

Ingrid Loe Dalaker

Thomas Tellefsen i norsk og fransk musikkultur

- en resepsjonshistorisk og verkanalytisk studie

Doktoravhandling
for graden doctor artium

Trondheim, november 2005

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet
Det historisk-filosofiske fakultet
Institutt for musikk



NTNU

Det skapende universitet

NTNU

Norges teknisk-naturvitenskapelige
universitet
Doktoravhandling
for graden doctor artium

Det historisk-filosofiske fakultet
Institutt for musikk

©Ingrid Loe Dalaker

ISBN 82-471-7329-8 (trykt utg.)
ISBN 82-471-7327-1 (elektr. utg.)
ISSN 1503-8181

Doktoravhandling ved NTNU 2005:215

Trykt av NTNU-trykk

”Ingen Thrønder af det grove Slags”

(Halfdan Kjerulfs beskrivelse av Tellefsen i brev til
broren Hjalmar, 10. juli 1846)

Innhold

| | |
|--|--------|
| Forord | s. 3 |
| Kapittel 1. Innledning | s. 5 |
| 1.1. Avhandlingens oppbygning | s. 15 |
| Kapittel 2. Thomas Tellefsen og den nasjonale musikken | s. 18 |
| 2.1. 1800-tallets forestilling om en nasjonal musikk | s. 20 |
| 2.1.1. Norsk kulturell nasjonsbygging i tiårene omkring 1850 | s. 25 |
| 2.1.2. Kunstnere og intellektuelle i norsk nasjonsbyggingsprosess | s. 29 |
| 2.1.3. Tellefsen og den radikale norske kultureliten | s. 33 |
| 2.2. Tellefsens mazurkaer og norske danser | s. 37 |
| 2.2.1. Rytmask-melodisk slektskap mellom Tellefsens verker og norsk folkemusikk | s. 37 |
| 2.3. Den nasjonale kunstmusikken | s. 60 |
| 2.4. Slektskapet til Chopins mazurkaer: Analyse av et utvalg melodiske og harmoniske trekk i Tellefsen og Chopins mazurkaer | s. 67 |
| 2.5. Oppsummering | s. 87 |
| Kapittel 3. Resepsjonen i Norge | s. 88 |
| 3.1. Resepsjonsteori og Tellefsenresepsjon | s. 90 |
| 3.2. Tellefsens konserter i Norge | s. 97 |
| 3.2.1. Tellefsens konsertform – blandingsprogramkonserten | s. 99 |
| 3.2.2. Tellefsens konsertrepertoar i lys av forestillingen om en høystatus klassisk musikkstil og høystatus populær musikkstil | s. 111 |
| 3.2.3. Resepsjon av Tellefsens verker med trekk fra norsk folkemusikk | s. 133 |
| 3.4. Bjørnstjerne Bjørnsons operaprojekt | s. 140 |
| 3.5. Oppsummering | s. 146 |

| | |
|--|--------|
| Kapittel 4. Thomas Tellefsen i fransk musikkhistorisk miljø | s. 150 |
| 4.1. Fétis' teori om <i>tonalité</i> og Thomas Tellefsens formidling av historisk musikk | s. 153 |
| 4.2. Thomas Tellefsens studietid: Fokus på 1700-tallets musikk | s. 161 |
| 4.3. Tellefsens publikasjoner | s. 171 |
| 4.4. Tellefsens konserter med historisk musikk | s. 183 |
| 4.5. Tellefsen editerings- og oppføringspraksis i lys av toneangivende holdninger i samtiden | s. 191 |
| 4.6. Oppsummering | s. 204 |
| | |
| Kapittel 5. Juste milieu | s. 207 |
| 5.1. Tellefsen i <i>juste milieu</i> | s. 209 |
| 5.2. Tellefsens kammermusikk | s. 222 |
| 5.2.1. Oppbygning av eksposisjon og reprise i Tellefsens sonatesatser | s. 226 |
| 5.2.2. Periodisering og <i>carrure des phrases</i> i Tellefsens sonater | s. 242 |
| 5.2.3. Tellefsens harmonikk i lys av <i>ordre pluritonique</i> og <i>ordre omnitonique</i> | s. 258 |
| 5.3. Oppsummering | s. 273 |
| | |
| Kapittel 6. Avslutning | s. 277 |
| | |
| Kilder og litteratur | s. 283 |
| | |
| Appendix: Analysesymboler | s. 298 |

Forord

Høsten 1997 ble det arrangert en internasjonal konferanse ved Musikkvitenskapelig institutt, NTNU, som for meg ble første ledd i prosessen med å realisere et doktorgradsprosjekt med utgangspunkt i Tellefsens musikk. Konferansen samlet både sentrale norske forskere, resepsjonshistorikere og sentrale Chopinforskere. Tilknytningen til paraplyprosjektet *Det egne og det andre* førte etter hvert til at jeg ble tildelt stipendiatmidler gjennom Norges forskningsråd. Jeg vil takke Norges forskningsråd ved *Program for kulturstudier* for at jeg fikk mulighet til å gjennomføre dette avhandlingsprosjektet. Jeg vil også takke gode kolleger ved mitt arbeidssted i stipendiatperioden, Institutt for musikk, NTNU, for måten jeg er inkludert i kollegiet på, både som timelærer og som stipendiat.

Ideen om et avhandlingsarbeide om den norsk-franske komponisten Thomas Tellefsen ble første gang presentert for meg av Ståle Kleiberg ved Musikkvitenskapelig institutt, NTNU. Jeg skylder ham stor takk fordi han som grunnleggende initiativtaker generøst overlot ideen om et Tellefsenprosjekt til meg. Han har i hele denne perioden vært en inspirerende veileder som med sin store faglige kunnskap har gitt meg impulser til å se nye sammenhenger. En stor takk også til medveileder Petter Aaslestad som har betraktet min musikkhistoriske fremstillingsform med et friskt blikk og gitt meg mange nyttige råd i skriveprosessen. Jeg vil også takke Jim Samson ved Royal Holloway, University of London, som helt siden prosjektet var på planleggingsstadiet har møtt meg med den største velvilje og interesse.

Stipendiatperioden har gitt mulighet til å formidle kunnskap om Tellefsens musikk og historie også på mer populærvitenskapelige måter. Dette har vært en oppgave som har gitt meg variasjon og stor glede i hverdagen. Tusen takk til Jørgen Larsen, Institutt for musikk, NTNU, som i en rekke sammenhenger har formidlet den klingende Tellefsen og gitt min teoretiske fremstilling et mer helhetlig preg. I den anledning vil jeg også takke Renata Suchowiejko ved musikkvitenskapelig institutt i Krakow som i november 2001 inviterte oss til Czartoryski-konferansen ved det Jagellionske Universitet, og som generøst har delt sin viten om Czartoryski-familien med meg.

Med støtte fra *Program for kulturstudier* spilte Øyvind og Håvard Gimse i 2001 inn den aller første platen med Tellefsens celloverker. Slik ble en annen del av Kleibergs Tellefsen-ideer realisert, da vi her kunne forene utøvende og teoretiske innfallsvinkler i et musikkvitenskapelig forskningsarbeide. Plateprosjektet avfødte også en konsert hvor både musikere, skuespiller og musikkviter medvirket. Konserten ble gjentatt på *Program for*

kulturstudiers avslutningsmesse i Bergen i februar 2003. Takk til Øyvind og Håvard Gimse, Trond Peter Stamsø Munch og Bjørg Værnes for godt og hyggelig samarbeide.

Avhandlingsarbeidet har gitt meg anledning til å lete opp Tellefsens gjenlevende slektninger i Norge. Takk til Randi og Bjørn Hyllseth som velvillig ga meg innsyn i familiens store brevsamling. I arbeidet med den resepsjonshistoriske innfallsvinkelen til Tellefsens musikk har jeg hatt stor nytte av å få tilgang til Halfdan Kjerulfs upubliserte dagbøker. I den anledning vil jeg takke Harald Herresthal, Børre Quamme og Nils Grinde for stor generøsitet og vilje til å dele det upubliserte materialet med meg. Nils Grinde har helt siden jeg startet vist stor interesse for avhandlingen og skal ha stor takk for å ha gitt en rekke gode og nyttige kommentarer. Takk også til Leif Jonsson som har lest manuskriptet og gitt nyttige råd. Tilslutt vil jeg rette en stor takk til Øyvind Fjellbu og Pia Vollmo ved Romansk institutt, NTNU, som har oversatt franske aviskritikker og artikler.

Tellefsens sendte sine publiserte verk til norske biblioteker for at de skulle tas vare på for ettertiden. Disse verktutgavene utgjør i dag den eneste samling av Tellefsens totale verkproduksjon og finnes i Vitenskapsmuseet ved Universitetsbiblioteket i Trondheim, Ringve museum og i Norsk Musikkksamling, Nasjonalbiblioteket. Papiret som verkene er trykket på har av naturlige årsaker ulik kvalitet. Av den grunn kan noteeksemplene som er scannet inn i avhandlingen i visse tilfeller være noe utydelige. Det samme er tilfellet med konsertannonsene, som er kopiert fra microfilm. I noteeksemplene har jeg, der det synes å virke klargjørende, valgt å skrive inn taktangivelser og analysesymboler. I analysearbeidet har jeg benyttet tradisjonell funksjonsanalyse. Her benyttes stor bokstav for å angi dur-tonearter eller dur-akkord og tilsvarende liten bokstav for å betegne moll og moll-akkorder. En oversikt over benyttede analysesymbolene er samlet i appendix.

For en stipendiat med familie ville et arbeide som dette ikke være gjennomførbart uten de nærmestes positive innstilling. Tusen takk til Morten, Jørgen og Andreas for at dere har vist stor tålmodighet med meg.

Kapittel 1. Innledning

Komponisten Thomas Dyke Acland Tellefsen (1823-1874) etterlot 44 opus med originalkomposisjoner. Flertallet av verkene er for klaver solo, men opuslisten inneholder også en relativt omfattende kammermusikkproduksjon og to klaverkonserter. Selv om Tellefsen i sin levetid var internasjonalt kjent, ble han relativt fort glemt etter sin død i 1874. Tellefsen var en av de første komponister som integrerte elementer fra norsk folkemusikk i kunstmusikken på en seriøs måte, men musikken hans aldri blitt del av noe fast konsertrepertoar og er inntil i dag ikke videre kjent utenfor en gruppe av spesielt interesserte.

Thomas Tellefsen var født i Trondheim, men forlot Norge i 1842 for å studere musikk i Paris. Her ble han boende resten av sitt liv, og kom til å oppholde seg i Norge bare i kortere perioder. I Paris kom Tellefsen i kontakt med Frederic Chopin og ble hans elev og nære venn. Etter Chopins død i 1849, overtok han en rekke av Chopins elever og skapte seg et stort navn i pedagogisk sammenheng. I 1850- og 1860-årene oppnådde Tellefsen å få status som suksessrik pianist og foretok flere turneer både til England, Sverige og Norge. Norgesbesøkene skjedde så godt som alltid i forbindelse med konsertturneer, der Tellefsen spilte både egne og andre komponisters verker. Hans mest virksomme år faller sammen med perioden da Liszt, Berlioz og Wagner var store navn på den internasjonale musikkarenaen. Thomas Tellefsen kom på sin side til å finne sin tilhørighet i et miljø der idealet stod fjernt fra disse komponistenes stilistiske uttrykk.

Det er tidligere gjort ett stort forskningsarbeid om Thomas Tellefsen, Hampus Huldt-Nystrøms magistergradsavhandling fra midten av 1950-tallet. Huldt-Nystrøms avhandling er bygget opp rundt to deler, en biografisk og en verkanalytisk.¹ Den verkanalytiske delen er inndelt etter genre, hvor noen av verkene blir analysert inngående. Huldt-Nystrøm plasserer verkene stilmessig og i forhold til hovedlinjene i den aktuelle genrens utvikling. Ut fra gjennomgående harmoniske, melodiske og rytmiske stiltrekk i flere av enkeltverkene mener Huldt-Nystrøm å kunne sette Tellefsen inn i en større musikkhistorisk sammenheng og beskriver ham som en ”klassiserende romantiker”.²

¹ For en mer fullstendig biografisk oversikt, se H. Huldt-Nystrøm: ”Thomas Dyke Acland Tellefsen” (magistergradsavhandling), i *Norsk Musikkgranskning*, årbok 1956-1958, Oslo: Johan Grundt Tanum, 1959, s. 80-198.

² H. Huldt-Nystrøm, 1959, s. 171.

Denne type fremstilling, der verket ble sammenlignet med tidligere forløpere og sett som en konsekvens av tidligere utvikling, har vært vanlig innenfor musikkhistorien.³ En slik organisk modell ligger også til grunn for Huldt-Nystrøms vurderinger i magistergradsavhandlingens analysedel. Her blir Tellefsens klaverkonserter og kammermusikk sammenlignet med og plassert i forhold til det antatt beste innenfor hver genre.

Huldt-Nystrøms avhandling gjenspeiler interesseområder og forskningsarbeider som var toneangivende da den ble skrevet, og i dette perspektivet er den på mange måter forbilledlig. Det Huldt-Nystrøms Tellefsenavhandling ikke har, er en videre kontekstualisering som forklarer musikken ut over det rent stilhistoriske og biografiske. På samme måte som Huldt-Nystrøms magistergradsavhandling, må også mitt arbeid, *Thomas Tellefsen - en resepsjonshistorisk og verkanalytisk studie*, ses som en del av sin intellektuelle samtid. Nye interesseområder innenfor kulturell, sosial og politisk historie gjør det mulig å lete etter nye sammenhenger og stille nye spørsmål til historien. Mot en slik bakgrunn kan denne avhandlingen karakteriseres som en historisk nylesning og som et kompletterende tilskudd til tidligere forskning.

Utviklingen av 1800-tallets nasjonalstat har i de senere år vært gjenstand for ny interesse i mange av kulturfagene. Flere av kapitlene i min avhandling er knyttet til en forståelse av at 1800-tallets kulturnasjonalisme på den ene siden er direkte forbundet med historismen og på den andre siden til tanken om en nasjonal musikk, til kanondanningsproblematikk og til fremveksten av en offentlig konsertkultur.

I den senere tid har ideen om en nasjonal kultur og en nasjonal musikk vært betraktet som delvis konstruerte fenomener.⁴ For å avdekke holdninger som kan sies å ha påvirket

³ Guido Adler (1855-1914), østerriksk musikkforsker, forsøkte gjennom sitt metodiske hovedverk, *Der Stil in der Musik* (1911), å gi stilbegrepet en overordnet plass i den musikkvitenskapelige metode og gjøre musikkvitenskapen til en konsistent vitenskap. Ved å fokusere på lovmessighet i utviklingen av visse stiluttrykk, ble stilhistorien et middel til å si noe generelt om en genre eller tidsepoke og en metode til å gi musikken en vitenskapelig karakter. Denne modellen kom også til å danne grunnlaget for fremstillingen av de store komponistene og mesterverket. Se for eksempel C. Dahlhaus: *Nineteenth Century Music*, oversettelse: J. B. Robinson, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1989(b), s. 328-329. (Originaltittel: *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Neues Handbuch der Musikwissenschaft, vol 6, Wiesbaden: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion; Laaber: Laaber Verlag Müller-Buscher, 1980)

⁴ Nyere nasjonalismeforskning har påpekt at prosessen frem mot den moderne nasjonalstaten har elementer av konstruksjon i seg. E. Gellners utsagn "Nationalism is not what it seems, and above all it is not what it seems to itself. The cultures it claims to defend and revive are often its own inventions, or are modified out of all recognition" uttrykker samme type problemstilling som Dahlhaus tar opp i forbindelse med musikken. Gellners sitat formidler et konstruktivistisk kultursyn, nemlig det at nasjonal kultur kan betraktes som et delvis konstruert fenomen, satt sammen og brukt av en nasjonal elite i en viss hensikt. Dette betyr ikke at de kulturelle elementene hver for seg er usanne; begrepet formidler i stedet at noen elementer plukkes ut og benyttes i en viss hensikt. E. Gellner: *Nations and Nationalism*, Oxford: Blackwell, 1983, s. 56. Se også Ø. Sørensen: "The Development of a

resepsjonen av Tellefsens musikk, vil jeg trekke forbindelseslinjer mellom arbeidet med å utforme en nasjonal kultur og ideen om en nasjonal musikk i tiårene omkring 1850.

Det er ikke oppdaget nye komposisjoner av Tellefsen etter Huldt-Nystrøms avhandling. Vi har altså hatt det samme musikalske materialet å arbeide ut fra. Jeg gjør i stor utstrekning bruk av Huldt-Nystrøms nøyaktige og omfattende henvisninger som kilde til kunnskap om Tellefsens konserter og konsertkritikker fra Kristiania, Trondhjem og Paris. Mens Huldt-Nystrøm i stor grad begrenser bruk av kildematerialet til en biografisk fremstilling, danner det samme materialet i min avhandling grunnlaget for synspunkter omkring estetiske, sosialhistoriske og ideologiske aspekter i Tellefsens samtid. I kontekstualiseringen av Tellefsens musikk og virke benytter jeg meg av et stort empirisk materiale som også inkluderer dagbøker, brev og avisartikler.⁵ En del av dette materialet har tidligere ikke vært benyttet i Tellefsenforskningen. Dette er tilfelle med Halvdan Kjerufvs upubliserte dagbøker, komponisten Otto Winter-Hjelms store artikkel om nasjonal musikk i Morgenbladet i 1866, Bjørnstjerne Bjørnsons brev til Tellefsen om å etablere en opera i Kristiania og brev fra blant andre Halvdan Kjerulf og Ole Bull.

Kildematerialet fra fransk musikkultur er hentet fra franske aviser, der hoveddelen av materialet er fra i den største franske musikkavisen i perioden 1834-1880, *La Revue et Gazette musicale de Paris*.⁶ Musikkavisen utgjør en rik kilde til kunnskap om fransk musikkultur, både gjennom konsertannonser og gjennom et stort omfang konsertkritikker fra Paris på 1850- og 1860-tallet. Fra samme kilde har jeg også hentet en rekke artikler fra tiårene omkring 1850 som omhandler musikkestetikk og musikkfilosofi. Disse artiklene er, så vidt jeg vet, tidligere ikke brukt i norsk musikkhistorisk sammenheng. Kunnskap om 1850- og 1860-tallets syn på oppføring og publisering av tidligere århundres musikk er formidlet gjennom flere artikler og i forordet til et av 1800-tallets store samling av klaververk, *Le Trésor des Pianistes*, fra første halvdel av 1860-årene. I min avhandling er disse synspunktene for første gang benyttet i en undersøkelse av Tellefsens publikasjoner med 1700-tallets musikk.

Gjennom arbeidet med avhandlingen ble jeg kjent med polske musikkforskere som i sine nyeste arbeider har referert til Tellefsen og hans forbindelser til det polske adelige musikkmiljøet i Paris. Forbindelsen med de polske musikkforskerne har gitt meg tilgang til materialet som omtales i kapittel 5.

Norwegian National Identity During the Nineteenth Century”, i *Nordic Paths to National Identity in the Nineteenth Century* (red. Ø. Sørensen), KULTs Skriftserie Nr. 1, Oslo: Norges forskningsråd, 1994, s. 17-36.

⁵ Det utrykte norske kildematerialet oppbevares i Norsk Musikk-samling, Nasjonalbiblioteket og i håndskriftsamlingene i Nasjonalbiblioteket og Universitetsbiblioteket i Bergen.

⁶ De franske skriftlige kildene er tilgjengelig i Bibliothèque National, Paris.

I verkanalytisk sammenheng kan særlig analysene av verkene med et ”nasjonalt tonefall” sies å være en videreføring av Huldt-Nystrøms magistergradsarbeid. Huldt-Nystrøm finner det han beskriver som norske vendinger i flere av Tellefsens verker, men undersøker ikke disse nærmere. Spørsmålet om det norske i musikken er tema for hans doktorgradsavhandling, *Det nasjonale tonefall* fra 1966.⁷ Huldt-Nystrøm gjør her en undersøkelse av det nasjonale ved å stille spørsmålet om det på et generelt plan er mulig å snakke om spesifikt norske elementer i norsk slåttemateriale. Ved hjelp av en kvantitativ metode som Huldt-Nystrøm selv utvikler, driver han en slags musikalsk dialektforskning der han undersøker realiteten av *norske* elementer i norsk folkemusikk. Huldt-Nystrøms metode benyttes i min avhandling som grunnlag for å undersøke om det begrensede innslaget av norskklingende motiver i Tellefsens musikk samsvarer med materialet som Huldt-Nystrøm har funnet karakteristisk for et begrenset utvalg norske slåtter. På dette feltet kan min avhandling være et forbindelsesledd mellom Huldt-Nystrøms doktoravhandling og hans magistergradsavhandling, der det norske ikke var primærinteressen.

Et utvalg sats fra Tellefsens kammermusikkverker danner grunnlaget for en historisk fremstilling av Tellefsen i en hans franske musikkmiljø. Materialet som er gjenstand for analyse er avgrenset til satsene som er bygget over sonatesatsprinsippet. Sonatesatsprinsippet er godt egnet både som grunnlag for å gi en karakteristikk av Tellefsens stilidiom, og som utgangspunkt for en videre kontekstualisering, der hensikten er å undersøke Tellefsens kammermusikk i lys av fremtredende estetiske holdninger i fransk musikkultur omkring 1850. Her vil det være av interesse å få kartlagt Tellefsens harmoniske og formale løsninger i de delene av hans produksjon som umiddelbart best synes å samsvare med de estetiske holdningene i det franske miljøet han tilhørte. Analysene baserer seg på Riemanns teori om funksjonsharmonikk og Rosens forståelse av sonatesatsformen.⁸

Det resepsjonshistoriske kildematerialet i denne avhandlingen er som nevnt delvis tidligere kjent og delvis nytt og benyttes som bakgrunn for en historisk kontekstualisering der fokus i liten grad er satt på historien om Tellefsen som person. Resepsjonshistoriske dokumenter som konsertkritikker, avisartikler, brev og dagbøker er viktig kildemateriale for å kunne beskrive historiske sammenhenger som ikke er umiddelbart synlige. Dette betyr ikke at tilsvarende sammenhenger ikke har vært mulig å se for tidligere forskere, men at de har

⁷ H. Huldt-Nystrøm: *Det nasjonale tonefall: studier av motiv og motivkombinasjoner, særlig i norsk springar og svensk polska*. Skrifter 6: Institutt for musikkvitenskap, Universitetet i Oslo; Oslo: Universitetsforlaget, 1966.

⁸ Hugo Riemann (1849-1919), tysk musikkforsker, gjorde et grunnleggende arbeid på flere av musikkforskningens felter, blant annet harmonilære og musikkteori. Charles Rosen (1927-), amerikansk pianist og musikkteoretiker, har blant annet skrevet boken *Sonata Forms* (1988).

benyttet materialet med et annet mål for øyet. Selv om Huldt-Nystrøm hadde tilgang til mye av kildematerialet som benyttes, ble det skriftlige kildematerialet i hans avhandling i stor grad benyttet som biografiske data. I min avhandling bidrar moderne resepsjonsteori til en bredere kontekstualisering, der resepsjonsteorien fungerer som en metode til å vurdere ulike resepsjonsdokumenter.

Thomas Tellefsens tilhørighet i to land krever en drøfting av to lands kulturer, ett land i periferien av Europa med fravær av en lang kulturtradisjon på kunstmusikkens område og et annet land i sentrum av Europa med lange kunsttradisjoner. Tellefsen var en av få norske komponister i sin samtid som benyttet både norske folkemusikkelementer og skrev både kortere ensatsige og mer omfattende, flersatsige verker med musikalsk egenverdi og av god håndverksmessig kvalitet. I forlengelsen av denne observasjonen er det nærliggende å stille følgende spørsmål: Hvorfor har ikke Thomas Tellefsen fått en plass i norsk kunstmusikkanon? Mulige svar på spørsmålet kan synes å ligge latent i tidligere musikkhistoriske fremstillinger. Omtalen i *Norges Musikhistorie* fra 1921 tjener her som eksempel:

[...]Rigtignok lider stilen [stilen i Tellefsens verker med innslag fra folkemusikken] ved virtuosmessige episoder i datidens smak. Vi er endnu ikke naadd frem til en Griegs rene norskhed. [...] de fleste av hans verker er smaastykker for piano. Men de viser en fin, gjennom kultiveret personlighed, overskygget og overstraalet av sit store forbilde Chopin, men dog selvstændig nok til at fortjene en dybere interesse. [...] (G. Schjelderup: "Thomas Tellefsen", i *Norges Musikhistorie* (red. O. M. Sandvik og G. Schjelderup), Kristiania: E. B. Oppi- Kunstforlag, 1921, bind 2, s. 12)

I sitatet ovenfor anses Tellefsens verker å mangle en ren norskhet, men blir på tross av nærheten til Chopins stil, allikevel forstått som selvstendige og interessante. I sin vurdering av Tellefsens komposisjoner berører Schjelderup sentrale aspekter ved tidligere Tellefsen-resepsjon. I en rekke kritikker fra Tellefsens samtid ble hans komposisjoner ansett å mangle både det autentisk norske og tilstrekkelig selvstendighet. Tellefsens musikk kom følgelig til kort både overfor originalitetsbegrepet, som hadde sin opprinnelse på 1700-tallet, og nasjonalitetsbegrepet, som er direkte knyttet til 1800-tallets nasjonsdanningsprosesser. Mine hypoteser om Tellefsen i norsk musikkultur synes å finne sin beste gjenklang i teoretiske

perspektiver om norsk identitetsutvikling på 1800-tallet formidlet av historieforskeren Ottar Dahl og gjennom et nyere forskningsprosjekt der blant andre Øystein Sørensen stod sentralt.⁹

Thomas Tellefsen levde i en viktig periode sett i forhold til byggingen av den norske nasjonen.¹⁰ Perioden mellom 1840 og 1870 var preget av en voksende kamp for økt norsk politisk selvstendighet. Kampen for norsk selvstendighet bidro til å sette i gang en prosess med fokus på kulturell identitetsdanning, noe som kom til uttrykk gjennom flere store kulturelle nasjonsbyggende prosjekter i samme tidsrom.¹¹ Disse nasjonsbyggende prosessene sammenfaller i tid med Tellefsens mest produktive periode som komponist og hans mest suksessrike år som pianist og skaper dermed en interessant bakgrunn for Tellefsenresepsjonen.¹²

Dominerende holdninger innenfor norsk kulturell identitetsdanning fikk klare konsekvenser for synet på norsk kunstmusikk i andre halvdel av 1800-tallet. Betydningen av å skape en særegen norsk kultur med basis i norsk folkemusikk ble sterkt fremhevet. Kravet til kunstneren om å fremstå som nasjonal ble kombinert med kravet om kunstnerisk originalitet

⁹ O. Dahl (1924-), professor emeritus ved historisk institutt, Universitet i Oslo, har blant annet forfattet boken *Norsk historieforskning i det 19. og 20. århundre* (1959). Ø. Sørensen (1954-) er professor i historie ved Universitetet i Oslo. Sørensen var leder for prosjektet *Utviklingen av en norsk nasjonal identitet på 1800-tallet*. Prosjektet pågikk i perioden 1993-1997 og utgikk fra Norges forskningsråds KULT-program (Kultur- og tradisjonsformidlende forskning). Forskningen er publisert i KULTs skriftserie, Norges forskningsråd.

¹⁰ Det 19. århundres Europa kan karakteriseres ved fremveksten av en rekke nye nasjonalstater. Flere forskere ser denne utviklingen i klare mønstre og har utviklet teorier om fremveksten av den moderne nasjonen. For teorier med særlig relevans for norsk utvikling, se for eksempel A. D. Smith: *Theories of Nationalism*, New York: Holmes & Meier, 1983, M. Hroch: "Specific Features of the Nation-Forming", i *Nationalism in Small European States* (red. Ø. Sørensen), KULTs skriftserie nr. 47, Oslo: Norges forskningsråd, 1996, s. 7-28 og M. Hroch: "Europeisk nasjonalhistorie", i *Jakten på det norske* (red. Ø. Sørensen), Oslo: Ad Notam Gyldendal AS, 1998, s. 217-228.

¹¹ Ø. Sørensen definerer *norsk nasjonsbygging* eller *nasjonal identitetsdanning* som et bredt sammensatt fenomen, bestående av tre hovedkomponenter, *en politisk, en kulturell og en følelsesmessig*. *Kulturell nasjonsbygging* eller *nasjonal identitetsdanning* defineres som det arbeid den kulturnasjonale eliten driver for å skape en felles kultur på bred front, felles historie, felles folkekultur og felles høykultur og som et ønske om å skape, befeste og forsvare et tett og harmonisk kulturfellesskap i en nasjon med politisk selvstyre som ramme. Den kulturelle nasjonalismen vil dreie seg om å fylle rammen med et kulturelt innhold eller skape en nasjonal fellesskapsfølelse på grunnlag av kulturelle elementer og verdier. Et kulturfellesskap på bred front vil være felles språk, felles symboler, felles historie og felles institusjoner. *Den følelsesmessige komponenten* vil for deltagerne i nasjonsbyggingsprosessen være svært viktig både for utforming av nasjonale verdier og valg av virkemidler i spesielle situasjoner. Den norske nasjonsbyggingsprosessen er videre beskrevet som svært sammensatt og bestående av flere konkurrerende prosjekter med ulikt innhold og mål. Ø. Sørensen: *Bjørnstjerne Bjørnson og nasjonalismen*, Oslo: J. W. Cappelens Forlag, 1997, s. 13ff og 24ff. Se også E. Gellner: "Nations and nationalism: General Perspectives", i *Nordic Paths to National Identity in the Nineteenth Century* (red. Ø. Sørensen), KULTs skriftserie nr. 1, Oslo: Norges Forskningsråd, 1994, s. 7-16 og fotnote 4, kap. 2.

¹² I boken *Jakten på det norske* (red. Ø. Sørensen), Oslo: Ad Notam Gyldendal AS, 1998, som er et resultat av Norges forskningsråds KULT-program (Program for kultur og tradisjon, 1993-1997), beskrives 14 ulike kulturelle nasjonsbyggingsprosesser i Norge i perioden 1770-1945. Av disse er spesielt 2 prosjekter sentrale som bakgrunn for denne avhandlingen, *Henrik Wergelands nasjonale visjon*, en teori om forbindelsen mellom middelalderens Norge, Norge under dansketiden det moderne Norge, og *Nasjonalromantikken* (1840-1860). Ø. Sørensen: "Når ble nordmenn norske?" og Ø. Sørensen: "Hegemonikamp om det norske", i *Jakten på det norske*, 1998, s.11-16 og s.17-46.

og fikk avgjørende betydning for kunstnerens plass i en norsk kanon. Denne typen estetiske krav har hatt innflytelse på evalueringen av Tellefsen i hans samtid så vel som i ettertid.

Vissheten om at slike holdninger hadde sterk innflytelse i norsk kultur, danner grunnlaget for min undersøkelse av et utvalg av Tellefsens komposisjoner og konserter. Ved å se Tellefsens verker i lys av norsk nasjonsbygging, vil jeg undersøke både hvordan Tellefsens musikk ble oppfattet ut fra ideen om at musikken kunne formidle et kollektivt uttrykk for nasjonen, og ut fra samtidens krav om å fremstå som en individuell og original kunstner.

Tellefsen kom til å leve hele sitt voksne liv i Frankrike og må derfor også ses som en representant for fransk kulturliv. Rundt midten av det 19. århundre fremstod den franske politiske og kulturelle situasjonen som svært forskjellig fra den norske. Frankrike hadde lange tradisjoner som selvstendig stat og befolkningen hadde en klar bevissthet om en særegen fransk kultur.¹³ Bildet av Tellefsen i fransk musikkultur som denne avhandlingen gir, vil, i tillegg til å utdype og nyansere den historiske fremstillingen av komponisten, også bidra til indirekte å belyse norsk kulturliv. Jeg mener å kunne vise at Tellefsens tilhørighet i fransk kulturliv fikk negative følger for måten han ble mottatt på i Norge.

Det første hypotetiske svaret på spørsmålet om hvorfor Tellefsen ikke har fått plass i norsk musikkultur finnes i forlengelsen av innfallsvinkler knyttet til norsk kulturell identitetsdanning. Her er min påstand at Tellefsen ble oppfattet verken som original nok eller norsk nok til å kunne få plass innenfor en norsk kunstmusikkanon.

Kanondanningsproblematikk og forståelse av resepsjonshistoriske prosesser griper inn i undersøkelsen av Tellefsen i norsk og fransk kultur på flere plan. Nært relatert til danningen av en kanon på kunstmusikkens område står utviklingen av den moderne konsertkulturen. Tellefsen oppnådde stor suksess som pianist både i Norge og i Paris og fikk svært positiv omtale i norsk presse frem til omkring 1860, da det er mulig å finne flere kritiske bemerkninger til hans repertoarvalg. Tellefsens siste konserter i Norge fant sted i en fase da en ny konsertkultur var i ferd med å få fotfeste.

Avhandlingens andre hypotetiske svar på spørsmålet om Tellefsens plass i norsk musikkultur er knyttet til en undersøkelse av hvordan Tellefsens konsertrepertoar artet seg i forhold til fremveksten av det 19. århundres kunstmusikkanon. Min hypotese kan sammenfattes i følgende påstand: Tellefsens utøverrepertoar i Norge kom over tid til å påvirke hans posisjon i norsk musikkultur i en negativ retning.

¹³ Se for eksempel H. Boll-Hansen: *De franske – fransk identitet, myte og virkelighet*, København: Gyldendal, 1992.

* * *

Den musikkhistoriske metoden jeg benytter i denne avhandlingen er sterkt preget av teoriene til Carl Dahlhaus, Leo Treitler og Jim Samson. Carl Dahlhaus har utviklet en metode for en kontekstualisering av musikkverket.¹⁴ Dahlhaus trekker inn elementer fra blant annet politisk og kulturell historie, filosofi og estetikk. Dette utgjør for ham et strukturhistorisk prinsipp som er nærliggende å benytte også i denne avhandlingen. Imidlertid gir Dahlhaus i mange sammenhenger få eksakte råd for utformingen av en musikkhistorisk fremstilling. For å komme nærmere en metode som kan danne et mer konkret grunnlag for en historisk fremstilling av Tellefsen som komponist og pianist, er det fruktbart å se denne i lys av ideene til to av samtidens sentrale musikkvitere som står nær Carl Dahlhaus. Både Leo Treitler og Jim Samson tar utgangspunkt i en musikkhistorisk fremstilling der kontekstualiseringen av musikkverket danner det sentrale utgangspunktet og har i løpet av de siste tiår videreutviklet mer konkrete, praktiske metoder som er beslektet med og delvis bygger på Dahlhaus' strukturhistoriske prinsipp.¹⁵

Leo Treitler skisserer en musikkhistorisk fremstillingsmåte med slektskap til litteraturkritikken.¹⁶ I Treitlers kritikk betraktes ikke verket som objekt i seg selv, men ses i en kontekst av stadige meningsutvekslinger mellom verk og lyttere. Dette betyr at musikken kan fremstilles som del av en bredere historisk sammenheng. Både gjennom sin interne struktur og sine ulike funksjoner, tradisjoner og institusjoner speiler musikken også andre kunstarter og samfunnsmessige og sosiale praksiser.

Hos alle de tre nevnte teoretikerne er musikkverket det sentrale utgangspunktet for den historiske fremstillingen og gjør krav på en viss form for autonomi i kraft av å være en

¹⁴ Carl Dahlhaus (1928-1986), professor i musikkfilosofi ved Technische Universitet i Berlin, tok utgangspunkt i hermeneutisk-fenomenologiske tenkemåter med basis i blant andre H. G. Gadamer og H. R. Jauss, men trakk også inn elementer fra strukturalistisk tenkning og kritisk teori i sin teori om musikkhistorisk fremstilling. Bøkene *Grundlagen der Musikgeschichte*, Köln 1977, oversatt til *Foundations of Music History*, oversettelse: J. B. Robinson, Cambridge: Press Syndicate of the University of Cambridge, 1995 og *Die Musik des 19. Jahrhunderts* (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, vol. 6), Wiesbaden /Laaber, 1980, oversatt til *Nineteenth Century Music*, Los Angeles, 1989(b)) kan anses som en praktisk demonstrasjon av hans metodologi. (I de tilfeller der Dahlhaus' verker er oversatt til engelsk, refereres i denne avhandlingen til disse.) Om Carl Dahlhaus og hans teori for musikkhistorisk fremstilling, se for eksempel L. Treitler, *Music and the Historical Imagination*, Cambridge: Harvard University Press, 1989, s. 168-175, og J. Hepokoski, "The Dahlhaus Project and Its Extra-musicological Sources", i *19th Century Music*, Vol. XIV, No. 3, Spring 1991, s. 221-246.

¹⁵ Se N. Cook og M. Everist: "Preface", i *Rethinking Music* (red. N. Cook og M. Everist), Oxford: Oxford University Press, 1999, s. iii-xii.

¹⁶ L. Treitler, 1989, kap. 1 og 2, og L. Treitler: "The Historiography of Music: Issues of Past and Present", i *Rethinking Music* (red. N. Cook and M. Everist), 1999, s. 356-377.

estetisk størrelse. Hos Treitler danner analysen av musikkverket grunnlag for spørsmål av typen ”hva betyr det at dette hender her”. Treitler ser denne typen spørsmål som utgangspunkt for en kritikk der begreper som ”stil” og ”genre” utgjør vesentlige elementer. Dette er historiske begreper som kan settes inn i en større sammenheng ved å relateres til andre verk innenfor samme tradisjon. Ved å stille spørsmål som ”hva er det i samfunnet som kan forbindes med musikkverket”, dannes utgangspunkt for en rekke relevante meningskomplekser. I følge Treitler vil denne typen innfallsvinkel skape grunnlag for i neste omgang å avdekke klarere årsakssammenhenger. Slik kan musikkverket danne utgangspunkt for en historisk fremstilling, uten at musikkhistorien reduseres til å bli en ren sosialhistorie.¹⁷

Også Samson ser muligheten til å gi et mer nyansert bilde av musikken som del av en sosial verden i møtepunktet mellom en verkorientert og en lytterorientert innfallsvinkel. I Samsons ideer om musikkhistorisk fremstilling benyttes både stil, genre og musikkens realisering gjennom ulike medier som kilde til en kontekstualisering av verket. Samson beskriver tre metoder, to med verkanalytiske og en med lytterorientert innfallsvinkel, til å sette musikken inn i en videre historisk sammenheng. Gjennom Samsons første metode vil analysen kunne avdekke spor etter den sosiale verden (social trace) i selve det musikalske materialet. For eksempel kan instrumentvalg, orkesterstørrelse og valg av genre si noe om samfunnet rundt musikkverket og må derfor betraktes som spor av samfunnet i musikken. Denne typen innfallsvinkler viser at musikkens materiale og språk ikke står i et vakuum, men omfatter ulike aspekter ved historien, for eksempel politisk, sosial og intellektuell historie. For Tellefsens vedkommende kan for eksempel analysene av hans kammermusikk gi signaler om den kulturen han var del av i Paris. Følgelig vil analysene være et utgangspunkt for å diskutere verkene både som genre og for en tolkning der Tellefsen fremstår som del av en spesiell, fransk musikkultur.

Samsons andre metode for å kunne fremstille musikken i relasjon til det omkringliggende samfunnet griper inn i den første, men kan samtidig forstås som en motsatt prosess der samfunnet ses som årsak til utformingen av visse trekk i verket (social cause). For eksempel kan musikkverket være skrevet til en bestemt anledning eller sammenheng. Den bestemte funksjonelle sammenhengen kan betraktes som en ytre motivasjon for musikkverkets tilblivelse, der omkringliggende miljømessige faktorer har påvirket verkets utforming. Slike miljømessige faktorer inkluderer både ideologiske og estetiske aspekter.¹⁸

¹⁷ L. Treitler, 1999, s. 366.

¹⁸ Samson eksemplifiserer forholdet ved en beskrivelse av strykekvartettens utvikling, der stilistiske transformasjoner har skjedd under påvirkning av en rekke forhold av sosialhistorisk art. Genrens forflytning fra

Relatert til Tellefsens komposisjoner kan forklaringen på hans relativt store sonateproduksjon anses å ligge i Tellefsens tilhørighet i et miljø som dyrket wienerklassiske og tidligromantiske verker. Analyser av et utvalg av Tellefsens verker med elementer fra folkemusikken kan på tilsvarende måte benyttes som utgangspunkt for å se Tellefsen i lys av norsk kultur.

Samsons tredje metode for en historisk fremstilling av musikkverket har en lytterorientert innfallsvinkel. I en slik sammenheng står resepsjonshistorien sentralt for kontekstualiseringen. Her involveres mennesket i den musikalske prosessen, slik at fokus kan settes på den sosiale produksjon av meninger om musikkverket. Hensikten med en resepsjonshistorisk tilnærming ligger ikke i å vise enkeltindividets relasjon til verket, men i å vise hvordan normer og normsystemer kan være med på å bestemme hvordan verket blir mottatt innenfor ulike grupper og sosiale strukturer. Denne type innfallsvinkel kan fungere som et middel til å vise at skiftende ideologier ligger til grunn for vår måte å betrakte musikken på. Resepsjonshistorien kan følgelig benyttes som en metode til å forklare et verks plass i samtidens kanon, eller mangel på en slik plass. Ved å gjøre bruk av ulikt skriftlig materiale, som konsertannonser, konsertkritikker og ulike andre musikkhistoriske kilder, vil jeg vise hvordan Tellefsen ble mottatt i ulike miljøer både i Frankrike og i Norge.

I likhet med både Dahlhaus, Treitler og Samson vil jeg hevde at musikkverkets stilling i historien dels kan ses som uavhengig av samfunnsmessige prosesser og samtidig som nært forbundet med slike historiske prosesser. Dette betyr at musikkverkets stilling i historien også er avhengig av iboende forhold i musikken selv, og at komposisjonstekniske elementer i det aktuelle verket er av betydning for den posisjon det får i samtid og ettertid. Samtidig som verkanalysen danner grunnlaget for å forstå indre struktur og sammenheng i verket, vil den også utgjøre basisen for å si noe mer om verket innenfor sin genre og være av grunnleggende betydning for en utvidet historisk kontekst.

Dahlhaus, Treitler og Samsons arbeider utgjør en viktig metodisk inspirasjon for avhandlingen. Deres metoder gir mulighet for en kontekstualisering der musikken verken reduseres til ren stilhistorie eller reduseres til en funksjonell studie innenfor et sosiologisk eller antropologisk system. I denne avhandlingen vil jeg først og fremst benytte meg av Jim Samsons metoder for å vise forbindelsen mellom verkanalysen og den historiske konteksten.¹⁹

en aristokratisk, privat sfære til et offentlig konsertlokale med et borgerlig publikum påvirket både uformingen av nye kvartetter og måten gamle kvartetter ble spilt på. J. Samson: "The Musical Work and nineteenth-century history", i *The Cambridge History og Nineteenth Century Music* (red. J. Samson), Cambridge: Cambridge University Press, 2002, s. 8.

¹⁹ J. Samson, 2002, s. 6ff. og J. Samson: "Chopin Reception: Theory, history, analysis", i *Chopin studies 2*, Cambridge: Cambridge University Press (red. J. Rink og J. Samson), 1994(a), s. 1-17.

Samsons ideer utgjør et viktig verktøy for å se nye sammenhenger og stille nye spørsmål til Tellefsens posisjon i sin samtid.

Avhandlingen tar selvsagt ikke sikte på å gi en helhetlig fremstilling, verken av fransk eller norsk kultur, men fokuserer på ideologiske og estetiske ideer med stor resonans i Tellefsens samtid. Etter all sannsynlighet har disse ideene påvirket både utformingen av Tellefsens musikk og resepsjonen av denne. I Norge stod som tidligere nevnt en kulturell nasjonalisme med fokus på det særegent norske sentralt i store deler av 1800-tallet. Samtidig synes fransk eklektisisme å ha stått sentralt i byggingen av fransk samfunnskultur omkring 1850. De to landenes ulike ideologiske festepunkter påvirket også utformingen av musikkulturen. Norsk musikkultur var sterkt preget av et ønske om å utforme en nasjonal kunstmusikk med grunnlag i norsk folkemusikk, mens man i deler av fransk musikkultur i samme periode kan se en merkbar interesse for fortidens kunstmusikk, og da ikke bare den franske musikken. Fransk eklektisk tankegang synes å ligge til grunn også for at visse franske musikkmiljøer fremmet et syn der samtidens kammermusikk skulle bygge på en kombinasjon av det beste fra fortidens og nåtidens musikkultur.

Tellefsen hadde mulighet til å påvirke 1800-tallets kanondanningsprosess på to ulike plan. I Paris var han aktiv både som utøvende pianist og som pedagog. Her hadde han mulighet til å trekke frem visse komponister og bestemte verk som mer betydningsfulle enn andre. En undersøkelse av Tellefsen som pedagog ville være interessant både sett ut fra klaverpedagogens rolle i kanondanningsprosessen og som en belysning av en klavertradisjon med grunnlag i Chopins spillestil. Kildematerialet for Tellefsens pedagogiske virksomhet fremstår i dag som svært fragmentarisk. Materialet som omhandler konsertsituasjonen er langt mer omfattende og gir et mer fullstendig bilde av Tellefsens virksomhet enn hva tilfellet er med hans klaverpedagogiske virksomhet. Jeg har derfor valgt å utelate den pedagogiske siden av Tellefsens virksomhet som undersøkelsesområde for denne avhandlingen.

1.1. Avhandlingens oppbygning

Avhandlingen er bygget opp rundt fire hovedkapitler, kapittel 2-5. Kapittel 2 og 5 er særlig konsentrert om analysen av et utvalg av Tellefsens verker, mens Tellefsens konserter og konsertrepertoar utgjør hovedelementene i de to mellomliggende kapitlene. De fire kapitlene kan betraktes som fire historier med nær forbindelse til hverandre, samtidig som de deler avhandlingen inn i to hoveddeler. Den første delen er plassert innenfor en norsk, kulturell kontekst, mens den andre tar utgangspunkt i fransk kultur.

I det første av hovedkapitlene, kapittel 2, *Tellefsen og den nasjonale musikken*, presenteres analyser av et utvalg av Tellefsens verker for klaver med elementer fra norsk folkemusikk. Med dette som utgangspunkt foretar jeg en undersøkelse av Tellefsens stilling i norsk kunstmusikkultur i tiårene omkring 1850 på bakgrunn av forestillingen om en spesifikk nasjonal kultur og betydningen av å fremstå som nasjonal komponist. Her utgjør Otto Winter-Hjelms omfattende avisartikkel fra 1866 en viktig kilde.²⁰ Nyere forskning om norsk nasjonsbygging og Dahlhaus' tanker om nasjonal musikk skaper et bakteppe for kapitlet som helhet.

Kapittel 3, *Resepsjonen i Norge*, trekker inn kildemateriale fra konsertkritikker, dagbøker, brev og artikler for å kunne undersøke mottagelsen av Tellefsen som komponist og pianist i Norge. Kapitlet må ses delvis som en direkte fortsettelse av problemstillinger som er tatt opp i kapittel 2 og delvis som en utvidelse av undersøkelsesområdet. Perioden for Tellefsens mest suksessrike år sammenfaller med starten på en periode med store musikkulturelle endringer. I kapitlet settes fokus på forbindelser mellom 1800-tallets norske kanondanningsprosess på kunstmusikkens område og synet på Tellefsen som utøver og komponist. Undersøkelsen tar sikte på å finne argumenter som understøtter hypotesen om at Tellefsens konsertrepertoar har hatt negativ innvirkning på hans senere posisjon i norsk musikkultur. Et innledende resepsjonsteoretisk avsnitt danner et metodisk fundament for å vise hvordan utenommusikalske mekanismer kan innvirke på oppfatningen av verkets og kunstnerens rolle.

Kapittel 4, *Thomas Tellefsens i fransk musikkhistorisk miljø*, undersøker Tellefsens rolle som utøver innenfor et bestemt område av musikkulturen som ikke kom klart til syne på hans konserter i Norge. Tellefsen hadde fra sin barndom i Trondheim kunnskaper om en barokk klavertradisjon. Disse kunnskapene fikk han stor bruk for i Paris, da han tok aktivt del i den musikkhistoriske bevegelsen som var fremtredende i fransk musikkliv i 1850- og 1860-årene, og som kan relateres til en fransk form av historismen. Gjennom konserterende virksomhet og gjennom flere publikasjoner med musikk fra 1700-tallet tok Tellefsen aktivt del i 1800-tallets kanondanningsprosess. Som forståelsesramme for prosessen som fant sted, har jeg valgt å presentere sentrale tanker om musikkhistorisk utvikling hos samtidens kjente franske musikkviter og musikkfilosof, François-Joseph Fétis. Fétis' ideer kan knyttes både til

²⁰ O. Winter-Hjelm: "Om norsk Kunst og nogle Kompositioner af Edvard Grieg", i *Morgenbladet*, 14. og 16. september 1866.

mer generelle teorier om historisk utvikling, til fransk eklektisisme og til kanoniseringen av fortidens komponister.

Tellefsens sonatesatser blir analysert i avhandlingens kapittel 5, *Juste milieu*. Også disse analysene settes i kontekst. I dette kapitlet undersøkes Tellefsens tilhørighet i et fransk musikkmiljø, der bruken av klassiske stilidealer ble berømmet i utformingen av samtidens kammermusikk. Tellefsens miljø avspeiler tanker og ideer som var fremtredende i samtiden. På et teoretisk plan kan denne estetikken knyttes til Fétis' musikkhistoriefilosofi og samtidens franske *juste milieu*-estetikk. Her fremstod verken kravet om å uttrykke noe spesifikt nasjonalt gjennom musikken eller å være genuint original som det mest fremtredende.

I kapittel 6, *Avslutning*, trekkes tråder og forbindelseslinjer mellom avhandlingens øvrige kapitler.

Kapittel 2. Tellefsen og den nasjonale musikken

Tellefsen har skrevet en rekke korte, ensatsige verker hvor elementer i melodikk og rytmikk periodevis kan assosieres til ”noe norsk” og tilbakeføres til trekk i folkemusikken.¹ Av soloklaververkene gjelder dette komposisjoner hvor selve tittelen gir norske assosiasjoner, *Huldredandsen*, op. 9, *Bruraslaatten*, op. 26 og *Walhallafesten*, op. 40, men også i flere av hans 16 mazurkaer finnes norske folkemusikkelementer.² Tidsmessig spenner produksjonen av disse verkene over så godt som hele Tellefsens produktive periode som komponist, fra ca. 1845 til 1870.³

Mange av de kortere stykkene med elementer fra folkemusikken er av god musikalsk kvalitet.⁴ Disse verkene ble spilt en rekke ganger av Tellefsen på hans konserter i Norge og fikk god respons hos publikum. Fordi disse stykkene kvalitetsmessig ikke står tilbake for mye annen norsk kunstmusikk fra den samme perioden, er det interessant å undersøke hvordan denne delen av Tellefsens musikk ble oppfattet i en periode av historien med sterkt fokus på norsk kulturell nasjonsbygging.

I kapitlets innledende metodiske avsnitt vil jeg relatere Carl Dahlhaus’ syn på fenomenet nasjonal musikk i det 19. århundre til sentrale, hegemoniske holdninger i norsk kultur. I denne prosessen ble det lagt vekt på å benytte elementer som kunne knyttes til den norske bondens kultur og livsførsel. Her ble blant annet folkemusikken ansett som et egnet middel til å uttrykke en spesifikk, nasjonal karakter.⁵

Relativt tidlig på 1800-tallet hadde kunstnere og kritikere dannet en forestilling om en særegen norsk kunstmusikk og diskuterte utformingen av denne. Denne typen tankegods ble også formidlet i komponisten Otto Winter-Hjelms artikkel, ”Om norsk Kunst og nogle Kompositioner af Edvard Grieg”, som ble publisert i *Morgenbladet* i september 1866.⁶ Artikkelen danner et viktig grunnlag for forståelsen av fremtredende holdninger i norsk

¹ Også i Tellefsens større verker finnes trekk som kan anses som beslektet med trekk i folkemusikken. Se f. eks. *Sonate for klaver og fiolin*, op. 19, 3. og 4. sats. Med unntak av *Konsert for klaver og orkester*, op. 8 i g-moll, 3. sats, der Tellefsen benytter en hel slått fra Lindemans samlinger, nr. 476 og en selvskreven slått som tematisk materiale, er imidlertid disse trekkene langt mer sporadiske og mindre fremtredende enn i mazurkaene og de norske dansene. Jeg velger derfor i stor grad ikke å gå inn på de norske trekkene i Tellefsens større komposisjoner.

² *Huldredandsen*, op. 9, *Bruraslaatten*, op. 26 og *Walhallafesten*, op. 40 har som undertittel h.h.v. 1^{er}, 2^{ieme} og 3^{me} *Danse norvégienne*. I følge en muntlig opplysning fra H. Herresthal kan disse stykkene være leilighetskomposisjoner skrevet til spesielle anledninger i den skandinaviske kolonien i Paris.

³ Se verkoversikt i H. Huldt-Nystrøm, 1959, s.182ff.

⁴ H. Huldt-Nystrøm beskriver Tellefsens mazurkaer som ”noe av det beste i hans produksjon, med pregnante ideer og overraskende innfall i konsis og knapp utforming.” *Ibid.*, 1959, s. 138 og s. 146.

⁵ Se Ø. Sørensen, 1998, s. 17-50.

⁶ O. Winter Hjelm, *Morgenbladet*, 14. og 16. september, 1866.

kunstmusikkultur i andre halvdel av det 19. århundre og viser at bevisstheten om å formidle en norsk ånd i kunsten var til stede i befolkningen.⁷

Tellefsens verker med norske folkemusikkelementer analyseres i denne undersøkelsen i lys av uttalte holdninger i norsk kultur omkring midten av det 19. århundre. Huldt-Nystrøms drøfting av Tellefsens bruk av folkemusikkelementer danner et godt grunnlag for en videre kontekstualisering. I tillegg vil jeg gjøre bruk av nyere nasjonalismeforskning til å utdype forbindelsen mellom politiske maktforhold, kulturnasjonal oppblomstring og betydningen av å være del av gruppen som innehar det kulturelle hegemoniet. Grunnlaget for diskusjonen av Tellefsens verker i en norsk musikkulturell sammenheng dannes gjennom mine analyser av hans mazurkaer og hans tre norske danser, op. 9, op. 26 og op. 40.

I analysene fokuserer jeg primært på elementer som konkret kan knyttes til norsk folkemusikk. Dessuten finner jeg det nødvendig å analysere elementer som er beslektet med Chopins stilidiom.⁸ Begge komponistene benyttet elementer fra folkemusikken i deres respektive hjemland. Tellefsen skiller seg imidlertid ut fra Chopin ved at han benyttet en genre med polsk opprinnelse som medium for et norsk idiom. I undersøkelsen av innflytelsen fra Chopins stilidiom vil det være interessant å finne trekk i Tellefsens mazurkaer som kan knyttes til polsk folkemusikk. Dersom slike elementer er til stede i Tellefsens komposisjoner, er det nærliggende å tro at disse skyldes en generell innflytelse fra Chopin og ikke et bevisst ønske fra Tellefsens side om å gjøre bruk av spesifikt polske elementer.

Ved å benytte innfallsvinkler som skissert ovenfor, prøver jeg å skape en forståelse av hvorvidt Tellefsens senere posisjon i norsk musikkhistorie har vært influert av holdninger i norsk kulturell identitetsdanning og av kravet til komponisten om å fremstå med egne, originale ideer og en egen, personlig tone og hvorvidt slike forhold har medvirket til at han er blitt borte fra norsk musikkultur.

⁷ I nyere norsk musikkhistorieforskning utgjør H. Herresthals bok *Med Spark i Gulvet og Quinter i Bassen* en nyttig kilde til en politisk, sosial og kulturell kontekstualisering av norsk musikkmiljø på 1800-tallet. I tillegg til å gi et bredt bilde av musikkmiljøet i Kristiania frem mot 1870-tallet, viser Herresthals fremstilling at ideen om en spesifikk norsk musikkultur var direkte forbundet med ideer hos en del av den norske kultureliten. H. Herresthal: *Med Spark i Gulvet og Quinter i Bassen*, Oslo: Universitetsforlaget, 1993.

⁸ Selv om Tellefsens tidlige mazurkaer ble oppfattet som nasjonale uttrykk endret denne oppfatningen seg over tid. I motsetning til resepsjonen av Tellefsens mazurkaer i Norge, fikk Chopins mazurkaer i polsk resepsjon varig betydning og ble betraktet som uttrykk for polsk ånd og polsk folkekarakter. Se denne avhandlingens kapittel 3 og Barbara Milewski: "Chopin's mazurkas and the Myth of the Folk", in *19th Century music*, vol xxiii, no 2, 1999, s. 113-135.

2.1. 1800-tallets forestilling om en nasjonal musikk

Thomas Tellefsen var godt kjent både som pianist og komponist i norsk kulturliv i 1850- og 1860-årene.⁹ Av norske komponistkolleger hadde han i en årrekke nær kontakt med Halfdan Kjerulf.¹⁰ Han var også kjent med Ole Bull og Bjørnstjerne Bjørnson som han møtte ved flere anledninger både i Paris og i Kristiania. Disse kunstnerne kom han imidlertid ikke til å ha nær eller jevnlig kontakt med.¹¹

Tellefsens familie kan karakteriseres som del av en mer tradisjonell norsk kulturelite fra tiden omkring 1800.¹² Faren fungerte som en ressursperson på en rekke områder i Trondhjems kulturliv og begge foreldrene var aktive aktører i byens musikkliv.¹³ Familien hadde nære familiære relasjoner til den norske statsministeren. Tellefsens mor var kusine av den norske statsministeren i Stockholm, F. G. Due.¹⁴ Både den norske statsministeren og

⁹ Thomas Tellefsen ble tildelt St. Olavs orden i 1867. Se *Morgenbladet*, 6. oktober 1867.

¹⁰ Halfdan Kjerulf (1815-1868), norsk komponist, som også virket som pedagog og musikkjournalist i *Kristianiaposten*, *Den Constitutionelle* (1840-årene) og *Morgenbladet* (1860-årene). Kjerulf hadde studieopphold i Leipzig og København i perioden 1849-1851. Han var embetsmannsønn og tilhørte Kristianias øvre borgerskap. Helt fra barndommen av var omgang med Norges lille gruppe av adelige en naturlig del av Kjerulfs sosiale liv. Kjerulfs familie tilhørte den danske embetsmannsstand. Kjerulf inntok en moderat konservativ holdning både i forhold til det svensk-norske unionsspørsmålet og i den pågående striden om dansk eller norsk dominans i kulturlivet. Han beholdt imidlertid hele livet en kritisk holdning til den mer radikale delen av norsk kunstnerelite, noe som førte til at han ofte stod i et anstrengt forhold til for eksempel Ole Bull og Bjørnstjerne Bjørnson. Selv om Kjerulf selv komponerte innenfor det han benevnte som en "europeisk" stil, benyttet han også elementer fra norsk folkemusikk i en rekke av sine sanger. Se *Halfdan Kjerulfs dagbøker (1833, 1840, 1850, 1851)*, utgitt av N. Grinde, Ø. Nordheim og B. Quamme, Oslo: Norsk musikk-samling, Universitetet i Oslo, 1990, og *Halfdan Kjerulfs dagbøker, 1851-1868*, upubliserte, Nasjonalbiblioteket, musikk-samlingen. Se også W. Moe: *Halfdan Kjerulf I og II, av hans efterlatte papirer 1846-1868*, Kristiania: J. Dybwads Forlag, 1919, bind I og II, A. O. Vollsnes, F. Benestad, N. Grinde, H. Herresthal (red.): *Norsk Musikkhistorie*, bind 2, Oslo: Aschehoug, 2000, s. 312ff. og N. Grinde: "Halfdan Kjerulf som nasjonal komponist", i *Musiikki*, Helsinki, 1989, heftenr. 1-4, s. 177-187.

¹¹ Tellefsen og Ole Bull møttes flere ganger i Paris. På 1860-tallet ble de uenige om politiske spørsmål (hvilke vites ikke) og møttes senere ikke som venner. Bjørnson besøkte også Tellefsen på sitt første besøk i Paris i 1863, men synes ikke å ha pleiet nær omgang med ham senere. *Tellefsens Familiebreve*, Kristiania: Steenske Forlag, 1923, brev av 2. februar, 1846, s. 86 og brev av 8. juni 1848, fotnote s. 106, B. Bjørnson: *Brev til Tellefsen* av 16. mai 1865, bs. 11, brev 169 og M. Schulerud: *Norsk Kunstnerliv*, Oslo: J. W. Cappelsens forlag A/S, 1960, s. 358.

¹² Elite (fr. *élite*, perfektum partisipp av *élire*, velge ut), en minoritet i et samfunn som på ett eller flere områder opptre som autoritet innad, overfor det øvrige samfunn, og som talsmann utad, overfor omverdenen. Noen samfunn domineres av én elite og man taler da om en herskende elite. Moderne samfunn har gjerne mange eliter, en politisk, en militær, en kulturell, en religiøs osv. *Aschehoug og Gyldendals Store norske leksikon*, bind 4, s. 364.

¹³ Faren, J. C. Tellefsen (1744-1857), studerte i København i 1790-årene. Han var organist, musikkhandler orgelbygger og bibliotekar i Videnskabernes Selskab i Trondhjem. Han var for øvrig en aktiv amatørmusiker i byens musikk-selskap. Moren, Anne Cathrine f. Stibolt (1785-1860), var en habil pianist og en av byens mye søkte musikk-lærere. Se T. Tellefsen (red.): *Tellefsens familiebreve*, Kristiania: Steenske Forlag, 1923, "Til orientering", s. v- xiv.

¹⁴ F. G. Due (1796-1873) var statssekretær fra 1823 og norsk statsminister fra 1841. Se E. C. Due og S. H. Finne-Grønn: *Slægten Due fra Trondhjem, samt genealogiske oplysninger om familien Due fra Aremark og om andre af dette navn i Norge*, Christiania: Johannes Bjørnemark Bogtrykkeri, 1897.

kronprinsen besøkte ved flere anledninger Tellefsen i Paris.¹⁵ Disse besøkene gir på ingen måte signaler om noen kritisk holdning til union eller kongehus. Tellefsens livsførsel i Paris kan heller ikke sies å endre på oppfatningen av Tellefsen som representant for en mer konservativ elite med sosiale relasjoner hovedsakelig innenfor fransk overklasse og adel.¹⁶

Tellefsen reiste, som flere andre suksessrike norske kunstnere i sin samtid, til utlandet for å skaffe seg utdannelse og inntekter. I forbindelse med urolighetene i Europa i 1848 valgte ikke Tellefsen, slik mange andre norske kunstnere gjorde, å reise hjem til Norge.¹⁷ Han hadde følgelig ikke mulighet til å delta i den nasjonale kulturreisningen som fant sted i denne perioden. Sannsynligvis så han heller ikke, i motsetning til for eksempel Ole Bull, en forbindelse mellom de politiske hendelsene i 1848 og kampen for å bygge opp et fritt Norge og en selvstendig norsk kultur.¹⁸ Thomas Tellefsen synes i stedet å identifisere seg helt og fullt med miljøet og den franske kunstnerkretsen rundt Chopin og var i samme periode travelt opptatt med å bygge opp sin karriere i Paris. Ved utbruddet av den fransk-tyske krig i 1870 forlot Tellefsen Paris og reiste til London, noe store deler av den franske overklassen også valgte å gjøre. På tross av den sterke fokuseringen på betydningen av å bygge en særegen, norsk kultur nettopp i årene før 1870, synes det heller ikke ved denne anledning å ha vært en nærliggende løsning for Tellefsen å vende tilbake til Norge for å arbeide i et norsk kunstnermiljø. Tellefsen fremstår igjen som mer fransk enn norsk, da han valgte samme løsning som en rekke andre franske kunstnere, nemlig å reise til England for å skaffe seg et levebrød der.

¹⁵ Thomas Tellefsen traff statsministeren ved flere anledninger. Det er også sannsynlig at de møttes jevnlig under statsministerens opphold i Paris vinteren 1855-56. Daværende prins Oscar, senere Oscar II, besøkte Tellefsen i Paris i 1867. T. Tellefsen (red.), 1923, brev av 24. februar 1856 og brev av 24. juni 1867.

¹⁶ Tellefsens sosiale tilhørighet blant de absolutt øvre klasser i Paris bekreftes både i Tellefsens brev og i ulike avisnotater og kritikker. En forbindelse mellom kunstnere og adel utelukker imidlertid ikke at kunstneren hadde mer radikale politiske eller kulturelle synspunkter. Omkring 1850 var det ikke uvanlig at virtuose utøvere hadde sine adelige støttespillere. Blant annet oppholdt Ole Bull seg ofte i nærheten av adel og kongehus for på denne måten å sikre seg en god inntekt. W. Weber: *Music and the Middle Class*, London: Croom Helm Ltd., 1975, kap. 1, 2 og 3, H. Herresthal: "Ole – eventyrer og nasjonsbygger", i *Bare Bull – Ole Bull og kunstnerbrødrene hans, Byminner (Oslo Bymuseum)*, nr. 1, 2003 og T. Tellefsen (red.), 1923, brev av 10. april 1850, s. 117-118, 12. april 1851, s. 126, 8. mai 1851, s. 127-128 og 2. april 1852, s. 132. Se også referat fra Tellefsens debutkonsert i Paris, *Christianiaposten*, 14. mai 1851, referat fra Pariskonsert i *Morgenbladet*, 16. mai 1852, Tellefsens bryllup i Paris i *Tr. hj. Adr.*, 8. juni 1858 og M. Colban: "Pariskorrespondanse" i *Morgenbladet*, 22.-23. februar 1859.

¹⁷ Tellefsen deltok i stormen på Tuilleries i 1848 (Se T. Tellefsen (red.), 1923, brev fra juni, juli og august 1848). Tellefsens revolusjonære periode synes å ha vært et intermezzo da han året etter skriver til sin far: "[...] Jellers er Musik næsten død i Frankrig siden res publica har blandet seg i Tingene: man haaber at faa den kjære Dame med den phrygiske coiffure på Porten snarest mulig og at se Henri den 5te på Tronen. De franske er ei skabte for Republikken. [...] "T. Tellefsen (red.), 1923, brev av 15. juli 1849, s. 115 og H. Herresthal og L. Reznicek: *Rhapsodie Norvégienne*, Oslo: Norsk Musikkforlag, 1994, s. 55-56.

¹⁸ Se for eksempel H. Herresthal, 1993, kap. 5 og 7 og H. Herresthal og L. Reznicek, 1994, s. 14-33.

Tellefsen var aldri altså aldri del av den alternative norske kultureliten, selv om han komponerte verker med innslag av norsk folkemusikk.¹⁹ En drøfting av Tellefsen i norsk kultur i tiårene omkring 1850 vil kunne vise at både musikalske og utenommusikalske faktorer influerte på den posisjon han har fått i norsk musikkultur. Carl Dahlhaus beskriver 1800-tallets ideer om nasjonal musikk som en fusjon mellom Herders ide om en nasjonal ånd og en politisk nasjonalisme som oppstod med grunnlag i revolusjonens tidsalder. Dahlhaus' oppfatning er at 1800-tallets tanker om en nasjonal ånd hadde innflytelse på musikken og at den, sammen med historismen, påvirket hele den musikkhistoriske utviklingen.

Herders teori om en nasjonal ånd kom til å få stor innvirkning på 1800-tallets nasjonale strømninger og betraktes ofte som det ideologiske grunnlaget for mange av de nasjonale bevegelsene.²⁰ Ideen om at en viss folkegruppe hadde evne til å gi uttrykk for en kollektiv bevissthet gjennom språk, tradisjoner og folkekunst, kom til å få stor gjennomslagskraft i enkelte lands utvikling mot den moderne nasjonalstaten.²¹ I fusjonen mellom 1800-tallets politiske nasjonalisme, Herders ide om en spesifikk Volksgeist og Hegels historiesyn, fremstod ideen om at nasjonen kunne uttrykke seg gjennom en egen "Ånd" også i musikken. Slik kom en blanding av antropologiske, politiske og estetiske ideer til å forme en basis for ideen om en nasjonal musikk. I dette idekomplekset var originalitet, nasjonalisme og autenticitet vesentlige bestanddeler.²²

Både Herders ideologi og romantisk tankegods gjenspeiles klart i 1840- og 1850-årenes store innsamlingsprosjekter, representert ved blant andre P. C. Asbjørnsen og J. Moe, M. B. Landstad og L. M. Lindeman.²³ Arbeidet kan sies å reflektere et ønske om å skape

¹⁹ *En alternativ elite* benevnes ofte som intelligentsia (fra russisk), et samfunns intellektuelle, fortrinnsvis de liberale og revolusjonære. Intelligentsiaen har ofte en ledende stilling i revolusjonære og nasjonale bevegelser. Den alternative norske eliten kan ses som en norsk intelligentsia. Intelligentsiaen regnes vanligvis som to grupper; en gruppe bestående av intellektuelle, historikere og forskjellige kunstnere, en annen bestående av journalister og politikere som vanligvis rekrutteres fra den gamle eliten. I tillegg til E. Sars fremstår blant andre Bjørnstjerne Bjørnson, Ole Bull og O. Aa. Vinje som sentrale representanter for en alternativ nasjonsbyggende elite i Norge rundt midten av 1800-tallet. *Aschehoug og Gyldendals Store norske leksikon*, bind 7, s. 343, Ø. Sørensen, 1994, s. 17-36 og H. Herresthal, 1993, kap. 14-19, s. 139-194.

²⁰ Se Ø. Sørensen (red.), 1998, s. 57-58.

²¹ Det var J. G. Herders (1744-1803) oppfatning at denne felles bevisstheten kunne opprettholdes i befolkningen ved å arbeide for å bevisstgjøre kunnskap om en felles fortid og alt den innebar. I dette idekomplekset ble poesi og kunst forstått som direkte utslag av en nasjonal ånd eller folkeånden. Språket ble dermed bare sett som et praktisk redskap for kommunikasjon, men som et direkte uttrykk for folkekarakteren. Herder inndelte poesien i en folke- og en kunstpoesi, hvor kunstpoesien ble ansett aldri å kunne oppnå en tilsvarende kraft og rikdom i sitt uttrykk som folkepoesien. Se F. M. Barnard: *J. G. Herder on social and political culture*, Cambridge: Cambridge University Press, 1969, introduction, s. 3-60.

²² C. Dahlhaus: "Nationalism and Music", i *Between Romanticism and Modernism*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1989(a), s. 95ff. (originaltittel: *Zwischen Romantik und Modern: Vier Studien zur Musikgeschichte des späteren 19. Jahrhunderts*, 1974)

²³ P. C. Asbjørnsen (1812-1885) og Jørgen Moe (1813-1882) foretok omfattende innsamlinger av eventyr og folkeviser. M. B. Landstad (1802-1880), norsk prest, salmedikter folkediktning- og folkevisesamler, utga i

bevissthet i befolkningen om en spesifikk norsk kultur. Disse prosjektene gikk ut på å samle inn og bearbeide det råmaterialet som forskerne mente befant seg i norsk bondekultur. For at det innsamlede materialet skulle ha gyldighet som ekte norsk kultur var høy alder, ukjent opphav og særpreg tre av de mest sentrale betingelsene som måtte oppfylles.²⁴ Forskerne reiste rundt til avsidesliggende bygder for å finne rester av det urnorske og valgte ut materiale etter disse kriteriene. At man ikke kunne knytte eventyrene og folkevisenes opprinnelse til en navngitt enkeltperson, ble brukt som et argument for at dette materialet tilhørte hele folket. Det materialet forskerne valgte ut ble følgelig tolket som et uttrykk for hele folkets særpreg, skapt av en kollektivt arbeidende ånd og ansett som det siste leddet i en lang overlevelseskjede.

Ved at forskerne definerte bestemte kriterier for hva som skulle danne grunnlaget for den nasjonale kulturen, kunne de til en viss grad påvirke hva som skulle utgjøre grunnleggende bestanddeler i vår kultur.²⁵ Vissheten om at det foregikk en utvelgelse av materiale til den norske kulturskatten betyr at det sannsynligvis også foregikk en lignende utvelgelse i forhold til hva som skulle defineres som norsk kunstmusikk. Denne type utvelgelsesprosess danner en parallell til de prosesser som er skissert av Dahlhaus og skaper interessante innfallsvinkler til resepsjonen av Tellefsens musikk. Da det å benytte elementer fra folkemusikken ble tillagt stor betydning også i en kunstmusikksammenheng, er det svært sannsynlig at ideene om en norsk folkekultur også har hatt innvirkning på evalueringen av Tellefsens musikk.

I Dahlhaus' beskrivelse av politiske og musikkulturelle prosesser på 1800-tallet, ses de nasjonale elementene som politisk motiverte og som delvis skjulte agendaer i musikkhistorien.²⁶ Disse skjulte agendaene beskrives som særlig virksomme i land der den nasjonale selvstendigheten ble truet. Dahlhaus' syn er at de ulike nasjonale bevegelser og nasjonale eliter benyttet folkemusikken som en forsikring om den nasjonale følelsens opphav og som et uttrykk for ekte autentisitet, der det ekte nasjonale kom fra "innsiden". Musikken ble i en slik sammenheng brukt som et uttrykk for en nasjonal essens som skulle demme opp for elementer som truet den nasjonale selvstendigheten. Synet på 1800-tallets nasjonalisme i

1852/1853 samlingen *Norske folkeviser*. L. M. Lindeman (1812-1887), sønn av O. A. Lindeman, var i tillegg til sine omfattende innsamlingsprosjekter av norske folketoner, organist i Vor Frelses kirke fra 1839. Lindeman var godt skolert i Bachtradisjonen, men stod utenfor den tyske romantiske musikktradisjonen Se N. Grinde, 1981, s. 145-153, A. O. Vollsnes et al., 2000, s. 280-299 og Ø. Hodne: *Det nasjonale hos norske folklorister på 1800-tallet*, KULTs skriftserie nr. 24-2, Oslo: Norges forskningsråd, 1994.

²⁴ A. Eriksen: *Historie, Myte og Minne*, Oslo: Pax, 1999, s. 74.

²⁵ Ibid., s. 71ff. og A. L. Seip: "Det norske vi – kulturnasjonalisme i Norge" i *Jakten på det norske* (red. Ø. Sørensen), 1998, s. 93-111.

²⁶ C. Dahlhaus 1989(b), s. 38-41.

musikken samsvarer med nyere nasjonalismeforskningens fremstilling av perioder med sterkt kulturnasjonalistisk preg.²⁷

Dahlhaus' syn på sammenhengen mellom ulike nasjoners historiske, sosiale og politiske behov og konstruksjonen av en nasjonal musikk danner et utgangspunkt for å forstå Tellefsen i norsk kulturell nasjonsbygging på 1800-tallet.²⁸ Norge var i flere hundre år underlagt en annen nasjons styre og hadde ingen fremtredende posisjon i europeisk kulturliv. For å kunne skape grunnlag for å danne en selvstendig norsk stat, ble det ansett som svært viktig å skape en bevissthet i befolkningen om et nasjonalt, kulturelt særpreg.²⁹ Som i flere andre europeiske land, kom folkekulturen til å utgjøre en viktig faktor i denne nasjonsbyggingsprosessen.³⁰

Dahlhaus drøfter både det konstruktivistiske og det følelsesmessige aspektet ved forestillingen om det nasjonale i musikken og beskriver det følelsesmessige aspektet som svært viktig.³¹ Hvorvidt noe vil oppleves som nasjonalt, er avhengig av en kollektiv mening, det vil si om ideene får resonans i befolkningen. Hva som ble sentrale eller perifere elementer i konstruksjonen av en nasjonal musikk på 1800-tallet, har, i følge Dahlhaus, vært avhengig av historiske, sosiale og regionale forhold.³² Også typen politisk nasjonalisme og ulike

²⁷ Oppblomstring av nasjonalisme kan ses som en respons på et ytre press eller endringer i et lands statsforfatninger, og som en forsvarsreaksjon mot for eksempel rask kommersialisering og modernisering, økonomisk krise, sosialt opprør eller politisk press. I 1800-tallets norske historie kan oppblomstring av kulturnasjonale bølger ses i klar sammenheng med ulike politiske og økonomiske forhold, der mange også mente at Norges interesser ikke ble fremmet på den mest optimale måten i unionen med Sverige. Konflikten mellom ønsket om å utvikle en selvstendig norsk nasjon og en sterk politisk allianse med Sverige ble aktualisert gjennom Krimkrigen og frykten for russisk interesse for norsk territorium. Den sterke kulturnasjonale dreiningen i perioden etter 1850, kan knyttes til etableringen av en rekke allianser på det internasjonale politiske og konstitusjonelle området. Se Ø. Østerud: "Norwegian Nationalism in a European Context", i *Nationalism in Small European Nations* (red. Ø. Sørensen), KULTs Skriftserie No. 47, Oslo: Norges forskningsråd, 1996, s. 29-40.

²⁸ Se for eksempel A. D. Smiths teori om etnisk utskillingsnasjonalisme (ethnic secession). Smith ser norsk nasjonsbygging som eksempel på etnisk utskillingsnasjonalisme, der en alternativ, radikal elite fikk stor innvirkning på hvilke elementer som skulle komme til å bli grunnleggende i en nasjonal kultur. A. D. Smith, 1983, s. 145 ff. og s.174 ff.

²⁹ Ideer om - og fremstillinger av norsk territorium, norsk folkekarakter og kultur var kjent allerede i de foregående århundrene og ble styrket blant annet av 1700-tallets studier av topografiske skrifter. Her ble Norge fremstilt som eget territorium med beboere av et eget etnisk opphav. Se O. Christensen: "En nasjonal identitet tar form", i *Jakten på det norske* (red. Ø. Sørensen), Oslo: Ad Notam Gyldendal AS, 1998, s. 51-73. Se også O. Dahl: *Norsk historieforskning i 19. og 20. århundre*, Oslo: Universitetsforlaget, 1959, kap. 1 og 3.

³⁰ Begrepet "norsk folkekultur" må i denne sammenheng forstås som en kombinasjon av folkekunst og ulike tradisjoner knyttet til bestemte samfunnsforhold, der bondens kultur og tradisjoner helt fra saga- og middelalder tid har en sentral posisjon. Begrepene "folkelige verdier", "det folkelige i norsk kultur" og "bondekultur" benyttes her synonymt med begrepet "norsk folkekultur". For nærmere definisjoner av "folkekultur", se for eksempel "folklore", "folkekunst" og "folkedans" i *Aschehoug og Gyldendals store norske leksikon*, Oslo: Kunnskapsforlaget, 1981, bind 4.

³¹ C. Dahlhaus, 1989(a), s. 85-92.

³² En relevant sammenligning med norsk kulturell nasjonsbyggingsprosess gis gjennom beskrivelser av kulturelle og politiske prosesser for eksempel i Polen på 1800-tallet. Se for eksempel B. Mielewski, 1999, s. 113-135, Z. Mach: "National Anthems: The case of Chopin as a National Composer", i *Ethnicity, Identity and Music*

politiske prosesser kan ha hatt betydning for hva som er blitt brukt som nasjonale manifestasjoner på musikkens område.

I sin drøfting av hvordan ideen om en nasjonal ånd innvirket på den europeiske kunstmusikken, konkluderer Dahlhaus med at begrepet nasjonal musikk må relateres mer til funksjon enn til reell substans i musikken.³³ En analyse av musikalsk nasjonalisme kan ikke overse musikkens sosiale og politiske funksjon eller den innvirkning det rent følelsesmessige har på vår oppfatning av tekniske og stilistiske elementer i musikken. For at konstruksjonen av en spesifikk nasjonal musikk skulle være vellykket, måtte, i følge Dahlhaus, visse forutsetninger oppleves som reelle av en større befolkningsgruppe.³⁴ For det første måtte visse musikalsk-stilistiske midler representere et nasjonalt følelsesaspekt, for det andre måtte visse trekk i musikken oppfattes som grunnleggende, nasjonale kvaliteter og som uttrykk for visse historiske forhold og samfunnsmessige behov. For det tredje måtte visse regionale karakterer i folkemusikken omtolkes til å representere en enhetlig nasjonal ånd.³⁵

Synet på Tellefsen som komponist og utøver krever en nærmere fremstilling av uttalte holdninger i norsk kulturell nasjonsbygging. Dette betyr at analysen av Tellefsens musikk med elementer fra folkemusikken må relateres til norske sosialhistoriske og politiske forhold på 1800-tallet og inkludere en diskusjon av de følelsesmessige reaksjoner ved forestillingen om en nasjonal musikk. I det følgende overfører jeg Dahlhaus' paradigme på norske forbindelser hvor Tellefsen var aktuell. Dette inkluderer en bakgrunn av sider ved kulturlivet generelt og musikklivet spesielt.

2.1.1. Norsk kulturell nasjonsbygging i tiårene omkring 1850

I fasen fra 1830-årene og fram til 1860-årene ble den norske bonden ble i etnisk sammenheng betraktet som det nærmeste man kunne komme det ekte norske befolkningsgrunnlaget, og bondekulturen ble ansett å inneholde restene av en opprinnelig norsk kultur.³⁶ I tillegg ble

(red. M. Stokes), New York: Berg, 1994, s. 61-71, og J. Jedlicki: *A Suburb of Europe, Nineteenth-century Polish Approches to Western Civilization*, CEU-press 1999.

³³ C. Dahlhaus, 1989(a), s. 91-92.

³⁴ Ibid., s. 86.

³⁵ Ibid., s. 80-90.

³⁶ I 1800-tallets stats- og nasjonsdanninger er det vanlig å snakke om en *statsborgerlig* og en *etnisk nasjonsoppfatning*. Nasjonsbegrepet kan defineres ved en inndeling i objektive og subjektive kriterier. De *objektive* eller *etniske kriteriene* forstås som felles språk, felles historie, felles levende tradisjoner, felles kultur, felles territorium og kanskje felles religion. De *subjektive* eller *statsborgerlige kriteriene* dreier seg om å oppleve seg selv som nasjon, føle en nasjonal fellesskapsfølelse eller bevissthet, hvor denne bevisstheten kommer til uttrykk i oppslutning om felles institusjoner, og ikke i felles kulturuttrykk. Dette kan benevnes som et statsborgerlig (eng. civic) nasjonsbegrep, til forskjell fra det etniske nasjonsbegrepet (noe man velger å slutte opp

bonden stående for en rekke positive verdier, hvor han ble forbundet med dannelsen, en pragmatisk livsholdning med vilje til kompromisser og ble også sett som en forkjemper for frihet, likhet og en sunn livsførsel. Dette var egenskaper som ble ansett som typiske for den norske folkekarakteren, og som var viktige for å kunne gjenskape nasjonen Norge.³⁷

Ideen om det folkelige i norsk kultur kom klart til uttrykk også i musikklivet, der musikken ble betraktet som et egnet middel til å skape nasjonal identitet. Folkemusikken ble for første gang trukket inn i konsertsalen og ble, selv om oppfatningen ikke var allment akseptert i den kulturelle eliten, ansett som kunst.³⁸ Særlig ble feleslåttene og de gamle folkevisene betraktet som verdifulle i forhold til norsk ånd. I byene ble folkemusikken ofte fremført av felespillere i folkedrakt, noe som førte til at denne musikken ble direkte forbundet med bondekulturen. I tillegg til at folkemusikken ble koblet til nye kulturinstitusjoner, ble den benyttet i en rekke arrangementer for klaver. I disse arrangementene ble det vanlig å etterligne fele- og langeleikklang ved å benytte for eksempel åpen kvint og orgelpunkt i bassen.

I 1840- og 1850-årene ble det i Kristiania arrangert en rekke, både uformelle og formelle arrangementer, der slåttemusikken hadde en sentral plass. Disse arrangementene bidro til å skape et følelsesmessig grunnlag for at visse kulturelementer skulle kunne oppleves som ekte norsk for en stor del av befolkningen.³⁹ Den norske slåttemusikken og norsk bondekultur kom følgelig til å bli oppfattet som uttrykk for en nasjonal ånd i en tidsperiode da landet i politisk sammenheng hadde sterkt behov for å kunne vise til et norsk kulturgrunnlag. Fordi Tellefsen ikke tok aktivt del i norsk samfunnskultur nettopp i de årene som var svært viktige for en bevisstgjøring av det nasjonale i kulturen, ble han trolig oppfattet som en kunstner med liten interesse for å delta i byggingen av en norsk kultur.

Tanken om en felles norsk kulturarv for å forsterke bevisstheten om en egen norsk identitet i folket. Den norske nasjonsbyggingen er beskrevet som sammensatt, til dels konfliktfylt og kan sies å avspeile ulike relasjoner mellom nasjonalisme, liberalisme og utviklingen av politisk demokrati. Ø. Sørensen påstand er at opplysningsideene har hatt hegemoni i de nordiske landene og at den norske nasjonsbyggingsprosessen har vært preget

om). Disse begrepene betraktes som idealtypiske størrelser som forekommer i ulike blandinger i enhver nasjonalistisk ideologi. Se Ø. Sørensen, 1997, s. 11ff. og O. Christensen, 1998, s. 51-73.

³⁷ G. Bø: ” ”Land og lynne” – norske diktere om nasjonal identitet”, i *Jakten på det norske* (red. Ø. Sørensen), 1998, s. 116-124, og O. J. Falnes: *National Romanticism in Norway*, New York: Columbia University Press, 1933, s. 17-66.

³⁸ Blant annet ga Myllarguten, Torgeir Audgunson (1801-1872), konsert i Kristiania i 1849, 1851 og 1858. I denne perioden ble folkemusikk fremført i konsertsammenheng en rekke ganger. Se H. Herresthal, 1993, s. 99-100 og s.141-142 og H. Herresthal: ”Fra norske fjell og tyske skoler”, i *Et hus i Europa* (red. D. Andersen), Oslo: C. Huitfeldt Forlag A. S., 1994, s. 105-112.

³⁹ Se W. Moe, 1919, bind I, s. 230 og bind II, s. 23ff. og s. 106 og H. Herresthal, 1993, s. 78ff.

av pragmatikk, ikke-utopiske ideer og har hatt bonden som fremste symbol.⁴⁰ Han fremhever at en rekke ulike prosjekter har vært del av den norske nasjonsbyggingsprosessen, og prosjektene har til dels overlappet hverandre og dels vært suksessive i tid.⁴¹ Av de fjorten prosjektene Sørensen definerer, er to tidsmessig plassert i perioden mellom 1830 og 1870 og fremstår som spesielt relevante for denne avhandlingen: ”Henrik Wergelands nasjonale visjon” og ”Nasjonalromantikken”.

Henrik Wergelands grunnsyn var preget av liberale politiske ideer og ideer om folkeopplysning. På mange måter danner hans romantisk pregede teori fra 1830-tallet, om nasjonen Norge som del av Gudsriket på jorden og synet på Norge som historisk nasjon, grunnlaget for nasjonalromantikken i tiåret etter. Wergeland mente at spesielle norske nasjonaltrekk hadde vært til stede i hele Norges historie, men at disse var blitt stadig mer svekket i perioden siden middelalderen. For å finne fram til det som var igjen av de ekte norske verdiene, måtte man gå til steder der restene av denne kulturen ennå fantes. Kildene kunne i følge Wergeland avdekkes ved å fokusere på historieskriving, litteraturarv og språk.⁴² Berømt i denne sammenheng er Wergelands bilde av den norske middelalderstaten og den nye norske staten som ”to afbrudte halvringe” som ble forent av en ”Uægte Lodning”, dansketiden.⁴³ Wergelands ideologiske program var å forene disse halvringene på en riktig måte med edelt metall. Dette skulle skje ved å benytte de gjenlevende restene av den ekte norske kulturen fra middelalderen i byggingen av en ny norsk kultur.

Nasjonalromantikken er beskrevet som et svært vellykket nasjonsbyggingsprosjekt. Den var preget av bred konsonans og fikk etter hvert sterk resonans i befolkningen.⁴⁴ Ideene som ble formidlet gjennom den nasjonalromantiske perioden kom til å få stor innflytelse på hvilke verdier som ble stående som varige i det norske samfunnet, og for hva vi senere har kommet til å oppfatte som særegent for norsk kultur. Ideene om det egentlige og skjulte

⁴⁰ I følge J. Nerbøvik er det vanlig å betrakte den norske nasjonsbyggingsprosessen som en videreføring av opplysningstidens ideer. Den norske pragmatiske, ikke-utopiske nasjonsbyggingsvarianten førte til at en rekke opplysningsideer fikk en annen utforming enn i Frankrike og andre steder i Europa. J. Nerbøvik: ”Den norske kulturnasjonalismen”, i *Nasjonal Identitet- et kunstprodukt?* (red. Ø. Sørensen) KULTs skriftserie, nr. 30, Oslo: Norges forskningsråd, 1994, s. 139-158, og Ø. Sørensen, 1998, s. 23.

⁴¹ Selv om det på ingen måte er uproblematisk å skille politiske og kulturelle prosjekter i nasjonsbyggingssammenheng, skisserer Ø. Sørensen i alt 14 ulike norske kulturnasjonale prosjekter (1770-1945) i spennet mellom opplysningsideer og romantikk. Se Ø. Sørensen, 1998, s. 21-45.

⁴²H. Wergeland (1808-1845) presenterte disse ideene i sin tale på Eidsvoll den 29. april 1834, *Tale til Forfædrenes Minde*. Se O. A. Storsveen: *Henrik Wergelands norske historie: et bidrag til nasjonalhistoriens mythos*, KULTs skriftserie, No. 80, Oslo: Norges forskningsråd, 1997.

⁴³ Se Ø. Sørensen, 1997, s. 26.

⁴⁴ Et vellykket nasjonsbyggingsprosjekt defineres ved at prosjektet har oppnådd bred resonans i befolkningen og at en gruppe innehar kulturelt hegemoni. Ø. Sørensen, 1998, s. 19-20 og s. 28-29 og Ø. Sørensen, 1997, s. 9-15.

Norge ble nært knyttet til forestillingen om norsk kulturs gullalder i middelalder og sagatid.⁴⁵ Målet var å gjenskape en norsk kultur med rot i middelalderkulturen, men på et høyere nivå. Middelalderens befolkning ble ansett som ekte norsk, med norske verdier og kultur, mens perioden i den dansk-norske unionen ble ansett som en ”svart natt”, en nedgangstid i forhold til den forutgående rike perioden i norsk kultur. En gjenopplivelse av ”gullaldertiden” ble forbundet med den norske bondens livsførsel og kultur. Både folkemusikken og folkeeventyrene ble sett som rester av denne ånden og som en direkte bro fra middelalderen til det moderne Norge. Disse elementene skapte hovedgrunnlaget for den nye norske kulturen og kom til uttrykk blant annet gjennom en rekke innsamlinger av folkemusikk og folkeeventyr etter dansk og tysk mønster og en fornyet interesse for norsk historieskriving.⁴⁶

Den store kunstmønstringen som fant sted i Christiania Theater i 1849, må ses i lys av en voksende begeistring for det nasjonale i tiårene omkring 1850.⁴⁷ På grunn av politisk urolighet i Europa i 1848, reiste både Ole Bull og flere av de norske malerne som vanligvis oppholdt seg i Tyskland for en periode tilbake til Norge. Kunstnerens tilstedeværelse bidro til en oppblomstring av kulturlivet i Kristiania. I mai 1849 arrangerte Kunstnerforeningen tre forestillinger som i ettertid er sett som symbolet på nasjonalromantikkens gjennombrudd i Norge. Forstillingene kom i stand gjennom et samarbeid mellom norske forfattere, musikere, malere og skuespillere, der hensikten var å fremme det nasjonale i kunsten.⁴⁸ Selv om mange av disse norske kunstnerne på grunn av økonomiske og ulike andre forhold forlot Norge allerede etter en kortere tidsperiode, hadde de bidratt til en nasjonal kulturreisning hvor de selv tok direkte del i en bølge av nasjonal begeistring.⁴⁹ Thomas Tellefsen tok som nevnt ikke del i denne norske kunstmønstringen. Etter revolusjonsdagene i Paris reiste han til London og Skottland, før han senere på året vendte tilbake til Frankrike.⁵⁰ Først sommeren 1850 besøkte Tellefsen igjen Norge.⁵¹

⁴⁵ Nasjonalromantikken kan karakteriseres som en bred kulturell bevegelse med fokus på folket og nasjonen. Denne romantiske bevegelsen nådde sitt høydepunkt i Norge perioden 1840-1860 og benyttet en rekke elementer fra norsk bondekultur. Romantikken kan på mange måter ses som en motstrømning til opplysningstidens vekt på fornuften, der fokus i stedet ble rettet mot det ikke rasjonelle og metafysiske med vekt på følelser, fantasi, mystikk, religiøsitet, natur og naturlighet og tradisjoner. Ø Sørensen (red.), 1998, s. 93-174. Om norsk nasjonalromantikk, se også O. J. Falnes, 1933, kap. 1 og 2, s. 21-66 og H. Herresthal, 1993, s.78ff.

⁴⁶ Se A. L. Seip, 1998, s. 93-111 og M. Hroch, 1998, s. 217-228.

⁴⁷ Se M. Schulerud, 1960, s. 62ff., H. Herresthal, 1993, kap. 9 og A. O. Vollsnes et al., 2000, bind 2, s. 178ff.

⁴⁸ Noe av bakgrunnen for at prosjektet ble igangsatt, var også et ønske om å skaffe penger til stipender for unge, talentfulle norske kunstnere. Se H. Herresthal, 1993, s. 81.

⁴⁹ En omfattende skildring av Düsseldorfmalernes liv og virke finnes i M. Schulerud, 1960.

⁵⁰ Se T. Tellefsen (red.), 1923, brev av juni, juli og august 1848.

⁵¹ Se T. Tellefsen (red.), 1923, brev fra 1848-1850.

2.1.2. Kunstnere og intellektuelle i norsk nasjonsbyggingsprosess

Den sterke nasjonale begeistringen som inntraff mot slutten av 1840-tallet, gjenspeiler samme ideologi som kom til uttrykk gjennom historikernes ideer og hypoteser om norsk middelalderhistorie i perioden mellom 1840-1860.⁵² Ved inntreden av en ny historikergenerasjon omkring 1860 ble den forrige generasjon historikers teorier revidert og erstattet av en voksende interesse for forskning på unionstiden med Danmark.⁵³ Fokuseringen på et nytt forskningsområde må ses i sammenheng med gjennombruddet for evolusjonistiske synsmåter i 1850- og 1860-årene, der det ble ansett av stor betydning å kunne vise historisk utvikling over lange perioder. I tillegg til at forskerne ønsket å vise en mer vidtrekkende sammenheng i norsk historisk utvikling, så forskerne et behov for en mer balansert fremstilling og vurdering av unionstiden med Danmark, blant annet ved å vise at unionen også hadde hatt positive følger for Norge.⁵⁴

Ideene om unionens positive følger for Norge ble også overflyttet til samtidens politiske diskusjon og benyttet i argumentasjonen for et tettere skandinavisk samarbeid.⁵⁵

⁵² Rudolf Keyser (1803-1864) og Peter Andreas Munch (1820-1863) som ofte benevnes som grunnleggerne av "Den norske historiske skole"(1830-1860). Generasjonens historiske problemorientering gikk i stor grad, gjennom en kritisk og håndverksmessig tradisjon, ut på å vise at det norske folket var et av Europas eldste og historisk berømte folk. På grunn av vår svake nasjonale posisjon i samtiden, ble det historiske materialet utnyttet til å bevise at vi var ett folk og til å bevise vår nasjonale identitet i forhold til våre nordiske nabofolk. Historikerne fokuserte på et slikt grunnlag på Norges historie i saga- og middelalderperioden og laget også egne teorier om norsk innvandring og norske språkforhold. For en grundigere fremstilling av deres virkefelt, se O. Dahl, 1959, kap. 3, s. 36-80.

⁵³ Gruppen historikere bestående av E. Sars (1835-1917), L. K. Daae (1809-1877), M. Birkeland (1830-1896) og T. H. Aschehoug (1822-1909) benevnes fra omkring 1860 som "Hollenderkretsen". De tre siste blir fra ca 1866 regnet til den konservative historikergruppen, mens E. Sars bryter ut og blir stående som representant for en nasjonaldemokratisk politikk som leder frem mot danningen av Venstre. Ibid., kap. IV, V og VI, s. 81-194.

⁵⁴ Unionstiden med Danmark ble sett som en nødvendig konsekvens av Norges svake stilling på 1300-tallet og ble i stor grad sett som en forutsetning for fremveksten av en fri, demokratisk og ny norsk forfatning på 1800-tallet. Norges nye selvstendighet ble ansett å ha sine forutsetninger i de materielle, kulturelle og institusjonelle forhold som var utviklet på felles dansk-norsk grunn i unionstiden. Det ble samtidig lagt vekt på å fremheve sammenhengen mellom gammel storhetstid i middelalderen og det nye Norge. Norsk samfunn ble ansett å ha bevart et vesentlig grunnlag for sin nye selvstendighet fra gammel tid gjennom de norske bøndernes friere og mer uavhengig posisjon enn i andre land. Det ble også sett som av betydning at den norske adelen aldri ble sterkt utviklet. Utviklingen av borgerklasse og embetsstand satte norsk kultur i forbindelse med europeiske strømninger, noe som på sikt skapte grunnlaget for en norsk nasjonsbevissthet som var sterkt influert av bondesamfunnets verdier. Det var denne utviklingen som forberedte den politiske atskillelsen av Norge og Danmark i 1814. Ibid., s. 93ff. og s. 155ff.

⁵⁵ Tidens fokus på betydningen av et nærmere politisk samarbeid i Skandinavia kan også forklares ved å henvise til hendinger i internasjonal politikk. Krimkrigen i 1853-1856 skapte bevissthet om betydningen av å være en sterk enhet i tilfelle trussel fra øst. Det samme var tilfellet da Danmark måtte avstå Schlesvig-Holstein i Preussen i 1864. I tillegg så man i samtiden et positivt klima for opprettelsen av politiske unioner: Italia, 1859-1860/1864; Tyskland, 1864/1866 og opprettelsen av en varig union i USA etter borgerkrigen, 1861-1865. *Skandinavisme* i videre mening er en bevegelse for nærmere kulturelt og praktisk samarbeid mellom de tre skandinaviske land. I mer spesiell betydning formidler begrepet et politisk samarbeid som kan føre til dannelsen av en felles stat. Under inntrykket av det spente forholdet mellom Russland og Vestmaktene på midten av 1850-tallet, fikk den til da heller isolerte studentskandinavismen bredere støtte og man begynte i visse miljøer seriøst å drøfte en virkelig

Interessen for skandinavismen var økende i 1850- og 1860-årene, og tanker om å bygge ut det skandinaviske samarbeidet var felles for store deler av det unge, norske akademiske miljøet. Da det i perioden 1863-1865 ble fremsatt mer bestemte krav om nærmere politiske sammenslutninger i Norden, ble blant annet historikeren E. Sars' avhandling *Norge under Foreningen med Danmark* benyttet i argumentasjonen for et nærmere politisk samarbeid og en skandinavisk union.⁵⁶ Sars reagerte sterkt mot at det ble trukket slike politiske konsekvenser av hans historiske synsmåter. I 1866 vendte Sars seg mot de politiske konklusjoner som ble trukket i kjølvannet av skandinavismen. Han protesterte mot rehabiliteringen av dansketiden og de nye historiske oppfatninger som han selv hadde vært med på å utforme, og som han nå mente hadde gått for langt. Han fremhevet i stedet Henrik Wergeland som det nye Norges fremste representant og symbol og søkte støtte i Wergelands ideer for sitt nasjonale program. I dette programmet ønsket Sars å fremme synsmåter som understreket sammenhengen fra sagatid til det 19. århundres Norge gjennom dansketiden, samtidig som han bygget opp en historietolkning med basis i nasjonalfølelsen. Følgelig kan Sars' nye historiske fremstilling ses som et historisk innlegg både mot skandinavisme og unionspolitikk.⁵⁷

I årene 1866-1867 er det i følge historikeren Ottar Dahl mulig å observere en rekke ulike følger av diskusjonen omkring et nærmere unionelt samarbeide. Blant annet medførte ideen om et tettere skandinavisk samarbeid til en sterkere aksentuering av motsetninger i det historiske miljøet og bidro sterkt til å sprengre enigheten der. Motsetningsforholdet er av betydning fordi det er mulig å se et sammenfall mellom historiske oppfatninger og mer allmenne politiske grunnholdninger. Fra midten av 1860-tallet skapes en konservativ retning med Birkeland, Aschehoug og Daae på den ene siden og en venstreorientert, nasjonaldemokratisk retning med Sars på den andre.⁵⁸ Motsetningen mellom de to gruppene

union mellom de tre land. I Norge kom ideene om en nærmere skandinavisk union til å mangle stor oppslutning, men var utbredt innenfor studentmiljøer og visse akademiske miljøer. Se "Skandinavisme" i *Aschehoug og Gyldendals store norske leksikon*, 1989, bind 10, *Norges Historie*, Oslo: J. W. Cappelens forlag a/s, 1986, bind 11, s. 30ff. og O. Dahl, 1959, s. 36-44 og s. 104-105.

⁵⁶ Avhandlingen *Norge under Foreningen med Danmark* ble publisert som artikler i årene 1858-1865. O. Dahl, 1959, s. 194.

⁵⁷ E. Sars' foredrag i studentersamfunnet i 1866: "Om den nyeste nordiske Helstatspolitikk" uttrykker hans nye historiske orientering. En helhetlig fremstilling av hans historiesyn gir han i *Udsigt over Norges Historie I-V*, 1873-1891. Ibid., s. 105 og s. 154ff.

⁵⁸ Sars var fra slutten av 1860-årene aktivt tilknyttet Venstre-bevegelsen. Hans nasjonal-demokratiske syntese ledet til etableringen av Venstre i 1883-1884, Ibid., s. 164ff.

av historikere kom tydelig til uttrykk gjennom spørsmål om konstitusjonell og kulturell kontinuitet i det norske folkets liv.⁵⁹

Sars' historiefremstilling er beskrevet som idealistisk preget. I dette ligger at han fremhever enkelte begreper og verdier på bekostning av andre og understreker det forpliktende i menneskers forhold til disse.⁶⁰ Spesielt vektlegges begreper som *nasjonalitet*, *nasjonal selvstendighet* og *fedreland*. Sars ser nasjonen som en kollektiv enhet og som det viktigste organet for kulturell utvikling. Til tross for at Sars i sine teorier beskriver utviklingen av borgerklasse og embetsmenn i Norge som en viktig forutsetning for norsk selvstendighet i 1814, ser han fremdeles de samme klassene delvis som et hinder for utviklingen av en norsk kultur.⁶¹ Både borger- og embetsmannsklassene, som opprinnelig var danske, ble etter hvert assimilert inn i norsk samfunn og fikk et stadig sterkere nasjonalt særpreg. I følge Sars, fremstod imidlertid disse klassene fremdeles som delvis danske både i språk og kultur. Kløften mellom det norske folket og embetsmannsstanden var slik sett ennå ikke utjevnet.⁶²

I ettertid er Sars' historiske fremstilling sett som det betydeligste bidrag til en samlet gjennomtenkning av Norges historie gitt av en enkelt historiker. Sars' teorier kom til å få stor innflytelse i ettertid og en særlig posisjon i den allmenne historiske bevissthet i Norge, ikke minst på grunn av sin tilknytning til aktuelle politiske strømninger.⁶³

Den kulturelle nasjonalitetsoppfatningen blir, i følge sentrale nasjonalismeforskere, dannet gjennom en elitær modell. En slik forståelse av prosessen innebærer at det er eliten som legger kriteriene for innholdet i den kulturelle nasjonalismen. På mange måter kan forhold innenfor den norske eliten omkring 1850 sies å gjenspeile grunnleggende holdninger hos samtidens historikere. I følge Ø. Sørensen er det i norsk nasjonsbyggingssammenheng

⁵⁹ To sentrale spørsmål skilte de to gruppene historikere. Et sentralt spørsmål var årsakene til Norges nedgang i senmiddelalderen. Her betonte de konservative i sin forklaringsmodell materielle forhold og økonomisk nedgangstid, mens Sars så de politiske og de åndelige faktorer som vesentlige. Det var ikke fattigdom, men "Almenaand" og "politisk Interesse" som manglet. Et annet sentralt spørsmål var problemene omkring begivenhetene i 1814 og deres forutsetninger. Her fokuserte de konservative historikerne på sammenhengen mellom norsk frihetsvilje og tanken om en svensk-norsk eller skandinavisk union, mens Sars ensidig understreker folkets egen innsats og selvstendighetsvilje. Ibid., kap. 5, s. 114ff.

⁶⁰ "Idealistisk" kontra "realistisk" historiesyn: O. Dahl knytter de to ulike tenkemåtene til h. h. v. Sars' og de konservative historikerne. Han beskriver "et idealistisk historiesyn" med trang til å fremheve visse begreper og verdier meget sterkt på bekostning av andre og til å understreke det forpliktende i enkeltmenneskets forhold til disse. "Et realistisk historiesyn" danner en motsetning til "det idealistiske" ved å strebe etter å likestille og sideordne flest mulig forskjellige verdier, i stedet for å stille dem i et radikalt overordnings- eller motsetningsforhold til hverandre. Ibid., kap. 5, s. 110ff. og s. 156ff.

⁶¹ Historikergenerasjonen fra 1860 så utviklingen av embetsmanns- og borgerklasse, sammen med rasjonalistiske, demokratiske og romantiske ideer, som en forutsetning for utviklingen av en norsk nasjonal bevegelse. Fra 1700-tallet ble den norske bondes egenskaper trukket frem som positive hos de høyere klasser både i Danmark, Sverige og Norge. Ibid., kap. 4, s. 96ff.

⁶² Ibid., kap. 6, s. 156ff.

⁶³ Ibid., kap. 6, s. 192ff.

mulig å snakke om ”to slags eliter”.⁶⁴ En del av den norske eliten bestod hovedsakelig av erfarne byråkrater, en annen del fremstod som en alternativ, liberal elite bestående av intellektuelle, bønder og noen forretningsfolk. Den byråkratiske eliten kom til å stå for en modernisering av det norske samfunnet gjennom avskaffelse av gamle økonomiske privilegier og reguleringer. Samtidig utviklet denne linjen en konstitusjonell konservatisme med stor motstand mot politisk demokratisering. På det kulturelle plan forfektet den byråkratiske eliten i all hovedsak et syn hvor elitekulturen, med preg av danske og kosmopolitiske innslag, dannet hovedgrunnlag for den kulturelle identitetsdanningen. Den beste løsningen for en videre utvikling ble tenkt som en tosidig utveksling av elementer mellom bondekultur og kontinental elitekultur.

Den alternative og liberale eliten, som gikk mot unionen med Sverige og i større grad enn de konservative ønsket en demokratisering av det politiske system, kom på det kulturelle området til å forfekte en til dels ensidig dyrking av norsk kultur.⁶⁵ Dyrkingen av norsk kultur kom til uttrykk gjennom en dominerende tendens til å bruke elementer fra norsk bondekultur. En bevisstgjøring og konstruksjon av norsk kultur kom i følge denne gruppen til å bli en kamp også mot dansk kulturell innflytelse.⁶⁶ På dette området gjenspeiles Sars’ holdninger i synet på Norges kulturelle stilling i unionstiden med Danmark. Gjennom unionen hadde et utenlandsk byråkrati og presteskap innført en fremmed kultur. Mange fryktet også at denne fremmede kulturen ville spres videre til bygdene og fortrenge det som var igjen av den opprinnelige norske kulturen. Det ble i en slik sammenheng om å gjøre å skape et skille, særlig til dansk kultur, som ble sett som et kulturelt aristokrati som hindret utviklingen av norsk kultur.⁶⁷

Helt fra 1850-årene og gjennom resten av det 19. århundre var Bjørnstjerne Bjørnson en sentral person i den liberale og alternative eliten og var opptatt med spørsmål som var knyttet til utviklingen av en norsk, nasjonal identitet.⁶⁸ I dette arbeidet var Bjørnson en viktig aktør og stod på linje med innholdet som ble formidlet i nasjonalromantikken. Bjørnson stod, sammen med blant andre Ole Bull og O. Aa. Vinje, også i spissen for dannelsen av *Det norske Selskab av 1859*, en kunstnerforening ”til Fremme av Nationalitet i Litteratur og Kunst”.

⁶⁴ Ø. Sørensen, 1994, s. 21ff.

⁶⁵ Den kulturnasjonale oppblomstringen fra omkring 1860, må ses på bakgrunn av Stattholderstriden og en sterk nasjonalistisk strømning i Stortinget i siste del av 1850-årene. Se O. Falnes, 1933, s. 43.

⁶⁶ Ibid., kap. I og II og G. Bø, 1998, s. 112-124.

⁶⁷ O. J. Falnes, 1933, s. 30-34 og O. Christensen, 1998, s. 51-73.

⁶⁸ I dette arbeidet hadde Bjørnson stor evne til å sette saker på dagsorden og kom til å fungere som en slags premissleverandør for den norske nasjonsbyggingen. Georg Brandes karakteriserte Bjørnson som ”Norges store Såmann”. Ø. Sørensen, 1997, s. 9.

Selskapet hadde som mål å fremme en større produksjon av norsk kunst, opprettelsen av et eget musikkakademi og et eget forlag for ”Skrifter, Musikalier og Mindeblader”.⁶⁹

Bjørnstjerne Bjørnson ga i en rekke sammenhenger konkrete uttalelser om hvilken type personer den norske eliten burde bestå av og hvilke verdier denne eliten burde ha. For Bjørnson var det viktig at den nasjonsbyggende eliten ikke var en tradisjonell elite av politikere, prester embetsmenn, akademikere og storborgerskap. Den nye norske eliten måtte være en alternativ elite som ikke var preget av servile holdninger til Sverige eller representerte arven fra dansk embetsmannsstand.⁷⁰ Eliten skulle ta utgangspunkt i folkets karakter og bevisstgjøre folket om dets egenart og karakter. Bjørnson så det som svært viktig at det i byggingen av den norske nasjonen var et nært samspill mellom folk og elite, og at elitens verdier skulle ha en folkelig forankring.⁷¹

Innenfor den liberale og alternative norske eliten kom både vitenskapsmenn og kunstnere, og spesielt forfattere, til å stå sentralt i arbeidet med det som i ettertid er kalt konstruksjonen av den norske kulturen. I romantikkens ideologi hadde nettopp kunstneren en spesiell evne til å formidle den sanne ånd og reflektere over moral, vaner og tradisjoner. Helt i tråd med disse ideene mente Bjørnson at diktere og kunstnere hadde en spesiell plass i den ”riktige eliten”, fordi denne gruppen mennesker hadde *mer af et Folks instinkt*.⁷²

2.1.3. Tellelsen og den alternative norske kultureliten

Mange av de norske kunstnerne engasjerte seg sterkt i prosessen med å utforme en særegen norsk kultur, noe som kom særlig klart til uttrykk i den kulturelle bølgen mellom 1840 og 1860. I norsk sammenheng kom svermeriske og romantiske holdninger særlig sterkt til uttrykk i den politisk liberale og alternative eliten, spesielt i gruppen av ikke-musikere, og ble kombinert med politisk agitasjon i kampen særlig mot dansk dominans i norsk kulturliv. Her mente mange at grunnlaget for en nasjonal musikkultur fantes i folkemusikken, nettopp fordi den ble sett som et middel til å reflektere folkets historie og gjenspeile en nasjonal karakter.⁷³ Holdningene uttrykkes klart i en rekke avisinnlegg og kritikker fra perioden omkring 1860,

⁶⁹ *Det norske selskap* ble dannet 22. november med Bjørnson og Ibsen som formann og viseformann. H. Herresthal, 1993, kap. 15 og O. J. Falnes, 1933, s. 42-43.

⁷⁰ O. J. Falnes, 1933, s. 29.

⁷¹ Ø. Sørensen, 1997, s. 121-125 og s. 149ff.

⁷² *Ibid.*, s. 151.

⁷³ Ole Bull mente at den norske kunsten stod ”Fix og færdig på Fjeldet”. Andre norske kunstnere uttrykte et syn der norsk folkekultur måtte kombineres med europeiske kunstradisjoner for å kunne danne grunnlaget for en nasjonal kunst. Se for eksempel: H. Herresthal, 1993, kap. 15 og W. Moe, 1919, bind II, s. 201.

der Bjørnson og Vinje var aktive bidragsytere.⁷⁴ Som følge av samme romantiske tankegang ble det å reise utenlands for å ta videre musikkutdanning ofte betraktet som en fare, fordi den nasjonale ånd og det nasjonale særpreg kunne svekkes.⁷⁵ Selv om flere av representantene for denne gruppen, blant andre Bjørnstjerne Bjørnson, innså at utdanning var en nødvendighet for å skaffe landet gode komponister, poengteres stadig betydningen av nærhet til bondekulturen og det folkelige.

I årene 1865-1866 forsøkte Bjørnson å skape en norsk opera med norske utøvere. Prosjektet, som omtales videre i avhandlingens kapittel 3, må ses i lys av ideer om å bygge opp en norsk kultur. Ved å hente hjem norske kunstnere som hadde reist ut for å skaffe seg en utdanning, forsøkte Bjørnson å realisere sin ide om en norsk opera der det også skulle synges på norsk. I 1865 henvendte Bjørnson seg til Tellefsen og de norske sangerne som oppholdt seg i Paris for å få disse kunstnerne til å vende hjem for å iverksette hans prosjekt.⁷⁶ I forsøket på å få de norske musikerne til å komme til Kristiania, appellerte Bjørnson både til fedrelandsplikten og unndro seg heller ikke muligheten til å nevne den gjeld han mente kunstnerne stod i til sitt fedreland.

I 1800-tallets norske kunstliv fantes alternativer til den mer svermeriske linjen Bjørnson ofte kom til å representere. Filosofen Marcus Jacob Monrad representerte et syn, der opplysning av det brede lag av befolkningen skulle skje på den ”dannede” eller opplyste elitens premisser, og der klassiske verdier og holdninger skulle vektlegges.⁷⁷ For musikernes vedkommende innebar dette synet at de måtte skaffe seg en grundig kunstmusikalsk skolering for å kunne veilede andre i hva som var god og dårlig musikk.⁷⁸ Noe av forskjellen mellom denne klassiske og de mer radikale kunstneres grunnsyn kommer til uttrykk i en diskusjon mellom Bjørnson og Monrad i 1870. Her beskriver Bjørnson Mozarts musikk som uttrykk for

⁷⁴ Tanken om at visse folkegruppers karaktertrekk avspeilet seg i deres musikk var levende helt fra antikken. Dette kom til uttrykk i musikken særlig gjennom ulikt skalamateriale, dorisk etc. Slike tanker blomstret igjen opp med blant andre Rousseau og Herder på 1700-tallet. En rekke avisinnlegg og debatter fra norsk presse i slutten av 1850-årene avspeiler en klar holdning til folkemusikkens rolle i norsk og internasjonalt musikkliv og avspeiler både den organiske utviklingstanken og sentrale aspekter fra opplysningstidens tankegods. Se F. E. Sparshott ”Aesthetics of Music”, i *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (red. S. Sadie), 1980, Macmillan, 1980, bind 1, s. 120-135 og H. Herresthal, 1993, kap. 14-19.

⁷⁵ H. Herresthal, 1993, s.185-193.

⁷⁶ Det finnes i alt 5 brev fra Bjørnson til Tellefsen angående etableringen av en norsk opera i Kristiania i årene 1865-1866. *Bjørnsons brev til Tellefsen*, Håndskriftsamlingen, Nasjonalbiblioteket, bs. 11, brev 166-170.

⁷⁷ M. J. Monrad (1815-1897) var professor i filosofi ved Universitet i Kristiania fra 1851. Monrad var aktiv i *Det philharmoniske Selskap* helt fra starten i 1846. Hans kunstsinn var, i følge H. Herresthal, representativt for mange kunstforståeres syn på musikkutviklingen omkring 1850. H. Herresthal, 1993, s. 130.

⁷⁸ Denne tankegangen har klar sammenheng med Platons tanker om at musikk kunne benyttes til å vekke gode følelser og fremme positive karakteregenskaper. Overført til 1800-tallets tanker og behov førte disse holdningene til en forkastelse både av tom virtuosmusikk og den mest radikale delen av tysk kunstmusikk, representert ved for eksempel Richard Wagner, mens Mozart ble stående som ideal for det sunne og sanne. Ibid., s. 130-139.

tyisk ånd, mens Monrad ser denne musikken som uttrykk for det universelle og tidløse.⁷⁹

Norske skolerte musikere kom i stor grad til å formidle et syn på linje med Monrads klassiske grunnprinsipper, uten at disse ble sett som uforenlig med å fremme nasjonale elementer i kunsten.⁸⁰ Det å presentere folkekunsten som eneste grunnlag for en nasjonal kunst, ble av de fleste musikkskolerte sett som utilstrekkelig for å skape en nasjonal kunstmusikk av varig verdi.⁸¹

Også komponisten Otto Winter-Hjelm kom til å fremme et mer nyansert syn på utformingen av en nasjonal kunstmusikk enn representantene for den mer svermerisk-romantiske linjen. Sett i lys av fokuseringen på det nasjonale i Sars' nye historiesyn, gir Winter-Hjelms artikkel fra september 1866 en rekke assosiasjoner nettopp til Sars' ideer.⁸² Winter-Hjelm har en klar oppfatning av hva som utgjør spesifikt nasjonale elementer i musikken og fokuserer sterkt på formidlingen av en nasjonal ånd gjennom denne. Artikkelen kan betraktes som et nasjonalt program for norske komponister, der de oppfordres til å benytte norsk folkemusikk som grunnlag for utformingen av en nasjonal kunstmusikk. I artikkelen gir Winter-Hjelm en beskrivelse av norske komponister, deriblant Tellefsen, som har benyttet norsk folkemusikk i flere av sine komposisjoner.

Beskrivelsen av holdninger hos den alternative norske eliten og Tellefsens tilhørighet i fransk kulturliv, gir den tyske sosiologen Norbert Elias tolkning av 1800-tallets kulturbegrep interessante assosiasjoner.⁸³ Elias påstand er at begrepet har ulik betydning i ulike vestlige nasjoner, noe som avspeiles gjennom måten begrepet brukes på. Elias ser forståelsen av begrepet kultur i tysk samfunn på to måter, som et *sivilisasjonsbegrep* og et *kultur*-begrep.

⁷⁹ Ibid., s. 193.

⁸⁰ Se for eksempel Otto Winter-Hjelms artikkel "Om norsk Kunst og nogle Kompositioner av Edvard Grieg", *Morgenbladet*, 14. og 16. september 1866. Artikkelen er omtalt og deler av den er referert flere steder: H. Herresthal, 1993, s. 185-193, Rune J. Andersen: *Edvard Grieg – Et kjempende menneske*, Oslo: J. W. Cappelens forlag A S, 1993, s. 79ff., H. Herresthal: "Edvard Grieg og Kristiania" i *Det var dog en herlig tid, trods alt* (red. J. N. Baumann, Per Buer og Øyvind Nordheim), Oslo: Norsk Musikkksamling, Universitetsbiblioteket i Oslo, 1993, s. 17ff., A. O. Vollsnes et al., 2000, bind 2, s. 160-164 og D. M. Johansen: *Edvard Grieg*, 3. utg., Oslo: Gyldendal, 1956, s. 103ff.

⁸¹ H. Herresthals påstand er at både Halfdan Kjerulf, Carl Arnold og L. M. Lindeman for en stor del delte Monrads musikk-syn. H. Herresthal, 1993, kap.13, s. 131-137.

⁸² Otto Winter-Hjelm (1837-1931), norsk komponist, var representant for en konservativ romantisk linje. Etter studier i Leipzig i 1857 og Berlin i årene 1861-1863, ble Winter-hjelm dirigent for Det Philharmoniske Selskab i perioden 1863-1866. Han fungerte som musikkkritiker i en rekke aviser før 1886. Fra 1886-1913 var han fast musikkannemelder i *Aftenposten*. Winter-Hjelm forsøkte på forskjellig vis å forene europisk kunstmusikk med nasjonale elementer. Dette fremkommer klart i hans andre symfoni og i hans klaverskole fra 1864 som er basert på arrangementer av folketoner. Sammen med fiolinisten Gudbrand Bøhn grunnla Winter-Hjelm i 1864 musikkakademi med et klart nasjonalfarget formål. Ibid., s. 185-193, og A. O. Vollsnes et al., bind 2, 2000, s. 160-164.

⁸³ N. Elias: *The Civilizing Process: The Development of Manners, Changes in the code of conduct and feeling in early modern times*, New York: Urizen books, 1978, s. 3-4. (originaltittel: *Über den Prozess der Zivilisation*, Basel: Haus zum Falken, 1939.)

Denne todelte begrepsforståelsen mener han å kunne spore tilbake til 1700-tallet i skillet mellom den tyske adelens franske dannelsesidealer og den tyskspråklige middelklasseintelligentsiaens ideer om en spesifikk folkekarakter. Den franske og engelske, eller adelige, forståelsen av sivilisasjonsbegrepet refererte, i følge Elias, til politiske, økonomiske, tekniske, moralske eller sosiale forhold. Det tyske begrepet *Kultur* kom derimot til å stå for tidløse intellektuelle, religiøse og kunstneriske kvaliteter og åndelig berikelse og ble utnyttet i den tyske nasjonsdanningsprosessen.⁸⁴ Betydninger som assosieres med det franske eller engelske sivilisasjonsbegrepet utelukkes i stor grad i det tyske *Kultur*. I tysk nasjonsdanning kom sivilisasjonsbegrepet følgelig til å referere til menneskers holdninger og væremåte og ga assosiasjoner til begreper som ”forfinet”, ”dannet”, ”aristokratisk” og ”kultivert” (eng. ”cultivated”), mens det tyske *Kultur*-begrepet avkodet betydninger i retning av nasjonale forskjeller og enkeltgruppers særegne identitet. ”Det siviliserte” ble, med sin antatte opprinnelse i Frankrike og gjennom sin vektlegging av siste mote og siste utvikling innen politikk, økonomi og teknikk, sett som uttrykk for noe ustabil, skiftende og til dels umoralsk.⁸⁵

Sett i lys av hegemoniske holdninger i norsk nasjonsbygging, gir Tellefsens livsførsel i Frankrike signaler om verdier som står fjernt fra ideene om en folkelig, norsk kultur. I stedet synes Tellefsens sosiale og kulturelle tilhørighet å kunne relateres til Elias tolkning av sivilisasjonsbegrepet. Nettopp denne type holdninger gjenspeiles i en av Bjørnsons kommentarer fra hans første besøk i Paris i 1863: ” Du gaar på Gaden og ser ikke et eneste solid Ansigt i det hele Kvarter, thi Borgerstanden er usædelig, Mand og Kvinde, usædelig til en Grad, som vi ikke drømmer om. Her tager Kvinden alt for stor Plads. Aldrig taler Mænd om andet end Liderlighed og løsagtig Politikk.”⁸⁶

I tiårene etter 1850 stod tanken om å fremme norsk kultur og identitet gjennom en spesifikt norsk ånd sentralt. Thomas Tellefsen, som fant sterk tilhørighet i fransk musikkultur, besøkte Norge bare i kortere perioder og deltok aldri i norske kunstneriske samarbeidsprosjekter. Med kunnskap om den vekt som ble tillagt det å formidle holdninger i samsvar med hegemoniske holdninger i norsk kulturell elite, kan en rekke utenommusikalske faktorer ha påvirket resepsjonen av Tellefsens musikk. På sikt kan slike holdninger ha ført til at han ble oppfattet som ”ikke norsk nok” og vanskeliggjort prosessen med å opparbeide en mer varig plass for hans verker i norsk musikkultur.

⁸⁴ Se også S. Pederson: ”A. B. Marx, Berlin Concert Life and German National Identity”, i *19th Century Music*, vol. XVIII, no. 2, 1994, s. 87-107.

⁸⁵ N. Elias, 1975, s. 6ff. og s.17ff.

⁸⁶ M. Schulerud, 1960, s. 357-358.

2.2. Tellefsens mazurkaer og norske danser

Tellefsen komponerte sine mazurkaer og norske danser i et fransk musikkmiljø, der både genre, stil og instrumentvalg gjenspeiler påvirkningen fra Chopin og salongens mer intime konsertform.⁸⁷ De samme stykkene ble også fremført en rekke ganger på Tellefsens offentlige konserter både i Norge og i Paris.⁸⁸ *Mazurkas*, op. 1 og op. 3 ble komponert før 1849, altså mens Chopin ennå levde. De øvrige opus med mazurker er komponert og trykket med jevne mellomrom frem til 1863. De tre dansene, *Huldredansen*, op. 9, *Bruraslaatten*, op. 26 og *Walhallafesten*, op. 40 er komponert henholdsvis i 1852, 1857 og 1869-1870.⁸⁹ I alle de tre dansene og i flere av mazurkaene benytter Tellefsen rytmisk-melodiske vendinger som oppfattes som ”norske”. I analysen vil jeg undersøke om de rytmisk-melodiske vendingene som oppleves som ”norske” har en reell forbindelse til norsk slåttemateriale og om de vendingene Tellefsen benytter skiller seg fra andre samtidige norske komponisters oppfatning av ”det norske” i musikken.

Vendingene som kan knyttes til norsk folkemusikk er i lange perioder ikke det mest fremtredende elementet i Tellefsens mazurkaer. I stedet oppleves en rekke klanglige og stilistiske trekk som nært beslektet med Chopins stilidiom. I analysen av Tellefsens mazurkaer vil jeg undersøke forskjeller og likheter mellom Tellefsens og Chopins bruk av folkemusikkrelaterte motiver og peke på trekk i Tellefsens mazurkaer som kan knyttes til Chopins stilidiom.

2.2.1. Rytmisk-melodisk slektskap mellom Tellefsens verker og norsk folkemusikk

Etter hvert som ideene fra nasjonalromantikken møtte resonans i befolkningen, ble det av stor betydning for de aller fleste komponister og musikere å bidra til å skape en spesifikk norsk kunstmusikk. I kunstmusikksammenheng skjedde dette hovedsakelig ved å forene elementer fra kontinental kunstmusikk med elementer fra nasjonal folkekunst. I undersøkelsen av

⁸⁷ Om Tellefsens franske miljø, se kapittel 5, avsnitt 5.1.

⁸⁸ Se for eksempel kritikker i *La Revue et Gazette musicale de Paris*, 3. mai 1851, 4. april 1852, 10. april 1853 og 19. april 1957.

⁸⁹ Tellefsen hadde, i tråd med tradisjonen blant virtuose utøvere, allerede i en årrekke spilt variasjoner over ulike norske folkemelodier på sine konserter. I 1852 var den tyske pianisten E. Haberbier i Paris og spilte komposisjoner i virtuos stil som bygget på norske folketoner. Tellefsen hadde også anledning til å høre Grieg og Svendsens komposisjoner i Paris omkring 1870. Tellefsens norske danser må derfor ses som del av en tradisjon der det var vanlig å benytte norske folkemusikelementer i en kunstmusikalsk sammenheng. Se H. Herresthal, 1993, s. 45 og s. 101-102, H. Herresthal, 1994, s. 70ff. og H. Huldt-Nystrøm, 1959, verkoversikt, s. 186-193.

Tellefsens verker er et nærliggende utgangspunkt å finne en konkret forbindelse mellom disse verkene og folkemusikken. Som utgangspunkt for en analyse av de norskklingende motivene i Tellefsens norske danser og mazurkaer har jeg valgt å benytte folkemelodiene i L. M. Lindemans *Norske Fjeldmelodier*.⁹⁰ Lindemans samling av norske folkemelodier ble benyttet som inspirasjonskilde for en rekke andre norske komponister i Tellefsens samtid og utgjør av den grunn et naturlig utgangspunkt for en undersøkelse av folkemusikkelementene hos Tellefsen.⁹¹

Ved å sammenligne de aktuelle verkene av Tellefsen med slåtter i Lindemans samlinger, kan vi raskt konstatere at Tellefsen ikke benyttet seg av hele folkemelodier herfra.⁹² Det er imidlertid ikke vanskelig å peke på trekk i Tellefsens verker som synes beslektet med og kan tilbakeføres til folketonene i Lindemans samlinger. Dette forholdet understrekes også av Huldt-Nystrøm, som i sin magistergradsavhandling om Thomas Tellefsen peker på likheten mellom Tellefsens melodikk og flere av melodiene hos Lindeman.⁹³ I undersøkelsen av folkemusikktrekk i Tellefsens verker, vil jeg først undersøke ”norske stiltrekk” i hans norske danser. Deretter vil jeg gjøre en lignende analyse av Tellefsens mazurkaer. I analysen av mazurkaene vil disse først og fremst forbindes med trekk i den norske springdansen.

For å kunne peke på en tydeligere forbindelse mellom norsk folkemusikk og Tellefsens norske danser, velger jeg å ta utgangspunkt i de av Lindemans *Norske Fjeldmelodier* hvor tittel eller sangtekst kan forbindes med tittelen på Tellefsens danser. Ved konkret å sammenholde motiver i det nevnte utvalget av Tellefsens verker finner jeg at en rekke motiver hos Tellefsen har fellestrekk med motiver i noen av folkemelodiene. For eksempel har *Huldredansen*, op. 9, store likhetspunkter med rytmiske motiver og avslutningsfrasen i *Huldrekvæe* i *Huldre aa en Elland* fra Lindemans *Norske Fjeldmelodier*,

⁹⁰ L. M. Lindeman gjorde et stort innsamlingsarbeid av norsk folkemusikkmateriale. *Norske Fjeldmelodier harmonisk bearbejdede af L. M. Lindeman*, 68 melodier i 5 hefter, 1840 og *Ældre og nyere norske Fjeldmelodier samlede og bearbejdede for pianoforte*, nr. 1-592 er utgitt i perioden 1853-1867, nr. 593-636 ble trykket første gang i 1907. Tellefsens verker er skrevet på tidspunkter da numrene det refereres til i Lindemans samlinger var trykket. Denne avhandlingens omtale av *Lindemans samlinger/ Lindemans norske Fjeldmelodier* henviser til L. M. Lindeman: *Ældre og Nyere Norske Fjeldmelodier*, Oslo: Universitetsforlaget 1963.

⁹¹ Tellefsens far, J. C. Tellefsen og O. A. Lindeman (1769-1857) som begge hadde studert i København i 1790-årene, ble senere organister i Trondhjem. Begge var aktive i Det Trondhjemske Musikalske Selskab. O. A. Lindeman fungerte også som lærer for Thomas Tellefsen en periode før han reiste til Paris. Med den nære forbindelse som eksisterte mellom Tellefsen- og Lindemanfamilien både på et privat og musikkutøvende plan, er det heller ikke usannsynlig at Tellefsen hadde god kjennskap til L. M. Lindemans samlinger relativt raskt etter at de ble trykket. Se I. Karevold: *Kontinentale impulser i en musikerslekt før 1850*, Gøteborg, Novum Grafiska AB, 1996 og A. Farrenc: *Le Trésor des Pianistes*, bind 2, forord, Paris: A. Farrenc, 1862.

⁹² Klaverkonsert op. 8, sats 3, benytter Lindemans *Norske Fjeldmelodi*, nr. 476 som det første av satsens to temaer. Dette er det eneste sted Tellefsen gjør bruk av en hel folkemelodi. Det andre av satsens to temaer viser flere stilistiske trekk som kan knyttes til hallingen.

⁹³ H. Huldt-Nystrøm, 1959, s. 174.

nr. 71. I avslutningsfrasen er folkemelodien plassert i venstre hånd, mens et kontrapunkt i høyre hånd består av melodisk-rytmiske motiver med klart slektskap til folkemelodien. De melodiske motivene hos Tellefsen som klarest viser slektskap med motiver i *Huldredandsen*, gjenfinnes i kontrapunktet:

Eksempel 1. Motivisk slektskap mellom a) *Huldrekvæe* fra *Huldre aa en Elland*, Lindemans Fjeldmelodier, nr. 71 og b) T. D. A. Tellefsen: *Huldredandsen*, op. 9.

a) L. M. Lindeman: Avslutning av *Lindemans Fjeldmelodier* nr. 71, *Huldrekvæe*:



b) T. D. A. Tellefsen: *Huldredandsen*, op. 9, t. 1-5.



Selv om likheten mellom visse melodiske motiver i *Huldredandsen* og *Huldrekvædet* kan tyde på at Tellefsen har hentet sin inspirasjon i Lindemans *Norske Fjeldmelodier*, kan denne likheten også være helt tilfeldig. Tellefsen kan selvsagt ha hentet sin inspirasjon et helt annet sted, for eksempel gjennom annet trykt materiale av norsk folkemusikk, slåttemusikk han

hadde hørt i Trondhjem i sin oppvekst eller stoff som var blitt formidlet gjennom læreren O. A. Lindeman.⁹⁴ Sammenligningen med Lindemans materiale er følgelig ikke et bevis for at Tellefsen benyttet seg direkte av disse, men er benyttet for å vise at Tellefsen hadde en klar formening om hvilke motiver som formidlet en norsk tonefølelse.⁹⁵

Ved å gå frem på lignende måte som i *Huldredansen* og sammenligne motiver i *Bruraslaatten*, op. 26, med bruremarsjer i *Lindemans Fjeldmelodier*, kan jeg påvise likhet både på et melodisk og rytmisk plan.⁹⁶ Det samme er tilfellet med *Walhallafesten*, op. 40, som gjennom flere rytmisk-melodiske motiver synes å være beslektet med flere hallinger hos Lindeman.⁹⁷ Både den rytmiske sekstendelsfiguren og kombinasjonen av en åttedel og to sekstendeler gjenfinnes i mange hallinger. Fellestrekkene fremkommer særlig tydelig i en sammenligning mellom *Halling fra Sætersdalen*, nr. 544, og *Walhallafesten*:

Eksempel 2. Motivisk slektskap mellom a) *Lindemans Fjeldmelodier* nr. 544, t. 1-6 og
b) T. D. A. Tellefsen: *Walhallafesten*, op. 40, t. 1-5.

a) Beslektede motiver, t. 5-6.



⁹⁴ Thomas Tellefsen hadde trolig hørt slåttemusikk i sin oppvekst, både på markeder i Trondheims gater og hos O. A. Lindeman som selv hadde opptegnet en del slåtter. Se A. Hernes: *O. A. Lindeman og hans tid*, Oslo: Det norske Samlaget, 1956 og B. Aksdal: *Trondheim og folkemusikken gjennom 300 år; fra birfedlere til spelmanslag*, Trondheim: Ringve Museums skrifter VII, 1977.

⁹⁵ Her kan for eksempel norske folkemelodier fra A. P. Bergrens fire binds samling *Folkesanger og Melodier* (1842-1855) ha fungert som inspirasjonskilde.

⁹⁶ *Bruraslaatten*, op. 26, viser i motivisk slektskap med flere av brureslåttene og bruremarsjene i Lindemans *Norske Fjeldmelodier*. Den punkterte rytmen som preger Tellefsens komposisjon gjenfinnes i en rekke av disse slåttene. (Sammenlign for eksempel *Norske Fjeldmelodier* nr. 110 med Tellefsens op. 26, del A, t. 1-8 og *Norske Fjeldmelodier* nr. 120 med op. 26, del B, t. 25-28). Se også Lindeman: *Norske Fjeldmelodier*, nr. 156 og nr. 228. Om norske slåtter se Bjørn Aksdal og Sven Nyhus (red.): *Fanitullen, innføring i norsk og samisk folkemusikk*, Oslo: Universitetsforlaget, 1993 og C. Elling: *Vore Slaatter*, Kristiania: Jacob Dybvad, 1915.

⁹⁷ Se for eksempel *Halling* nr. 55, 99 og 242 i Lindemans samlinger.

b) Beslektede motiver, t. 1-2.



Den type motivisk slektskap som fremkommer ved å sammenligne motivisk materiale i Tellefsens norske danser med norsk folketonemateriale, viser at Tellefsen etter all sannsynlighet benyttet norsk folkemusikk som inspirasjonskilde for sine danser. Som grunnlag for en videre diskusjon av Tellefsens bruk av elementer fra folkemusikken, utgjør komponisten Otto Winter-Hjelms artikkel fra 1866, *Om norsk Kunst og nogle Kompositioner af Edvard Grieg*, en viktig informasjonskilde. Selv om artikkelens hovedsiktemål var å introdusere og skape forståelse for Griegs verker før han startet sitt virke som orkesterleder i Kristiania, gjenspeiler Winter-Hjelms artikkel at det foregikk et bevisst arbeid for å bygge opp en norsk kultur på 1800-tallet.⁹⁸ Winter-Hjelm polemiserer mot en ensidig romantisk holdning hvor folkemusikken alene ses som grunnlag for en norsk kunstmusikk og uttrykker følgelig et langt mer nyansert syn enn de svermeriske ideer som ble uttalt særlig av Ole Bull.⁹⁹ I artikkelen drøfter Winter-Hjelm som skolert fagmann en rekke spørsmål om hvordan man ved å forene norsk folkemusikk og tradisjoner fra europeisk kunstmusikk kan nå de nasjonale mål i kunsten. Han tar også opp elitens rolle i dette arbeidet, hvem denne retningsgivende eliten skal være og hvilke norske komponister som så langt har bidratt til å fremme det nasjonale i musikken.

Sett i lys av den stilling Tellefsen kom til å få i norsk musikkhistorie, er artikkelen interessant på flere plan. Winter-Hjelms artikkel forfekter holdninger til en nasjonal kunstmusikk som direkte avspeiler sentrale trekk i den nasjonsbyggende ideologien og må

⁹⁸ H. Herresthal mener at motivasjonen for Winter-Hjelms artikkel var engstelse for at Griegs kontinentalt influerte musikk ikke skulle bli godt mottatt i Kristiania. H. Herresthal, 1993, s. 189.

⁹⁹ H. Herresthal, 1993, kap. 16 og 17.

tolkes som et uttrykk for at ideer om en spesifikk norsk kultur hadde oppnådd sterk resonans i samtiden. Videre gir Winter-Hjelms evaluering av Tellefsen som komponist et grunnlag for å si noe om hvordan hans musikk ble evaluert av en fagperson i samtiden og hvordan hans norskklingende komposisjoner ble oppfattet i sammenligning med ”norskklingende” komposisjoner av andre norske komponister.

I artikkelen uttrykkes en rekke holdninger av hegemonisk art som tydelig viser hvor sterkt fotfeste de kulturnasjonale ideene hadde fått i Norge omkring midten av det 19. århundre. Her beskriver Winter-Hjelm norsk folkemusikk som noe av det ypperste på området og formidler at denne musikken også har visse karaktertrekk som kan anses som særegent for det norske området. Selv om han mener at det er umulig å påvise tonale trekk som spesifikt norske, mener han på et melodisk plan å kunne påvise en påfallende hyppig bevegelse mellom ledetone, ters og kvint. I folkedansene fremheves på lignende måte punkteringer og triol som nasjonale, rytmiske kjennetegn:

Vi have vore Folkeviser, som i poetisk Tone staar meget høit, og vore Folkedanse, der maa regnes som blandt de fortrinligste, Visernes, saavel som Dandsernes, toniske Eiendommeligheder ere vel vanskelige, for ikke at sige umulige at paavise; Stemningen, der dog er Hovedsagen, lader sig ikke analysere. At det melodiske Grundlag og Kadencerne væsentlig bevæger sig mellem Undersekunden (Ledetonen) og Terzen og hyppig undviger til Kvinten med udeladelse av Kvarten er noget, der i sin rørende Simpelhed giver vore Viser en vis Lighed med en mængde gamle Romancer, ligesom det fræmtrædende Forhold mellem Ledetonen og Terzen, den sidste til dels som Forholdning, meddeles som en del af deres vemodige Stemning. [...] Rhytmerne i Dansene derimod og Dansemelodierne er meget karakteristiske, jevnlig punkterede Noder og Trioler, eller Figurer der erstatte dem, som Alt fremtvinge de stærke Akcenter, hyppige Synkoper og Betoninger af andet Taktled i sær i Hallingerne. [...]

(Otto Winter-Hjelm, ”Om norsk Kunst og nogle Kompositioner af Edvard Grieg”, *Morgenbladet*, 14. september 1866, del I, kolonne 2, avsnitt 2 og 3)

Winter-Hjelms tekst formidler at visse trekk i norske folkedanser oppfattes som spesifikt norske. Beskrivelsen korresponderer på flere måter med konklusjoner i Huldt-Nystrøms doktoravhandling, *Det nasjonale Tonefall*. Avhandlingen er utformet som en undersøkelse av i hvilken grad ”det som høres norsk ut” i kjent norsk kunstmusikk har med lyttertradisjon å gjøre, eller om disse elementene står for noe mer enn subjektiv gyldighet ved å gjenfinnes som visse rytmisk-motiviske trekk i den norske folkemusikken.¹⁰⁰

¹⁰⁰ H. Huldt-Nystrøm, 1966, s. 9-10.

Gjennom en komparativ studie av rytmiske og melodiske motiver i norske og svenske slåtter, mener Huldt-Nystrøm å kunne påvise trekk som er særegne for det undersøkte, norske materialet.¹⁰¹ Han finner imidlertid ikke grunnlag for å beskrive disse forskjellene som allmenne kjennetegn på norsk folkemusikk. I stedet må forskjellene betraktes som dialektiske forskjeller knyttet til enkelte nært beslektede dansetyper:

Til sammen må disse trekk bidra til at en nordmann som er fortrolig med norsk folkemusikk, vil oppfatte melodiene [kunstmusikk som oppfattes som ”norsk”] som sterkt beslektet med det hjemlige, som norske i en ganske særlig grad. Også det andre spørsmålet som ble reist i innledningen, nemlig om det fantes noe spesielt norsk og svensk tonefall, kan for springarnes og polskdansens vedkommende besvares med ja. Når det gjelder utformingen av vendingene i disse to gruppene av danser, har undersøkelsene vist at det ved siden av mange felles utformingsprinsipper også finnes en del som bare gjør seg gjeldende i én av gruppene, og det i en så tydelig grad at de kan anees som bærere av dialektforskjeller. [...] Dermed er vi også i stand til å kunne påvise norske og svenske drag i de av springarne og polskdansene der dette forekommer.[...] Vi har imidlertid sett at straks vi kommer over til melodier i andre taktarter, møter vi på norsk side utformingsprinsipp som kan være rikt representert i polskaen. Vi kan derfor ikke uten videre opphøye disse prinsipp til alment nasjonale kjennemerker. (H. Huldt-Nystrøm: *Det nasjonale tonefall*, 1966, s. 260-261)

Huldt-Nystrøm viser, gjennom undersøkelser av taktslagsmotivet og måten taktslagsmotivet videreføres på, at visse daktyliske melodimønstre, i form av åttedelstriol og firedelsnote, er særegne for hele det undersøkte norske slåttematerialet av halling, gangar, springdans og et utvalg andre melodier.¹⁰² De karakteristiske taktslagsmotivene i slåttematerialet er også gjerne knyttet til visse skalatrinn. Huldt-Nystrøm påpeker imidlertid at de samme motivene kan opptre i andre sammenhenger og i alle typer musikk og at det derfor er sammenhenger de opptrer i som gjør at vi oppfatter dem som norske:¹⁰³

Når gester av siste kategori [åttedelstriol + videreføring i enkelttone] innenfor et bestemt område og i et bestemt miljø preger utformingen av melodilinjene i en ganske tydelig grad, er det naturlig at gestene i vår bevissthet blir stående som bærere av ”det særpregede” ved tonefallet. Man vil sette dem i forbindelse med et ”nasjonalt tonefall”, selv om de, i og for seg, enkeltvis betraktet og løsrevet fra sin sammenheng, kan opptre i musikk fra alle kanter og alle tider. Enda tydeligere blir dette når man tar i

¹⁰¹ Huldt-Nystrøms avhandling bygger på slåttesamlinger som i all hovedsak er hentet fra sentrale Østlandsstrøk, samt noen samlinger fra Møre og Vestlandet, i alt 1167 norske melodier. Studien gjør ikke bruk av samlinger fra øvrige deler av landet. Avhandlingens hypoteser og mål presenteres i kap. 1. Ibid., s. 9-33.

¹⁰² Taktslagsmotiv defineres som de intervallkombinasjoner som i løpet av en tidsenhet forekommer i ett gitt stoff. Intervallkombinasjonene er da rytmisk sett orientert på samme måte, De tar alle utgangspunkt på taktslaget og strekker seg frem til neste taktslags begynnelse. H. Huldt-Nystrøm, 1966, s. 15.

¹⁰³ Daktyl defineres av Huldt-Nystrøm som alle tretonige figurasjoner i undersøkelsesmaterialet. Ibid., s. 41.

betraktning at flere av disse gestene er bundet til visse skalatrinn, som de helst tar sitt utgangspunkt i. (H. Huldt-Nystrøm: *Det nasjonale tonefall*, 1966, s. 190-191)

Konklusjonene i Huldt-Nystrøms undersøkelse ser ut til å stemme godt overens med Winter-Hjelms observasjoner om at triolen og den melodiske forbindelsen mellom prim, ters og septim står sentralt i norske slåtter.¹⁰⁴ Mønstrene som er karakteristiske for slåttene fra det norske området, benevnes av Huldt-Nystrøm som *norvagismer* eller *et gestisk vokabular*.¹⁰⁵ *Det gestiske vokabular* defineres som de melodiske og rytmiske mønstre som med sin frekvens ligger tydelig over gjennomsnittet i hele det undersøkte materialet av norske slåtter.¹⁰⁶ De norske gestene av videreførte daktyliske mønstre kan fremstilles på følgende måte. Motivene er systematisert etter begynnelses- og sluttone og kan gjenfinnes på alle skalatrinn:

¹⁰⁴ Den mest vanlige kadenserende melodivending i norske slåtter er 757-646-5 og 313- 272- 1. Ibid., s. 192.

¹⁰⁵ Tilsvarende bruker Huldt-Nystrøm begrepene *norvagisme* og *sveisme* om visse melodiske mønstre som er særegne for henholdsvis det undersøkte norske og det tilsvarende svenske slåttematerialet. Ibid., s 165-167.

¹⁰⁶ Noen motivkombinasjoner har begrensning til springdansen, mens andre har forbindelse til hele samlingen av springdanser, hallinger og gangarar, samt et utvalg andre norske melodier. Under ett benevnes dette som "norske gester". Ibid., s. 81-88, s. 166-167 og s. 190-191.

Eksempel 3. Norsk gestisk vokabular i H. Huldt -Nystrøms avhandling *Det nasjonale tonefall*.¹⁰⁷

| | | | | |
|-------------|-------------|-------------|-------------|-------------|
| 1.-1. trinn | 1.-2. trinn | 1.-3. trinn | 1.-4. trinn | 1.-5. trinn |
|-------------|-------------|-------------|-------------|-------------|

The musical notation consists of three staves of treble clef. Each staff contains five measures, each with a triplet of eighth notes. The fingerings are as follows:

- Staff 1: 1 2 3 1, 1 7 1 2, 1 1 2 3, 1 2 3 4, 1 7 6 5
- Staff 2: 1 2 7 1, 1 2 3 2, 1 6 1 3, 1 3 5 4, 1 2 7 5
- Staff 3: 1 6 1 1, 1 6 1 2, 1 6 7 5

1.-6. trinn 1.-7. trinn

The musical notation consists of four staves of treble clef. Each staff contains two measures, each with a triplet of eighth notes. The fingerings are as follows:

- Staff 1: 1 7 1 6, 1 3 2 7
- Staff 2: 1 7 5 6, 1 3 1 7
- Staff 3: 1 2 1 7
- Staff 4: 1 7 6 7

¹⁰⁷ Systemet består av 7 forskjellige toner, som med tall kan symboliseres slik: 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1-2-3-4... ”Tallene står for ulike skalatrinn fra 1- 7, der 1 er prim og 7 er syvende trinn i skalaen. Her fungerer 1 som grunntone i systemet, 2 som annet trinn. Hvor vidt systemet er dur, moll, eller en modal skala, er ikke av så stor betydning da det i vårt tilfelle er arten av bevegelsesmønster som er av avgjørende betydning. Tallene som er understreket ligger i oktaven under grunntonen, de som er merket med en sterk over tallet [her: gjennomstreket] , ligger i oktaven over.” Sitert etter H. Huldt-Nystrøm, 1966, s. 17.

Da Huldt-Nystrøm i sin avhandling *Det nasjonale tonefall* også undersøker motivisk utforming som karakteristisk for hallingen, er det mulig å vurdere i hvilken grad det er sammenfall mellom hallingens karakteristiske motiver og motiver i Tellefsens op. 9, *Huldredandsen* og op. 40, *Walhallafesten*. Disse verkene synes gjennom taktart og visse rytmisk-melodiske motiver å være knyttet til denne slåttetypen.¹⁰⁸ Selv om det, i følge Huldt-Nystrøm, ikke er mulig å peke på et enkelt rytmisk mønster som typisk for flertallet av hallingene, er de firetonige taktslagsmønstrene svært vanlige. Både i *Huldredandsen* og *Walhallafesten* utgjør det firetonige taktslagsmønstret og kombinasjonen en åttedel og to sekstendeler et fremtredende trekk i satsbildet, mens triolmønsteret, som Huldt-Nystrøm finner er mest typisk for springaren, er fraværende.

I *Huldredandsen*, op. 9, finnes ingen av ”de norske gestene” direkte sitert. Derimot opptrer en rekke andre motiver, eller varianter av motiver, som Huldt-Nystrøm finner typisk for norsk slåttemusikk generelt. I t. 1-2 presenteres flere av motivene som får en dominerende plass gjennom hele satsen. Motivet i t. 1 kan ses som en variant av det svært vanlige totaktsmønstret 13-272, eller som en utvidelse av daktylmønsteret 127-1:¹⁰⁹

Eksempel 4. T. D. A Tellefsen: *Huldredandsen*, op. 9, t. 1-5, motivisk slektskap til norske slåtter, t. 1-2.



I den etterfølgende perioden, t. 9-12, presenteres et firetonig motiv som, i følge Huldt-Nystrøm, er et vanlig mønster i hallingen. Dette kan ses som en utvidet variant av

¹⁰⁸ Melodiens oppbygning rundt den symmetriske åttetaktsperioden samt en rekke klaveridiomatiske figurer gjør at stykkene kan karakteriseres som stiliserte hallinger. Se også H. Huldt-Nystrøm, 1966, s. 172-173 og B. Aksdal og S. Nyhus (red.), 1993, s. 141ff.

¹⁰⁹ H. Huldt-Nystrøm, 1996, s. 92 og s.197-203.

daktylmønsteret 112-1 og 117-1.¹¹⁰ Melodimønstrene 1771 og 1221 er mønstre som i Huldt-Nystrøms undersøkelse forekommer hyppig i Lindemans samlinger.¹¹¹ Det samme er tilfellet med de firetonige motivene som blant annet finnes i coda-delen, t. 74-86. Disse motivene gjenfinnes i en rekke slåtter og må anses som vanlige felefigurasjoner:¹¹²

Eksempel 5. T. D. A. Tellefsen: *Huldredansen*, op. 9, t. 6-16, og t. 74-77, motivisk slektskap til norske slåtter, a) t. 12-13 og b) t. 74-76.

a)

Example 5a shows two systems of musical notation for measures 6-16. The first system (measures 6-10) features a treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with a dynamic marking of *sf* (sforzando) at measure 8. The bass line provides harmonic support with chords and single notes. The second system (measures 11-16) continues the melody, including a *cresc.* (crescendo) marking and a final *f* (forte) dynamic. Fingerings are indicated with numbers 1-4.

b)

Example 5b shows two systems of musical notation for measures 74-76. The first system (measures 74-76) features a treble clef with a key signature of one sharp and a common time signature. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with a dynamic marking of *f* (forte) at measure 74. The bass line provides harmonic support with chords and single notes. The lyrics "acce - le - rando - al -" are written below the treble clef.

Det samme forholdet som fremkommer i op. 9, gjør seg også gjeldende i *Walhallafesten*, op. 40. Her er det mulig å trekke en rekke paralleller mellom Tellefsens melodiske motivmateriale og motiver i norsk slåttemateriale.¹¹³ Det firetonige motivet 21#72 som presenteres i t. 1, kan betraktes som en variant av motivene 1712 eller 1772, som begge

¹¹⁰ Hallingen har et karaktertrekk som ikke finnes i springaren, nemlig at daktylen innledes med et primintervall, 117, 112, 113, 116. Springaren preges derimot av tonegjentakelse i en daktylisk utforming som 177, 122, 133, 166. Ibid., s. 104 og s. 168.

¹¹¹ Ibid., s. 182-191.

¹¹² Se for eksempel L. M. Lindeman: *Norske Fjeldmelodier*, nr. 5.

¹¹³ De hyppigst forekommende firetonige mønstre og daktylmønstre i hallingen. Se H. Huldt-Nystrøm, 1966, s. 167ff., s. 180ff. og s. 190-191.

forekommer hyppig i hallingen.¹¹⁴ I sin undersøkelse av bruken av disse mønstrene i det norske melodimaterialet, finner Huldt-Nystrøm videre at det første motivet er vanlig både i springar og halling, mens det andre er særegent for hallingen. Motivet i t. 2 kan knyttes til motivet 117-5, som i følge Huldt-Nystrøm bare benyttes i hallinger i 2/4-takt, og som også finnes i en rekke melodier i Lindemans samlinger.¹¹⁵

Eksempel 6. T. D. A. Tellefsen: *Walhallafesten*, op. 40, t. 1-5, motivisk slektskap til norske slåtter, t. 1-2.



En analyse av Tellefsens i alt 16 mazurkaer viser at man også i disse verkene kan finne motivisk slektskap med flere av slåttene i Lindemans samlinger.¹¹⁶ Kunstmusikkens mazurkagenre har sin opprinnelse i polske folkedanser.¹¹⁷ De polske folkedansene har flere

¹¹⁴ Motiver 1712 er et av de mest hyppig brukte motiver i det undersøkte hallingmaterialet (finnes i 93 av 142 undersøkte hallinger). Ibid., s. 100 og s.180.

¹¹⁵ I op. 40, t. 64ff., benytter Tellefsen to melodimotiver, 1216 og 1316, som, i følge Huldt-Nystrøm, er svært vanlig både i halling og springar og som er svært utbredt i Lindemans Fjeldmelodier. Det samme er tilfellet i *Bruraslaatten*, op. 26, hvor det finnes motiver som er beskrevet som typiske norske slåttmotiver. Motivet i op. 26, t. 1-2, kan assosieres med en av Huldt-Nystrøms norske gester, 123-1. Den fallende sekvensen av sekstendelstrioler i t. 17-18, finnes i lignende utforminger i en rekke slåtter og kan i tillegg ses som en variant av Huldt-Nystrøms norske gest 121-7. Ibid., s. 187ff.

¹¹⁶ Tellefsen skrev i alt 16 mazurkaer fordelt på fem ulike opusnumre; op. 1, nr. 1-4, op. 3, nr. 1-4, op. 14, nr. 1-6, op. 24 og op. 33. H. Huldt-Nystrøm påviser i sin magistregadsavhandling likheten mellom op.1 nr. 1 og Lindeman: *Norske Fjeldmelodier*, nr. 56 og op. 1 nr. 4 og Lindeman: *Norske Fjeldmelodier*, nr. 76: *En liten gutt i fra Tistedal'n*. H. Huldt-Nystrøm, 1959, s. 174-175.

¹¹⁷ Mazurka (polsk: mazur) fellesbetegnelse for de polske folkedansene kujawiak, mazur og oberek som alle går i tredelt takt og kan ha sterk betoning på andre eller tredje taktslag. Kujawiaken har det roligste tempoet og en type cantilene-melodikk, ofte med vekt på enkle konstruksjonsprinsipper, symmetri i motivisk (4+4 takter) og rytmisk oppbygning. Betoningen er regelmessig, ofte på det første taktslaget. Av de to andre mazurkaformene er oberek den raskeste som også har en improviserende karakter med stor frihet og variasjon i motivene. Mazurkaen er kjent som kunstmusikkform fra det 16. århundre, men spredte seg først omkring år 1750 til tyske hoffkretser og ble populær i de øvre klasser i Frankrike tidlig på 1800-tallet. Se C. R. Halsti og M. J. E. Brown: "Mazurka", i *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London: Macmillan, 1980, bind 11, s. 865ff. og M. Lisowska: *Folkemusikkelementer i Chopins klaververker*, hovedoppgave, Oslo: UiO, våren 1994, s. 20ff.

karakteristiske trekk som kan ses som beslektet med den norske springdansen, blant annet gjennom formal oppbygning og visse rytmiske trekk.¹¹⁸ Denne observasjonen forsterker sannsynligheten for at Tellefsen har hatt kunnskap om karakteristiske trekk i springdansen og har fått ideen til å innpasse disse i kunstmusikken på en lignende måte som Chopin gjorde med elementer fra polsk folkemusikk. Chopins bruk av folkemusikkmateriale i sine mazurkaer er tradisjonelt tolket som et bevisst ønske fra komponistens side om å formidle noe spesifikt polsk.¹¹⁹ Det er følgelig også grunn til å tro at Tellefsen ved å inkludere elementer fra norsk folkemusikk i sine mazurkaer, hadde et tilsvarende ønske om å formidle en norsk tonefølelse.

Selv om det heller ikke i dette utvalget av Tellefsens komposisjoner er mulig å finne hele melodier eller lengre sitater fra springdanser i Lindemans samlinger, finnes en rekke melodiske og rytmiske motiver som kan oppfattes som beslektet med disse. Allerede i Tellefsens *Mazurkas*, op. 1, er det mulig å trekke paralleller til norske springdansmotiver. Den kadenserende melodibevegelsen i den første frasen av *Mazurka*, op 1. nr. 2, er beskrevet som en av de aller mest brukte kadensformler i norsk slåttemateriale:¹²⁰

Eksempel 7. T. D. A. Tellefsen: *Mazurka*, op. 1 nr. 2, t.1-4. Kadenserende melodibevegelse, t. 4.

7 5 7- 6 4 6 - 5

Flere av de motivene og slutningsmønstrene som Huldt-Nystrøm beskriver som typisk for norsk springdansmelodikk, gjenfinnes i ulike varianter i flere av Tellefsens mazurkaer. I *Mazurka*, op. 14 nr. 5, finnes flere motiver som kan knyttes til det norske, gestiske

¹¹⁸ Springdansen opptrer under flere navn fra distrikt til distrikt. I Nord-Norge, på Nord-Møre, i det meste av Trøndelag og i Østerdalen brukes navnet pols. I deler av Gudbrandsdalen og området rundt Dovre benyttes springleik og i resten av landet er springdans/springar den vanlige benevnelsen. Se B. Aksdal og S. Nyhus (red), 1998, s. 132-133.

¹¹⁹ Se A. Thomas: "Beyond the dance", i *The Cambridge Companion to Chopin* (red. J. Samson), Cambridge: Cambridge University Press, 1998, s. 153ff. og J. Samson: *The Music of Chopin*, Oxford: Clarendon Press, 1994(b), s.110ff.

¹²⁰ De mest vanlige kadenserende melodivendinger i norske slåtter er 757-646-5 og 313- 272-1. H. Huldt-Nystrøm 1966, s. 192.

motivmaterialet.¹²¹ Spesielt klart fremkommer bruken av gestene 121-7, 161-7 og 167-5, som både sekvenseres og varieres rytmisk i løpet av satsen:

Eksempel 8. T. D. A. Tellefsen: *Mazurka*, op. 14. nr. 5, a) t. 1-5 og b) t. 36-47.

a) Varianter av gestisk vokabular i norske springdanser: 121-7(676-5) og 1675, t. 2-4:

Musical score for Mazurka No. 5, measures 1-5. The score is in 3/4 time, key of D major, and marked 'Allegro vivace'. It features a piano (p) dynamic. The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand. The score includes a trill (3) and a fermata over the final measure.

b) Varianter av 161-7 motivet, t. 41, 43 og 45:

Musical score for Mazurka No. 5, measures 36-47. The score is in 3/4 time, key of D major, and marked 'Allegro vivace'. It features a piano (p) dynamic. The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand. The score includes a trill (3) and a fermata over the final measure.

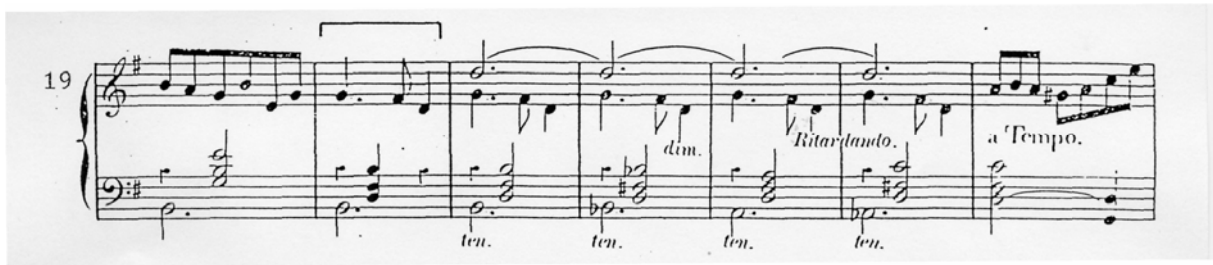
Det griegske ledemotivet, en betegnelse på den fallende bevegelse fra grunntonen via septimen ned til skalaens femte trinn, ses av Huldt-Nystrøm som en variant av "den norske gesten" 127-5.¹²² Dette motivet finnes også flere steder i Tellefsens verker i ulike rytmiske utforminger:¹²³

¹²¹ Det melodiske motivet 1675 er utbredt både i hallingen og i springartypene. Ibid., 1966, s. 180 og s. 188.

¹²² Begrepet "det griegske ledemotivet" ble innført av D. M. Johansen i biografien *Edvard Grieg* (1934).

¹²³ Op. 3 nr. 1, op. 33, op. 37 og op. 41. H. Huldt-Nystrøm, 1959, s. 180.

Eksempel 9. T. D. A. Tellefsen: *Mazurka* op. 14 nr. 2, t. 19-24, ”det griegske ledemotivet”, t. 20-24.



En rekke norske komponister gjorde bruk av folkemusikalske elementer i sine verker. Huldt-Nystrøm har i sin doktorgradsavhandling undersøkt forekomsten av ”norske gester” i verker med ”norsk tone” av Edvard Grieg, Halfdan Kjerulf og Ole Bull.¹²⁴ Han fant at disse komponistene i stor grad benyttet nettopp disse rytmisk-melodiske motivene. Sammenfallet mellom motivene tolkes som en bevisst alludering til folkemusikken fra komponistens side, og som en bekreftelse på at det fenomenet ”som gjør at noe oppfattes som norsk” har en faktisk basis i norsk folkemusikkmateriale. Ut fra forekomsten av motiver som kan knyttes til det samme gestiske vokabularet i Tellefsens mazurkaer, underbygger dette min påstand om at Tellefsen hadde en viss kjennskap til norsk folkemusikk. Samtidig forsterkes antagelsen om at han ved å benytte slike motiver, ønsket å skape bestemte assosiasjoner til norsk slåttemateriale. Analysen viser videre at Tellefsens forståelse av hva som utgjorde ”norske melodiske vendinger” var i overensstemmelse med forståelsen av ”norske melodiske vendinger” hos andre norske komponister. Denne observasjonen er med på å bekrefte at bestemte elementer i folkemusikken allerede i tiårene rundt 1850 ble forstått som særegne for det norske slåttematerialet. Visse regionale trekk i det norske slåttematerialet hadde følgelig tatt opp i seg et nasjonalt følelsesaspekt som ble tolket som spesifikt norske både av musikere og av befolkningen generelt.

I undersøkelsen av Tellefsens bruk av norske folkemusikkelementer er det interessant å sammenligne Tellefsens ”norske” triolmotiver med mye brukte triolmotiver i Chopins mazurkaer. Huldt-Nystrøm har i sin doktorgradsavhandling sammenlignet forekomsten av trioler i Chopins mazurkaer med det han definerer som et gestisk, norsk materiale. Han fant at triolmotivet ikke er benyttet i særlig grad i Chopins mazurkaer, og at det, i den grad det forekommer, skiller seg ut fra de mest brukte norske mønstervariantene.¹²⁵ Chopins trioler består av færre melodiske mønstre, der bare noen få fremhever seg ved høy frekvens.

¹²⁴ H. Huldt-Nystrøm, 1966, s. 201, s. 230ff., s. 252ff. og s. 260ff.

¹²⁵ Ibid., 1966, s. 117-119.

Melodiske triolmotiver som forekommer i stor utstrekning er stigende-fallende eller fallende-stigende sekundbevegelse eller trinnvis, kromatisk eller diatonisk, stigende eller fallende bevegelse.¹²⁶ Hos Chopin videreføres triolmotivet i ulike rytmiske mønstre. Den svært vanlige utformingen av triolmotivet i det norske materialet, en videreføring til en enkelttone i sekundavstand til utgangstonen, forekommer sjelden i Chopins mazurkaer:

Eksempel 10. F. Chopin: *Mazurka*, op. 33 nr. 2, t. 1-11.

The image shows a musical score for Chopin's Mazurka, Op. 33 No. 2, measures 1-11. The score is in 3/4 time, marked 'Vivace' and 'f'. It features a prominent triplet motif in the right hand, with the left hand providing a harmonic accompaniment. The score is divided into two systems, with measures 1-5 in the first and 6-11 in the second. The key signature is one sharp (F#). The notation includes various fingerings and accents, and the left hand has a 'pp' marking in measure 7.

Et stort flertall av triolene i Chopins mazurkaer fungerer som en utsmykning av primforløpet (121) eller utfyller tersintervallet med en gjennomgangstone (123/176). Huldt-Nystrøm påpeker at disse vendingene i kunstmusikalsk sammenheng tilhører de mest alminnelige og at de ligger godt til for utforming på klaveret. Triolbevegelsen i form av en stigende-fallende og fallende-stigende sekund finnes som vi har sett, i en rekke av Tellefsens mazurkaer. Dette mønsteret er hos Tellefsen gjerne kombinert med en videreføring til undersekunden, 121-7, og må tolkes som del av Huldt-Nystrøms gestiske norske motivmateriale.¹²⁷ Triolen utformet i en trinnvis stigende melodibevegelse, er imidlertid ikke utbredt i Tellefsens mazurkaer.¹²⁸ Disse observasjonene kan tyde på at triolene i Tellefsens mazurkaer i mindre grad var inspirert fra Chopin eller fra kunstmusikkens klaveridiomatiske skrivemåte. Fordi Tellefsens motiver

¹²⁶ 77% av samtlige daktyler hos Chopin har mønsteret fallende-stigende eller stigende-fallende sekundbevegelse, ellers har ca 4% to fallende eller to stigende sekunder som også benevnes ”den glatte varianten”. Ibid., s. 117-118.

¹²⁷ Se for eksempel Tellefsens *Mazurka*, op. 3 nr. 2 og *Mazurka*, op. 14 nr. 3. Mønsteret er også karakteristisk for slåttene i *Lindemans norske Fjeldmelodier*. Se H. Huldt-Nystrøm, 1966, s. 185 og s. 190.

¹²⁸ Utformingen av triolmotivet i Tellefsens, *Mazurka*, op.14 nr. 5 må ses som et unntak.

avviker fra de av Chopins motiver som er beskrevet som karakteristiske for polsk folkedans, styrkes følgelig også påstanden om at Tellefsen hadde en bestemt oppfatning av melodivendingene i norske slåtter.

Analysen av Tellefsens verker med elementer fra norsk folkemusikk viser at visse klanglige elementer i disse verkene kan ses som forbundet med trekk i folkemusikken. Igjen er det interessant å sammenligne Tellefsens musikk med beskrivelser av hva som ble oppfattet som harmoniske karakteristika i norsk folkemusikk. Winter-Hjelm ser det harmoniske grunnlaget for mye av norsk folkemusikk som enkelt, med vekt på hovedtreklange tonika og dominant. Om man tolker Winter-Hjelms bruk av begrepet ”Tonisk Grundlag” som uttrykk for visse melodibevegelser, fremstår hans oppfatning av norsk harmonikk som en kombinasjon av internasjonale trekk og mer regionale trekk: ”Dertil kommer nu de fattige Harmonier, næsten stadig Tonika og Dominant (i Forbindelse med den brugelige medklingende Kvint) og de kadencerende Toners originale Akcenter; desuden det ved Viserne Antydende Toniske Grundlag.”¹²⁹ Tellefsens harmoniseringer av de norske dansene og mazurkaene viser at han sannsynligvis hadde en lignende oppfatning av det norske som Winter-Hjelm. Tellefsen benytter i perioder en harmonisering som i stor grad baserer seg på hovedtreklange. Denne enkle harmoniseringen synes i utstrakt grad å finnes der satsen er preget av melodimateriale som kan knyttes til Huldt-Nystrøms norske gester:

¹²⁹ O. Winter-Hjelm: ”Om norsk Kunst og nogle Kompositioner af Edvard Grieg”, i *Morgenbladet*, 14. september 1866, del I, kolonne 2, avsnitt 3.

Eksempel 11. T. D. A Tellefsen: *Mazurka*, op. 14 nr. 3, t. 1-13. Norsk gest, t.1-8.

Det er også mulig å assosiere en rekke andre trekk hos Tellefsen, som bruk av orgelpunkt, modalitet, feleidiomatiske- og visse formale trekk, til folkemusikkens stilidiom. Bruken av orgelpunkt i form av enkelttoner og åpen kvint benyttes i Tellefsens mazurkaer i kortere perioder inne i satsen og som kontrast til perioder med annen type akkompagnement. I tillegg finnes orgelpunktene i overganger mellom satsdeler og i avslutningspartiene i de mer utbygde mazurkanumrene. De ulike periodene som er harmonisert med orgelpunkt er ofte kombinert med slåtterrelaterte motiver og melodikk som antyder tonika- og dominant-akkorden.

Bruk av orgelpunkt og åpen rytmisert kvint var på ingen måte ett nytt komposisjonsteknisk virkemiddel i det 19. århundre. Tilsvarende elementer hadde lange tradisjoner i europeisk kunstmusikk, og var blant annet benyttet i operaen allerede på 1700-tallet for å gi assosiasjoner til bondemiljø, eksotiske eller fremmede kulturer.¹³⁰ Kombinasjonen av motivisk-rytmiske elementer med tilknytning til visse nasjonale folkedanser og rytmiske orgelpunkt tyder på at både Tellefsen og Chopin ønsket å forsterke assosiasjonen til norsk og polsk bondekultur.¹³¹

¹³⁰ C. Dahlhaus 1989(b), s 302ff.

¹³¹ Det tradisjonelle polske folkemusikkensemblet bestod vanligvis av et melodiinstrument (ofte fiolin, der melodien ble spilt i første posisjon på d-, a- og e-streng) og ett eller to instrumenter som spilte en underliggende drone, enten ett sekkepipelignende instrument eller en fiolin (spill på løse strenger). Hos Chopin finnes en rekke mazurkaer med bruk av åpen rytmisert kvint, for eksempel *Mazurka*, op. 6 nr. 2 og nr. 3, op. 17 nr. 4, op. 24 nr. 2, op. 41 nr.1. Se A. Thomas, 1998, s.154ff.

Hos Tellefsen skaper harmoniseringer med orgelpunkt assosiasjoner til klangen fra langeleikens borduntoner eller spill på felas løse strenger.¹³² Denne typen harmonisering finnes blant annet i midtpartiet i *Mazurka*, op. 14 nr.1.¹³³ Her dannes et dobbelt orgelpunkt ved hjelp av liggetoner på tonika i diskanten og grunntone eller en åpen kvint på tonika i bassen, noe som sannsynligvis er en klanglig inspirasjon fra langeleiken.¹³⁴

Eksempel 12. T. D. A. Tellefsen: *Mazurka*, op. 14 nr. 1, t. 57-65, dobbelt orgelpunkt.

I Tellefsens mazurkaer finnes også eksempel på at Tellefsen kan ha hentet inspirasjon fra akkompagnementsmønstre i Lindemans samlinger. I midtdelen av *Mazurka*, op. 3 nr. 3, består akkompagnementet av en brutt, åpen kvint G- c (dominant- tonika) i tenorstemmen, utformet i jevne åttedeler. I tillegg opptrer et rytmisert orgelpunkt på tonika, C, i basstemmen. Dette mønsteret finnes i *Lindemans norske Fjeldmelodier* nr. 463b og har anmerkningen: *Efter min Faders håndskrift*¹³⁵:

¹³² I norsk tradisjon var folkemusikkens instrumentaltradisjon inntil slutten av 1700 i stor grad solistisk. Helt mot slutten av 1700-tallet får samspillet sitt gjennombrudd, særlig blir kombinasjonen fele og klarinett vanlig. Se B. Akسدal og S. Nyhus (red.) 1998, s.68ff.

¹³³ Sannsynligvis har modellen for orgelpunkt i arrangementet av norske folketonar i mange tilfeller vært langeleiken. Langeleikens bordunstrenger består av grunntone, (ters), kvint og oktav. Se N. Grinde, 1989, s. 178ff. og H. Huldt-Nystrøm, 1959, s. 177-78.

¹³⁴ Et lignende forhold finnes i *Mazurka*, op. 33 t. 1-8, t. 21-26 og t. 29ff. Huldt-Nystrøm ser dette som en allusjon til klangen fra hardingfelas understrenger. *Ibid.*, s. 178.

¹³⁵ Huldt-Nystrøm henviser til det samme fenomenet i Tellefsens *Mazurka*, op. 3, nr. 2. *Ibid.*, s. 177.

Eksempel 13. a) L. M. Lindeman: Norske Fjeldmelodier, nr 463b, t. 1-5 og

b) T. D. A. Tellefsen: *Mazurka*, op. 3 nr. 3, t. 14-25.

a) L. M. Lindeman: Rytmisert åpen kvint, t. 1-5:

The image shows a musical score for a piano piece. It is labeled 'B.' in the top left corner and 'Efter min Faders Haandskrift.' in the top right. The score is in 3/4 time and G major. The right hand (treble clef) plays a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand (bass clef) plays a steady eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *mf* is present at the beginning.

b) T. D. A. Tellefsen: Rytmisert åpen kvint, t. 17-24:

The image shows a musical score for a piano piece, starting at measure 14. It is in 3/4 time and B-flat major. The right hand (treble clef) features a melodic line with eighth and sixteenth notes, often with slurs. The left hand (bass clef) provides a steady eighth-note accompaniment. Dynamic markings include *cres.*, *f*, and *espressivo*.

I undersøkelsen av melodiske, rytmiske og harmoniske trekk i Tellefsens mazurkaer og norske danser har analysene vist at det er mulig å knytte visse elementer til tilsvarende trekk i folkemusikken. På tilsvarende måte vil jeg i det følgende avsnittet undersøke om det er mulig å knytte visse formale trekk i de samme verkene til formale trekk i norsk slåttemateriale. Både *Huldredansen*, op. 9 og *Walhallafesten*, op. 40, er tidligere beskrevet som stiliserte hallinger.

I den grad det er mulig å gjøre en formal sammenligning mellom disse to av Tellefsens norske danser og hallingen, finnes denne på et fraserings- og periodemessig plan. *Huldredansen*, op. 9, kan med sine regelmessige, åttetaktige perioder, forbindes med den symmetrisk oppbygde hallingvarianten.¹³⁶ *Walhallafesten*, op. 40, har imidlertid en periodisk oppbygning som synes nærmere den mer improviserende hallingvarianten. I denne hallingformen danner kortere perioder, overveiende totaktige, grunnlaget for hele slåtten. Selv om så godt som alle periodene kan ses som symmetriske perioder på åtte takter, er det også i Tellefsens op. 40 mulig å tilbakeføre så godt som alt tematisk materiale til totaktsmotivet i t. 1-2:

Eksempel 14. T. D. A. Tellefsen: *Walhallafesten*, op. 40, a) t. 1-8 og b) t. 39-48.

a) Motivisk materiale, t. 1-2:

¹³⁶ Selv om hallingen som oftest har jevn markering av taktslagene, blir motivoppbygningen ofte sammenlignet med den improvisatoriske karakteren i hardingfeleslåtter, der grunnlaget for hele satsen ofte er ett- eller totaktsvek. Mer regelmessige og symmetriske fraseoppbygninger er ikke uvanlig. Flere hallinger viser en oppbygning rundt 2-3 vek eller regelmessige perioder på 8 takter. Se B. Aksdal og S. Nyhus (red.), 1998, s. 141ff., A. O. Vollsnes et al., 2000, s. 130-131 og C. Elling 1915, s. 32-41.

b) Motivisk materiale, t. 39-44:

Ved å foreta en lignende analyse av formoppbygningen i Tellefsens mazurkaer, viser disse at Tellefsen sannsynligvis har vært klar over likheter mellom den polske mazurkaen og den norske springaren.¹³⁷ Også her må sammenligningen begrenses til oppbygningen av perioden, da selv de enkleste av Tellefsens mazurkaer har en sammensatt tredelt form og følgelig har en mer komplisert formal oppbygning enn de vanligste utformingene av springdansen. De fleste av periodene i Tellefsens mazurkaer er åttetaktige. Disse periodene er satt sammen av to firetaktige fraser, som svært ofte kan underdeles i to totaktige fraser.¹³⁸ Selv om de to firetaktsfrasene melodisk sett i visse tilfeller kan være tilnærmet like, danner Tellefsens

¹³⁷ Mazurkaen som folkedans har ofte en regelmessig oppbygning som kan minne om springdansen fra østlandsområdet og Gudbrandsdalen (flatefeleområdet) og har ofte en regelmessig oppbygning av to perioder, vanligvis på åtte takter hver. Mens perioden i østlandsspringdansen betraktes som "tematisk" og melodisk, blir oppbygningen av springartypene fra hardingfeleområdet sett som "motivisk" og rytmisk. En annen forskjell ligger også i hardingfeleslåttens tendens til, ved hjelp av aksentuering på ulike taktdele, å fremstille et skifte mellom to- og tredelt takt. Se T. Kvifte: *Musikkteori for folkemusikk - en innføring*, Oslo: Norsk Musikforlag A/S, 2000, s.12ff., C. Elling, 1915, s. 7-32 og O. M. Sandvik: *Folke-musik i Gudbrandsdalen*, Kristiania: Cammermeyer, 1919, s. 27ff.

¹³⁸ Åttetaktsperiodene i Tellefsens mazurkaer har svært ofte følgende oppbygning: *aaba, aabb, aabc* og forskjellige varianter av dette skjemaet. Alle variantene finnes i norske springdanser. Den polske bondemazurkaen består tilsvarende av perioder på 6 eller 8 takter som repeteres. Det melodiske skjema er ofte *aabb, aabc, aaab* eller *abbb* og kan inndeles i fraser på to og fire takter. Se C. R. Halsi og M. J. E. Brown: "Mazurka", i *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, bind 11, s. 865, M. Lisowska, 1994, s. 20-28 og s. 84ff. og T. Kvifte, 2000, s. 12ff.

firetaktsfraser som oftest ulike melodiske og rytmiske enheter. Den harmoniske oppbygningen følger fraseoppbygningen i progresjonene I-V-V-I, I- I-V-I eller varianter av dette mønsteret.

I oppbygningen av Tellefsens mazurkaer er det mulig å peke på parallelle trekk i den østlandske og trønderske springdansen. I dette norske slått materialet finnes en stor springargruppe som er bygget opp av svært regelmessige perioder på åtte takter. I de samme springdansene finnes lite utstrakt bruk av modalt skalamateriale og aksentueringer på tvers av taktrytmen.¹³⁹ Selv om folkemusikken ikke inntok en dominerende plass i Tellefsens barndom, var det nettopp denne typen slåtter Tellefsen hadde hatt størst sjanse til å høre i Trondheim.¹⁴⁰ Dessuten er også denne slåttetyper representativ for de fleste av springdansene i L. M. Lindemans *Norske Fjeldmelodier*.

I tillegg til at det er mulig å knytte visse rytmisk-melodiske og harmoniske trekk i Tellefsens mazurkaer og norske danser til stiltrekk i folkemusikken, er det også mulig å peke på andre trekk som *kan* ha forbindelse til slåttetradisjonen.¹⁴¹ Norsk slåttetradisjon fra flatfeleområdet preges av sangbare melodier og et lite uttalt flerstemmig spill. I Tellefsens mazurkaer er melodien med få unntak plassert i diskanten og utgjøres av en enkel melodilinje som hovedsakelig har ambitus innenfor fiolinens 1. posisjonsområde g-c³, et omfang som er vanlig også for slåttene.¹⁴² Mens alle Tellefsens tre norske danser har innslag av typiske klaveridiomatiske og virtuose elementer som løp og skalapassasjer, mangler mazurkaene i stor grad slike elementer. Verkene er fattige på ornamentikk, selv om den enkle praltrillen som forekommer i enkelte av satsene kan hensepeile på tradisjonell feleforsiring.¹⁴³

Til tross for at det er mulig å se en rekke trekk i Tellefsens mazurkaer og norske danser som beslektet med prinsipper i folkemusikken, ligger det en fare for å overfortolke antallet elementer som kan knyttes til denne. Som den videre analysen av Tellefsens verker vil vise, kan flere av trekkene som i dette avsnittet er forbundet med folkemusikkens stilidiom, også gjenfinnes som karakteristiske komposisjonsprinsipper i det 19. århundres kunstmusikk.

¹³⁹ I en undersøkelse av springdansen i Møre og Romsdal og Sør-Trøndelag viser en nyere undersøkelse at Trøndelagsområdet har overrepresentasjon av symmetriske oppbygning på 8+8 takter, harmonisk tonalitet, overrepresentasjon av tredeling av taktlaget og bruk av dur-tonearter, særlig G-dur og B-tonearter. E. Bakka, B. Aksdal og E. Flem: *Variasjon i dialekt og alder i springar og pols*, Rff-senteret, 1992, s. 88-93.

¹⁴⁰ Se for eksempel B. Aksdal, 1997.

¹⁴¹ C. Elling, 1915, s. 1 og s. 17.

¹⁴² *Ibid.*, s. 18.

¹⁴³ Se for eksempel T. D. A. Tellefsen: *Mazurka*, op. 14 nr. 5 og *Mazurka*, op. 33.

2.3. Den nasjonale kunstmusikken

I tiårene omkring 1850 kom sterke krefter i norsk nasjonsbygging ved flere anledninger til å sette et kontinentalt kunstmusikkonsept opp mot ønsket om en musikk som formidlet folkelig kultur og nasjonale særtrekk. På denne måten kunne kosmopolitiske og nasjonale trekk i musikken lett oppfattes som motstridende krefter. I mange tilfeller ble ikke spørsmålene om det nasjonale i kunsten opplevd som ensidig problematisk i det profesjonelle musikkliv, der musikere og komponister like ofte diskuterte hvordan disse ideene kunne forenes og tjene til å berike det musikalske uttrykket.¹⁴⁴ Mange komponister forfektet et syn der de så det nasjonale og det kosmopolitiske som alternativer som ikke utelukket hverandre. Tvert i mot mente de at de nasjonale trekkene kunne absorberes inn i den tradisjonelle kunstmusikken og fungere som en inspirasjonskilde. Ved å benytte folkemusikken på en slik måte, ville det nasjonale fremstå som ekte og samtidig innebære noe annet enn å skrive i ”tysk eller fransk stil”.

Otto Winter-Hjelms artikkel ”Om norsk Kunst og nogle Kompositioner af Edvard Grieg” fra 1866 er et viktig dokument i norsk musikkhistorisk sammenheng fordi den formidler sentrale holdninger i samtidens kulturelle nasjonsbygging. Gjennom Winter-Hjelms nyanserte argumentasjon fremstår artikkelen som et eksempel på flere av prosessene som Dahlhaus har fremsatt i sin teori om konstruksjonen av en nasjonal musikk.¹⁴⁵ Winter-Hjelms argumentasjon må ses som et ledd i arbeidet med å opparbeide en positiv følelsesmessig respons i befolkningen og har trolig også hatt positiv innflytelse på resepsjonen av Griegs verker som uttrykk for en norsk nasjonal musikk.

I artikkelen taler Winter-Hjelm varmt for å forene kunstmusikken med elementer fra folkemusikken. Samtidig som han formidler at visse trekk i norsk folkemusikk må ses som uttrykk for nasjonale kvaliteter, avspeiler artikkelen også konflikten mellom å forene kunstmusikkens store former med folkemusikkens uttrykk innenfor de små formprinsipper. Winter-Hjelm fremhever også betydningen av å være norsk for å kunne overføre norsk ånd til musikken. Selv om Winter-Hjelm ikke utelukker at utlendinger kan oppfatte hva som er folkemusikkens karakteristiske særtrekk innenfor et visst geografisk område, formidler han at det kreves noe mer enn å kunne identifisere de nasjonale elementene for å utvikle en nasjonal kunst. For å kunne utvikle det nasjonale i musikken er det av stor betydning både å være norsk og å delta i ulike samarbeider med andre norske kunstnere. Ved å poengtere

¹⁴⁴ Se også C. Dahlhaus, 1989(a), s. 84ff.

¹⁴⁵ Se denne avhandlingens kap 2.1. og C. Dahlhaus 1989(b), s. 302ff.

betydningen av å ta del i ulike samarbeidsprosjekter formidler Winter-Hjelm her en klar bevissthet om at også følelsesmessige og sosialpolitiske aspekter påvirker og er direkte deltagende i prosessen med å skape et nasjonalt kunstuttrykk. Winter-Hjelm ser samarbeidet mellom norske musikere som en forutsetning for utviklingen av en norsk kunstmusikk. Dette betyr at musikerne også ville ta med seg følelsesmessige erfaringer fra ulike folkemusikkfremføringer i forsøket på å formidle en nasjonal karakter gjennom musikken. Man kan dermed regne med at en rekke utenommusikalske aspekter, som for eksempel miljø og klesdrakt, bidro til en bevisstgjøring av hva som utgjorde det spesifikt norske:

[...]Hvor det imidlertid gjælder dets [kunstverkets] relative Værd eller dets Betydning som et Moment i den nationale norske Kunsts Udvikling, der tror jeg, at kun Hjemlandet kan præstere en sand og intuitiv Kritik, som samtidig anviser Musikverket dets Plads og viser Vejen for en fremtidig Udvikling inden den nationale Kunsts Omraade. Jeg vil ikke sige, at et fræmmed Øre ikke skulde kunne opfatte Ejendommelighederne ved en Nationalmusik, men jeg tror dog, at kun Landsmænd i Regelen vil kunde veilede hinanden til en karakteristisk Udvikling af Folkemusiken, fordi de have en rigtigere og skarpere Følelse for det Organiske ved den og ikke saa let lade sig hilde af dens Tilfældigheder.[...] (O. Winter-Hjelm: "Om norsk Kunst og nogle...", i *Morgenbladet*, 14. september 1866, del 1, kolonne 1, avsnitt 4)

Folkemusikken må, i følge Winter-Hjelm, anses som et viktig grunnlag for å danne en norsk kunstmusikk. For å kunne bruke folkemusikken på en fruktbar måte i en kunstmusikalsk sammenheng, kreves imidlertid en kunnskap både om hva som utgjør spesifikt norske elementer, og hvilke elementer i folkemusikken som er velegnet å benytte i en slik sammenheng. For eksempel ses folkemusikkens uttrykk innenfor små formprinsipper som et lite egnet middel til å skape en varig og monumental norsk kunstmusikk. Folkemusikkens rytmiske og melodiske elementer må derfor assimileres inn i kunstmusikkens større formprinsipper:

[...]Hvis vor Folkemusik, som jeg tror har den livskraft i sig, der er nødvendig for deraf at udvikle en selvstændig national musikalsk Kunst, da er det nu Tiden at forsøge på i dens Ånd at fylde de store Former, som de store Kulturfolks musikalske Kunst have fostret. Derhen maa vi nødvendigvis arbeide, thi ellers vil vor Folkemusik være at betragte som død Kapital, der ligger ubenyttet hen [...] Men da maa man ogsaa leve sig ind i dens Aand og ikke blive hængende i Yderlighederne. Målet naas altså ikke gennem Opfindelsen av nye Snurrepiberier, men gennem Studiet og Tilegnelsen av dens [folkemusikkens] Karakteristiske Egenskaber, Rhytmerne, Akcenterne, ligesom dens store Friskhed.[...]

(O. Winter-Hjelm: Om norsk Kunst og nogle...", i *Morgenbladet*, 14. september 1866, del 1, kolonne 2, avsnitt 4 og 6)

I motsetning til gruppen av norske nasjonsbyggere som forfektet mer svermeriske nasjonalromantiske holdninger og var skeptiske til at unge musikere skulle reise utenlands for å studere, mener Winter-Hjelm at det kreves grundige studier av internasjonal kunstmusikk for å kunne føre byggingen av en nasjonal kunstmusikkultur videre. Denne typen skoling anses som en helt nødvendig forutsetning for å kunne skape karakteristiske verker av høy kunstnerisk kvalitet. Ut fra de idealer Winter-Hjelm presenterer for utdanningen av norske kunstnere, synes Tellefsens valg å være helt i tråd med Winter-Hjelms ønsker. Ved at Tellefsen reiste til Paris for å studere, skaffet han seg en solid utdanning både på det teoretiske og det utøvende plan:

[...] Medens vistnok begeistrede Stæmningsmænd er nødvendige for at vække og vedligeholde Folkets Bevidsthed om muligheden af en national Kunst, så kræves der, for at lede denne Udvikling, stærke karakterer og Mænd, der ved egne flittige Studier have erfaret, hvad der i kunstformerne er Væsentlig og Uvæsentligt, selv beherske dem, og derved ere satte istand til at lede Andre til Målet. [...] Stæmningsmændene tror, at den fræmmede Lærdom maa kvæle den nationale Spire og søger derfor ikke alene den nationale Aand hos Folket, men ville også hente ethvert Udtryk for den umiddelbart hos dette. Saadant er imidlertid rent ud en Umulighed, naar man ikke altid vil komme tilbage til de givne smaa Former.[...]
(O. Winter-Hjelm: "Om norsk Kunst og nogle..." , i *Morgenbladet*, 14. september 1866, del 1, kolonne 3, avsnitt 5)

I sin artikkel beskriver Winter-Hjelm de ulike norske komponistene før Grieg som synes å ha hatt betydning for utviklingen av en norsk kunstmusikk.¹⁴⁶ Her omtales Tellefsen som en av de norske kunstnerne som bevisst har benyttet elementer fra norsk folkemusikk i sine komposisjoner. Winter-Hjelm poengterer imidlertid at det er i de små formene at Tellefsen har greid å benytte nasjonale elementer på en personlig måte og trekker frem *Huldredandsen*, op. 9, som et godt eksempel:¹⁴⁷

Tellefsen har i sine mindre Klaverkompositioner optaget meget af den norske Folkemusik og tildels givet den et ganske eiendommeligt Tilsnit som f. Ex. i *Huldredandsen*.[...] (O. Winter-Hjelm: "Om norsk Kunst og nogle..." , i *Morgenbladet*, 16.september 1866, del II, kolonne 4, avsnitt 4)

¹⁴⁶ Winter-Hjelm nevner blant andre W. Thranes *Fjeldeventyret*, og Ole Bull, som har skapt en fornyet interesse for det nasjonale og samtidig gjort Norge kjent i utlandet. L. M. Lindeman blir berømmet for ved sine folkemusikksamlinger å ha gitt kunstnerne et grunnmateriale og folket en sjanse til å bli kjent med landets folkemusikk.

¹⁴⁷ For positiv omtale også av Tellefsens større verker, se blant annet Carl Arnold og Kjerulfs uttalelser i denne avhandlingen, kap.3, s. 128ff.

I den videre karakteristikken av Tellefsen konstaterer Winter-Hjelm at Tellefsens komposisjoner som er utformet innenfor større formprinsipper ikke kan anses som stor musikk. Winter-Hjelm nevner verken Tellefsens 3. sats fra *Konsert for klaver og orkester i g-moll*, op. 8, eller bruk av folkemusikkrelaterte motiver i kammerverkene som eksempel på musikk med nasjonalt tilsnitt.¹⁴⁸ Tatt i betraktning at han sterkt understreker betydningen av å assimilere norsk folkemusikkmateriale inn i kunstmusikkens større former, er det overraskende at han ikke nevner disse av Tellefsens komposisjoner.¹⁴⁹ Forklaringen ligger sannsynligvis i at Winter-Hjelm enten ikke var tilstrekkelig godt orientert om Tellefsens produksjon, eller at han så Tellefsen som en komponist uten tilstrekkelig talent til å kunne forene større formprinsipper med et nasjonalt tonemateriale på en karakteristisk og personlig måte. Slik jeg tolker Winter-Hjelm, er nettopp evnen til å integrere nasjonale elementer i større formprinsipper en viktig forutsetning for å fremstå som en komponist av nasjonal betydning.¹⁵⁰ Tellefsen var ”ingen melodirig og kraftig Natur” og manglet, i følge Winter-Hjelm, tematisk materiale med potensial til å gjenspeile det karakteristiske ved norsk folkemusikk.

Tellefsens musikk beskrives videre som nærmere ”den mendelssohnske skole”. Denne karakteristikken henspiller sannsynligvis på den lyse og elegante karakteren i mye av Mendelssohns musikk og kan synes som en relevant observasjon i forhold til deler av Tellefsens musikk.¹⁵¹ Slik Winter-Hjelm også oppfatter det, kommer Tellefsen med andre ord til kort også i forhold til å forene det elegante med mer komplekst tematisk arbeid. I sin beskrivelse av Tellefsens musikk uttrykker Winter-Hjelm at han ser denne som uttrykk for en elegant og overflatisk musikkultur, der musikken heller ikke fanger inn den sterke natur som han mener preger vår folkeånd:

¹⁴⁸ Det er mulig at Winter-Hjelm ikke kjente Tellefsens første klaverkonsert, op. 8. Op. 8, 3. sats, ble, som det går frem av programmene, spilt bare en gang i Kristiania, i Frimurerlogens lille Sal, 15. september 1855. Noen få av Tellefsens kammerverk bare ble oppført kun en enkelt gang på Tellefsens konserter i Kristiania i 1860 og i 1864. For nærmere omtale av oppføringen av Tellefsens klaverkonserter og kammermusikkverker i Norge, se denne avhandlingen, kap. 3, s. 125-132.

¹⁴⁹ I C. Warmuth's utleiekatalog fra 1862 er bare *Mazurkas*, op. 1, *Mazurkas*, op. 3 og *Huldredansen*, op. 9 oppført. De samme verkene og i tillegg *Bruraslaatten*, op. 26 var tilgjengelig gjennom J. A. Røsholm's leiebibliotek fra 1865. Først i Warmuth's neste katalog fra 1871 stod også *Concert i g-moll*, op. 8, *Bruraslaatten*, op. 26, *Mazurka*, op. 24 og *Mazurka*, op. 33. Selv om Warmuth ikke trykket opp noen ny katalog mellom 1862 og 1871, kan op. 8, op. 26 og op. 33 allikevel ha vært tilgjengelig gjennom leiebiblioteket før 1871. Tellefsen besøkte Kristiania både i 1863 og 1864 og kan selv ha gjort verkene tilgjengelig for leiebiblioteket. *Huldredansen*, op. 9, er den eneste komposisjon som ble trykket opp i Norge, Verket ble utgitt på C. Warmuths Forlag, 1875. (Op. 9 er også utgitt som bilag til *Ny tidning för Musik*, Stockholm: A Hirsch Forlag, ukjent årstall)

¹⁵⁰ Se O. Winter-Hjelms artikkel ”Om norsk Kunst og nogle...”, del II, kolonne 2.

¹⁵¹ Imidlertid kan det ikke ses bort fra at Winter-Hjelms Mendelssohnresepsjon var influert av kritikker fra 1860-tallet som bar preg av antisemittiske holdninger og en beskrivelse av Mendelssohns musikk som ikke tilstrekkelig original. Se E. Werner: *Mendelssohn: a new image of the composer and his age*, New York : Free Press of Glencoe, 1963, s. 503-523.

[...] Han er derfor ikke uden Betydning for den unge norske Kunst; men da han, som det synes, kun bevæger sig med Lethed i mindre Former, og ikke er nogen melodrig og kraftig Natur, blev de Kompositioner, hvori det Thematiske arbeide er Hovedsag, afhængig af den mendelssohnske Skole; der for saa mange har vist sig saa Fordærlig. (O. Winter-Hjelm: ”Om norsk Kunst og nogle...”, i *Morgenbladet*, 16. september 1866, del II, kolonne 4, avsnitt 4)

Winter-Hjelm presenterer altså lite nyanserte holdninger til Tellefsens musikk. Tellefsen var en av svært få norske komponister før Grieg som komponerte verker innenfor større formprinsipper. Verklisten omfatter både seks store kammerverker, en orkesterouverture og to klaverkonserter. Verkene, som fremstår med en klar musikalsk egenverdi, viser at Tellefsen også hadde solide håndverkskunnskaper. Med den ensidig negative omtale Winter-Hjelm her gir av Tellefsens verker, er det grunn til å stille spørsmål om kritikken kun ble gitt på et musikalsk grunnlag, eller om andre, utenommusikalske hensyn også innvirket på Winter-Hjelms uttalelser.

I artikkelen berører Winter-Hjelm også temaer som blant andre Bjørnson var svært opptatt av, nemlig problemet som man fryktet kunne oppstå ved å sende norske kunstnere til utlandet for å skaffe seg en nødvendig utdanning.¹⁵² Fordi et ungt menneske ofte ikke har utviklet tilstrekkelig integritet på det musikalske og det personlige plan, vil en ung kunstner lett påvirkes av andre ideer som kan lede tanken bort fra arbeidet med et nasjonalt kunstuttrykk. Uten at Tellefsens navn er nevnt i denne sammenhengen, kan Winter-Hjelms beskrivelse av den umodne kunstneren sannsynligvis være representativ for måten Tellefsen ble oppfattet på, og stå som et bilde på Tellefsens forhold til Chopin. Gjennom følgende utsagn understreker Winter-Hjelm igjen betydningen av å være del av et norsk kunstnermiljø i arbeidet med å utforme en nasjonal kunstmusikk. I et slikt lys ble Tellefsens permanente tilhold i utlandet og hans nære forbindelse til Chopins stilidiom utvilsomt sett som mindre heldig for Tellefsens utvikling som nasjonal komponist:

Det er jo ogsaa klart, at et ungt Menneske, som, opfyldt af endnu uklare Følelser, kommer ud i rent fremmede Forholde, blandt Kunstnere, der knapt kjende en norsk Melodi, i høi grad er udsat for at blive bragt i fremmed Spor. Han faar kun fremmede Billeder for sin Fantasi, og medens manglende Herredømme over det Tekniske hindrer

¹⁵² Både Bjørnson og Vinje hadde ved flere anledninger advart mot å sende norske musikere til Tyskland for å studere. De fryktet for at de unge kunstnerne skulle miste de nasjonale aspekter av syne. H. Herresthal, 1993, kap. 14, s. 145-146.

ham i at bringe sin egen Personlighed fuldt frem, ledes han ganske naturligen til at støtte sig til et ellet andet Forbillede, som især begeistrer ham.[...]
(O. Winter-Hjelm: ”Om norsk Kunst og nogle...”, i *Morgenbladet*, 16. september 1866, del II, kolonne 3, avsnitt 2)

Tellefsens slektskap med Chopins musikalske stilidiom ble kommentert en rekke ganger av norske kritikere.¹⁵³ I deres evaluering av Tellefsens mazurkaer kan nærheten til Chopins musikalske uttrykksmåte på sikt ha fungert som en negativ faktor. Det er ikke utenkelig at Tellefsens mazurkaer, som også gjennom tittelen ga direkte assosiasjoner til polsk folkemusikk, ikke ble sett som en egnet måte å formidle det autentisk norske på. Winter-Hjelm nevner heller ikke disse komposisjonene direkte, selv om han hadde en klar oppfatning av at Tellefsen hadde opptatt mye av det norske i sine mindre klaverkomposisjoner. Til tross for at Winter-Hjelm ser Chopin som et av de store forbildene for en videre utvikling av kunstmusikken, gir han klart uttrykk for at Tellefsen etter hans mening ikke videreutvikler de store mesternes musikk.¹⁵⁴ Mangelen på omtale kan tyde på at Tellefsens mazurkaer etter Winter-Hjelms oppfatning ikke ble sett som særlig originale utgaver av genren og at de ikke benyttet folkemusikkmaterialiet på en adekvat måte. I motsetning til Kjerulf og Griegs komposisjoner med folkemusikkelementer kunne mazurkaene ikke anses som verdifulle bidrag til utviklingen av en norsk kunstmusikk.¹⁵⁵

Mens Winter-Hjelm i sin artikkel fremhever betydningen av å ha et nært forhold til norsk kultur for å kunne utforme autentisk norsk kunst, kom Tellefsen til å finne inspirasjon i fransk musikkultur og i Chopins stilidiom. Med sitt bosted i Paris var det ikke særlig nærliggende for Tellefsen å innlede et nært samarbeide med andre norske kunstnere for å utforme en autentisk norsk kunst. Det er imidlertid interessant å gjøre visse refleksjoner om Tellefsens holdninger til det nasjonale og spørre om Tellefsen ved å ta mer aktivt del i norsk kulturell nasjonsbygging kunne endret sin posisjon i norsk kultur. I en slik sammenheng danner den holdningsendringen Halfdan Kjerulfs kunst ble gjenstand for, en interessant illustrasjon på hva et aktivt engasjement i nasjonale, kunstneriske prosjekter kunne føre med seg.

¹⁵³ Se for eksempel kritikk etter Tellefsens konsert i Kristiania den 13. august 1857, *Morgenbladet*, 16. august 1857.

¹⁵⁴ Chopin omtales, sammen med Beethoven og Bach, som store mestere det er verdt å bygge den kunstmusikalske utvikling på. Se O. Winter-Hjelm: ”Om norsk Kunst...”, del II, kolonne 3, 2. avsnitt.

¹⁵⁵ I en kritikk fra 1847 var H. Kjerulf svært begeistret for de første av Tellefsens mazurkaer som han oppfattet som klart preget av nasjonale elementer. Se denne avhandlingen, kap. 3.3.3.

I sine musikkulturelle holdninger var Kjerulf, på samme måte som Winter-Hjelm, svært skeptisk til ensidig å se folkemusikken som grunnlag for en nasjonal kunstmusikk.¹⁵⁶ Selv om Halfdan Kjerulf omkring 1860 hadde opparbeidet et ry som en av Norges fremste komponister, fant han lenge liten aksept i den nasjonalromantiske kretsen rundt Bjørnstjerne Bjørnson og Ole Bull. Forholdet endret seg imidlertid merkbart etter at Kjerulf hadde tonesatt flere av Bjørnsons dikt i 1859.¹⁵⁷ Kjerulf fortsatte arbeidet med den nasjonale musikken gjennom utgivelsen av to samlinger folkemusikkbearbeidelser, *XXV udvalgte norske Folkedanse* og *Norske Folkeviser 1 og 2*, til sammen 42 viser.¹⁵⁸

Oppfatningen av Kjerulf som en komponist av nasjonal betydning, gjenspeiles også i Winter-Hjelms artikkel fra 1866. Her er Halfdan Kjerulf beskrevet som den av de norske komponistene før Grieg som har gitt det mest betydelige bidraget til utviklingen av en nasjonal kunstmusikk.¹⁵⁹ Kjerulf hadde, i følge Winter-Hjelm, evne til å skape gode melodier, samtidig som han holdt seg innenfor de genretyper han hadde talent til å mestre. Til tross for at Kjerulf ikke skrev musikkverker som var utformet innenfor større formprinsipper, oppfattet Winter-Hjelm hans komposisjoner med folkemusikkelementer som autentiske uttrykk for det norske. Med visshet om den holdningsendring komponisten Kjerulf ble gjenstand for, er denne etter all sannsynlighet knyttet til hans arbeider med folkevisene og tonesettingen av Bjørnsons tekster. I kunstnerkretsen rundt Bjørnson i *Det nye norske Selskab* ble de nevnte arbeidene til Kjerulf trolig sett som forsøk på å skape en autentisk norsk kunst, og som et positivt forsøk på å uttrykke en ”riktig nasjonal ånd”.¹⁶⁰ Følgelig kunne Kjerulf i langt større grad aksepteres som del av ”den riktige kunstnereliten”.

¹⁵⁶ I følge Kjerulfs biograf, Niels Grinde, er det mulig å følge to linjer i Kjerulfs musikk; en som representerer den tyske romantikk ved Schumann og Mendelssohn og en linje hvor Kjerulf bevisst utnytter norsk folkemusikk. Kjerulf ble imidlertid stående på en langt mer moderat linje enn Grieg både i bruken av folkemusikkelementer og i sine harmoniseringer. Kjerulf uttalte seg ved flere anledninger kritisk til Griegs harmoniseringer og hans utnyttelse av folkevisene. N. Grinde, 1989, *H. Kjerulfs dagbøker*, 3. januar 1867, og N. Grinde: ”Kjerulfs klavermusikk” (magistergradsavhandling), i *Norsk Musikkgransking, årbok 1959-1961*, Oslo: Johan Grundt Tanum, 1961, s. 9-73.

¹⁵⁷ Kjerulfs op. 6, op. 14 og op. 15 er sanger til tekst av Bjørnson, se N. Grinde: ”En Halfdan Kjerulf-bibliografi”, i *Norsk Musikkgransking, årbok 1954-55*, Oslo: Johan Grundt Tanum, 1956, s. 17-107.

¹⁵⁸ I folkevis- og folketonearrangementene benyttet Kjerulf i all hovedsak det melodiske materialet slik Lindeman hadde notert det. I arrangementene finnes en klar alludering til hardingfelas flerstemmige spill og utnyttelse av løse strenger til samklanger. Se H. Kjerulf i forordet til *Udvalgte norske Folkedanse* utgitt på A. Hirsch Forlag. H. Kjerulfs folkevisearrangementer er utgitt på C. Warmuths Forlag, 1861 og 1866.

¹⁵⁹ Dette er noe Kjerulf selv var klar over. Han skriver i sin dagbok: ”[...] I denne Artikkel [Winter-Hjelms] omtales kortelig Ole Bull, Lindeman; Tellefsen og jeg i Forholdet til den nationale Musik. Jeg behandles meget naadigt og i sammenligning næsten bedst. [...]” *H. Kjerulfs dagbøker*, 14. september 1866.

¹⁶⁰ Både Ole Bull og R. Nordraak stod på samme politiske linje som Bjørnson i nasjonalromantikken. Begge hadde utstrakt samarbeid med Bjørnson, både på et musikalsk og et politisk plan. Se H. Herresthal, 1993, kap. 9, 15, 16 og 19.

I følge Nils Grinde kan endringen i synet på Kjerulfs musikk knyttes til en holdning som var utbredt i deler av norsk musikkliv helt fra 1840-tallet.¹⁶¹ Her ble norske kulturytringer ansett som bedre enn de kulturelle elementene som kom fra resten av Europa. En komponist som ble oppfattet som nasjonal, ville automatisk bli sett som en bedre komponist enn en som ikke benyttet seg av ”norske elementer”, uansett musikkens kunstneriske og musikalske kvalitet. Grinde mener at en av hovedårsakene til den manglende viljen til forståelse som både Kjerulf hadde opplevd og Grieg til dels møtte i Kristiania på 1860-tallet, kan forklares nettopp i motsetningen mellom det nasjonale og det kontinentale.¹⁶² Komponister med kontinental skoloring og et estetisk grunnsyn som kunne oppfattes som en motsetning til toneangivende holdninger i den alternative norske kunstnereliten, ble raskt sett som en hindring for utvikling av en norsk kultur. Sannsynligvis gjenspeiles denne typen motsetninger også i evalueringen av Tellefsens musikk, slik den er uttrykt blant annet hos Winter-Hjelm.

2.4. Slektskapet til Chopins mazurkaer: Analyse av et utvalg melodiske og harmoniske trekk i Tellefsen og Chopins mazurkaer

Selv om Tellefsens mazurkaer ikke har den samme kompleksiteten som Chopins mest utarbeidede mazurkaer, er slektskapet til Chopins stilidiom ofte klart hørbart. Motivene som kan forbindes med norsk slåttemateriale, fremstår i lange perioder av satsen som mindre fremtredende og avdekkes i flere tilfeller først ved en nærmere analyse. I stedet fremstår assosiasjonene til Chopins stilidiom som relativt dominerende i klangbildet.

Ved å ta utgangspunkt i visse elementer i Chopins mazurkaer som har sin opprinnelse i polsk folkemusikk og undersøke om tilsvarende trekk også finnes i Tellefsens mazurkaer, kan det være mulig å si noe mer om funksjonen av norske elementer hos Tellefsen. En utstrakt bruk av polske elementer hos Tellefsen kan tyde på at hans bruk av norske folkemusikkelementer mer gjenspeiler et ønske om en eksotisk fargelegging av musikken enn et ønske om å formidle en spesifikk nasjonal ånd.

¹⁶¹ Se Nils Grinde: *Halfdan Kjerulf – nordmann og europeer*, Oslo: Musikk-Husets Forlag A/S, 2003, s. 290ff.

¹⁶² Griegs senere suksess må i en slik sammenheng ses i lys av hans samarbeidsprosjekter med andre norske kunstnere, hans begeistring uttrykk for ”den nasjonale ide” og også hans bakgrunn som ”Leipziger”. Se for eksempel D. Monrad Johansen, 1956, s.110ff. og F. Benestad og D. Schjelderup Ebbe: *Edvard Grieg – Mennesket og kunstneren*, Oslo: H. Aschehoug og Co, 1980.

På et annet plan berører sammenligningen samtidens originalitetstanke, både gjennom kravet til å formidle en egen stemme gjennom musikken og til begrepets innovative side. Gjennom sammenligningen mellom trekk i Chopin og Tellefsens mazurkaer prøver jeg å belyse Tellefsens nærhet til Chopins stilidiom og i på hvilken måte Tellefsen eventuelt utvikler mazurkagenren. Undersøkelsen av et utvalg melodiske og harmoniske trekk i de to komponistenes mazurkaer kan bidra til en videre belysning av min hypotese om at Tellefsen verken var norsk nok eller original nok til å opparbeide en fastere plass i norsk musikkultur.

Et område hvor det er mulig å høre tydelig slektskap mellom Tellefsens og Chopins mazurkaer, og som sannsynligvis fører til at Tellefsen mazurkaer lett forbindes med Chopins stilidiom, er bruken av akkompagnementsmønstre i venstre hånd. J. Samson har i sine analyser av Chopins mazurkaer kommentert nettopp denne siden av Chopins komposisjoner. Hos Chopin er akkompagnementet svært variert og består av en rekke ulike bassmønstre i en og samme mazurka.¹⁶³ Det samme fenomenet kan observeres i flere av Tellefsens mazurkaer, hvor *Mazurka*, op. 14 nr. 1, er et illustrerende eksempel.¹⁶⁴

Eksempel 15. T. D. A. Tellefsen: *Mazurka*, op. 3 nr. 4, bassmønstre.

a) t. 1-2 (daktylisk valsebass):



¹⁶³ I Chopins *Mazurka*, op. 7 nr. 3, finnes hele syv ulike bassmønstre. Samson ser den store variasjonen i bassmønstre som et direkte uttrykk for at Chopins mazurkaer var tenkt som en rent kunstmusikalsk genre. Dette understrekes ved at mange av de samme mønstrene tradisjonelt er betraktet som del av 1800-tallets klaveridiomatiske skrivemåte. J. Samson: *Chopin* (i serien *Master Musicians*), Oxford: Oxford University Press, 1996, s.115-117 og L. G. Ratner *Romantic Music, sound and syntax*, New York: Schirmer Books, 1992, kap. 3, s. 31-50.

¹⁶⁴ Se også Tellefsen: *Mazurka* op. 1 nr. 3 og *Mazurka* op. 3 nr. 4.

b) t. 15-18 (melodi i v. hånd):



c) t. 43-44 (rytmisert orgelpunkt):



d) t. 72-74 (imitasjon, duett-tekstur):



t. 96-101:

e) t. 96-98 (kromatikk):

f) t. 100ff (brutt, full akkord):



Også på flere andre plan kan man finne likheter mellom oppbygning og motivbruk i Chopins og Tellefsens mazurkaer. På samme måte som taktvis motivisk gjentakelse er et vanlig trekk i folkemusikken generelt, anses motivisk gjentakelse som et formdannende element i polsk folkemusikk og i de ulike polske mazurkatypene. Prinsippet kan i følge forskerne gjenfinnes i Chopins mazurkaer, hvor vanlige utforminger av firetaktsfrasen er *aabb*, *aaab*, *abbb* eller *aaaa*.¹⁶⁵ Selv om Tellefsens firetaktsfrase i de fleste tilfeller er bygget opp som *abcd* eller *abab*, finnes flere gjentakelsesmønstre som går over flere takter, for eksempel innledningen av op. 14 nr. 1. En lignende fraseoppbygning finnes hos Chopin for eksempel i *Mazurka*, op. 41 nr. 3:

Eksempel 16. a) T. D. A. Tellefsen: *Mazurka*, op. 14 nr. 1, t. 1-5 og b) F. Chopin: *Mazurka*, op. 41 nr. 3, t. 1-6, taktvis gjentatt motiv.

a)

b)

¹⁶⁵ Fremstillingen av polske folkemusikelementer i Chopins mazurkaer bygger i stor grad på undersøkelser av melodiske motiver i polsk folkemusikk som er foretatt av den polske forskeren Helena Windakiewicz. Se M. Lisowska, 1994, s. 81-89.

En rekke av gjentakelsesprinsippene er av polske forskere inndelt i grupper etter oppbygning og karakter. Flere av mønstrene kan gjenfinnes i Tellefsens mazurkaer.¹⁶⁶ *Tjor-mønsteret* defineres som setninger hvor melodilinjen er bygget rundt en bestemt tone som fungerer som et feste. Tonika og dominant er vanlige tjor-toner.¹⁶⁷ Både *Mazurka*, op. 14 nr. 1 (eksempel 16a, s. 70) og *Mazurka*, op. 14. nr. 3 (eksempel 11, s. 54) kan tjene som eksempel på denne typen motiver hos Tellefsen.

Polske musikere og musikkforskere har som sine norske kolleger vært interessert i å finne trekk som er karakteristiske for polsk folkemusikk.¹⁶⁸ Et typisk trekk ved polsk folkemusikk er bruk av tredelt rytme. Den tredelte rytmen er ofte utformet som *ionicus minor*, en sammenstilling av to korte og to lange impulser. Det samme rytmiske mønsteret opptrer med påfallende hyppighet i mange av Chopins mazurkakomposisjoner.¹⁶⁹ Ved å gå til Tellefsens mazurkaer gjenfinnes det samme rytmiske motivet en rekke ganger.¹⁷⁰ Da dette motivet ikke er særlig utbredt i Lindemans Fjeldmelodier, har Tellefsen trolig hentet inspirasjon til dette rytmiske mønsteret i Chopins mazurkaer:

Eksempel 17. T. D. A. Tellefsen: *Mazurka*, op. 14 nr. 4, t. 1-7, *ionicus minor*, t. 2, 4 og 6.



Et kjent begrep i polsk folkedans er *holupiec* som er forbundet med stamping og helklikk. Dansemåten følges ofte av melodier med relativt store intervallsprang og betoning av andre

¹⁶⁶ For en oversikt over de ulike mønstrenes karakteristika, se M. Lisowska, 1994, s. 88-124 og A. Thomas, 1998, s. 158-159.

¹⁶⁷ Hos Chopin finnes tjor-mønsteret for eksempel i *Mazurka*, op. 30 nr.3 og *Mazurka*, op. 76 nr.2. Se M. Lisowska, 1994, s. 107ff.

¹⁶⁸ K. Hlawiczka: "Eigentümliche Merkmale von Chopins Rhythmik" og "Ein Beitrag zur Verwandtschaft zwischen der Melodik Chopins und der Polnischen Volksmusik", i *The book of the first International musicological congress devoted to the works of Frederick Chopin(1960)* (red. Zofia Lissa), Polish Scientific Publishers, 1963, s. 176-184 og s. 185-195.

¹⁶⁹ *Ionicus minor* i Chopins mazurkaer finnes for eksempel i op. 6 nr. 3, op. 33 nr. 4, op. 50 nr. 1 og 3, op. 59 nr.1 og op. 67 nr. 2. Se K. Hlawiczka: "Ein Beitrag"..., 1960, s. 186ff. og M. Lisowska, 1994, s. 26-27 og s. 43-49.

¹⁷⁰ *Ionicus minor* i Tellefsens mazurkaer finnes f.eks. i op. 14, nr. 4 og nr. 6 og op. 33 (B-del).

og tredje taktslag.¹⁷¹ Motiver i Chopins *Mazurka*, op. 6 nr. 1, er ansett som nært beslektet med typiske *holupiec*-motiver. Motivene finnes også i lignende utforming hos Tellefsen i *Mazurka*, op. 1 nr. 1¹⁷²:

Eksempel 18. a) F. Chopin: *Mazurka*, op. 6 nr. 1, t. 1-4 og b) T. D. A. Tellefsen: *Mazurka*, op. 1 nr. 1, t. 1-8, *Holupiecmotiv*.

a)

b)

¹⁷¹ M. Lisowska, 1994, s. 117-118.

¹⁷² Motivisk slektskap mellom Chopin og Tellefsens mazurkaer er omtalt i Huldt-Nystrøms magistergradavhandling, der han blant annet beskriver *Mazurka*, op. 1 nr. 1 som et godt eksempel. H. Huldt-Nystrøm, 1959, s. 139-140.

Tellefsens *Mazurka*, op. 1 nr. 4, er en annen av mazurkaene som viser tydelig inspirasjon fra Chopins stilidiom. Her kan melodikken imidlertid ikke forbindes med de mest typiske trekkene i Chopins mazurkaer. Den ornamenterede melodistemmen leder i stedet mot et stilidiom som kan forbindes med nocturnen. Chopins *Mazurka*, op. 17 nr. 4, kan ha tjent som inspirasjon for Tellefsens *Mazurka*, op. 1 nr. 4. Utformingen av Chopins *Mazurka*, op. 17 nr. 4, beskrives av J. Samson som lite typisk for Chopins mazurkaer. *Mazurka*, op. 17 nr. 4, kan ses som et tidlig eksempel på blanding og overføring av ulike genretrekk, et virkemiddel Chopin senere kom til å benytte i langt større grad i andre komposisjoner:

Most surprising of all is the ornamental melody in the outer sections of Op. 17 No. 4, a melodic style so seldom found in the mazurkas that we might be tempted to question the genre. Here we have an early instance in Chopin of generic interpenetration. The natural setting for this melodic style is not in the mazurkas at all, but rather in the nocturnes. (J. Samson, 1996, s. 117)

Også introduksjonen til Tellefsens *Mazurka*, op. 1 nr. 4, viser tilknytning til Chopins stilidiom. Her kan den introduserede dronen assosieres med den polske folkemusikkens tradisjonelle fremføringsmåte.¹⁷³

Eksempel 19. a) F. Chopin: *Mazurka*, op. 17 nr. 4, t. 1-20 og b) T. D.A. Tellefsen; *Mazurka*, op. 1 nr. 4, t. 1-20, overføring av genretrekk.

a)

The image shows a musical score for Chopin's Mazurka, Op. 17 No. 4, measures 13-20. The score is in 3/4 time and features a piano accompaniment with a drone-like texture. The melody is marked 'Lento, ma non troppo' with a tempo of 152. The score includes dynamic markings such as 'pp', 'sotto voce', 'espressivo', and 'ten.'. The piece concludes with a 'simile' marking.

¹⁷³ En rekke av Chopins mazurkaer, for eksempel, *Mazurkas*, op. 7 nr. 5, op. 24 nr. 2 og 4, op. 30 nr. 5 og op. 33 nr. 3 har alle en introduserende drone eller en fanfarelignende innledning. A. Thomas, 1998, s. 155.

11
delicatissimo

16
ten.
143
144

b)

Nº 4.
Moderato.
p
crescendo
p

poco riten
leggero
leggierissimo
pp
pp
volante

På det storformale plan kan alle Tellefsens mazurkaer og norske danser analyseres i lys av kunstmusikkens formprinsipper, der også de enkleste av stykkene er utformet som rondovarianter eller ulike varianter av en sammensatt, tredelt form. De samme formprinsippene gjenfinnes på tilsvarende måte i en rekke av Chopins mazurkaer.¹⁷⁴ Også de mer utbygde utgavene av Tellefsens mazurkaer har sin parallell i Chopins mazurkaer. I disse tilfellene er mazurkaene utvidet med overgangspartier mellom satsdelene, i satsdelenes avslutninger og i codapartiene.

Selv om de aller fleste av periodene i Tellefsens mazurkaer er preget av symmetri i melodikk og kadenser, finnes avvik fra denne regelmessigheten gjennom ekstensjon og kontraksjon av perioden. Det er særlig i de større og mer utbygde mazurkavariantene at det er mulig å lokalisere uregelmessige fraseoppbygninger. Disse kan i de fleste tilfeller lokaliseres nettopp til satsdelenes avslutninger, overgangen mellom ulike satsdeler og codadelene og er ofte knyttet til modulasjon eller spenningshøydepunkter i satsen.

Tellefsen benytter også her samme praksis som Chopin, der utvidelsen av fire- og åttetaktsfrasen vanligvis inntreffer på viktige punkter i satsforløpet.¹⁷⁵ Chopins fraseutvidelser kan være harmoniske avanserte og har som funksjon å bryte forventingen om nøyaktige repetisjoner av ulike satsdeler. Ekstensjon av frasen inntreffer ofte like før tilbakevending til tonika ved avslutningen av stykkets siste hoveddel, før codadelen starter. Tellefsens avvik fra den strenge frasesymmetrien er ofte av en enkel variant og består ofte av et tillegg til frasen på 2 eller 4 takter. Disse henter ofte sitt motiviske materiale fra den perioden de etterfølger og viser ingen radikal harmonisk utvikling i forhold til resten av satsen. Tellefsens ekstensjon og kontraksjon av den symmetriske perioden kan følgelig ikke sammenlignes med kompleksiteten på tilsvarende steder i mange av Chopins mazurkaer.

¹⁷⁴ Flertallet av Chopins mazurkaer har en tredelt form med fire- og åttetaktsperioden som den strukturelle basis. Forkjærligheten for det tredelte formprinsippet kommer til syne både i polonaise, vals og mazurkaform, hvor mazurkaen er de mindre verkene som nest etter valsene har klare kontrasterende seksjoner. Se J. Rink: "Tonal architecture in the early music", i *The Cambridge Companion to Chopin* (red. J. Samson), Cambridge: Cambridge University Press, 1998, s. 78-97 og G. Abraham: *Chopin's Musical Style*, London: Oxford University Press, 1968.

¹⁷⁵ For eksempel har Chopins *Mazurkas*, op. 24 nr. 3, op. 33 nr. 4 og op. 41 nr. 4 ulike fraselengder som viser overlapping, ekstensjon og kontraksjon av frasen. G. Abraham, 1968, s. 60-61.

Eksempel 20. T. D. A. Tellefsen: *Mazurka*, op. 3 nr. 2, t. 13-21, ekstensjon av åttetaktsperioden som modulasjonsmiddel, t. 17-18.

13

(ten.)

ritardando.

p

G: S D S T T D S S_s⁷ D T_s

C: T T_s T_m S_s⁷ D T

Som i Chopins mazurkaer finnes også hos Tellefsen en rekke uregelmessige fraseoppbygninger i overgangen mellom stykkenes B- og A1-del eller i codaen. I avslutningen av midtdelen av *Mazurka*, op. 14 nr.1, kombineres kontraksjon av den åttetaktige perioden med oppbygning mot satsens spenningshøydepunkt. Den syvtaktige perioden er preget av kromatisk melodibevegelse, og skaper en intensivering i satsen ved hjelp av diminusjon og crescendo.

Eksempel 21. T. D. A. Tellefsen: *Mazurka*, op. 14 nr. 1, t. 92-106, kontraksjon av åttetaktsperioden før spenningshøydepunkt, t. 96-103.

92

pp

poco - a - poco.

*gj

F: T

D: T_m D⁷ T D⁷ D⁷₃

100

Crescen - - do.

ff

*gj

D: D

Mazurka, op. 14 nr. 3, er en av de mer utbygde mazurkaene og kan knyttes til et todelt formprinsipp. Her utvider Tellefsen formen ved å benytte partier av mer utviklingsmessig eller improvisatorisk karakter. Tellefsen utformer avviket fra en streng periodisk symmetri ved at frasene i satsens første B-del oppløses til symmetriske åttetaktsperioder med klar F-tonalitet i repetisjonen av samme satsdel:

Eksempel 22. T. D. A. Tellefsen: *Mazurka*, op. 14 nr. 3, utvidet formprinsipp.

Hoveddel I: t. 1-108

| | | | |
|---------------------|-------------------------|--------------------|------------------------|
| Underdeling: | A: t. 1-40 | B: t. 41-93 | Overledning: t. 94-108 |
| Perioder: | (Introd.8 t+8+8+8+8 t.) | (8+8+8+4+8+8+9 t.) | (8+7 t.) |
| Toneart: | f-moll | (modulerer) | f-moll |

Hoveddel II: t. 109-182

| | | | |
|----------------------|---------------|----------------|------------------|
| Underdeling : | A1: t 109-140 | B1: t. 141-164 | Coda: t. 165-182 |
| Perioder: | (8+8+8+8 t.) | (8+8+8 t.) | (8+8+2 t.) |
| Toneart: | f-moll | F-dur | F-dur |

Tellefsens melodikk og harmonikk kan beskrives som overveiende diatonisk. Med unntak av visse perioder i de større mazurkaene, er mazurkaenes tonalitet stabil med få modulasjoner innenfor hver satsdel. Periodevis finnes innskutte bidominanter og rekker av bidominanter. Disse lokaliseres svært ofte til slutten av satsdelene. Forholdninger og altererte akkorder, i all hovedsak ulike dominantiske akkorder eller den neapolitanske subdominanten, er relativt vanlige, mens øvrige sekundære akkorder med tillagt septim eller none er så godt som helt fraværende i satsbildet.

Tellefsens mazurkaer viser i motsetning til mange av Chopins mazurkaer få spor av modalitet og harmonisk tvetydighet.¹⁷⁶ Til tross for at lydisk kvart er beskrevet som svært vanlig i norsk slåttemateriale, benytter Tellefsen dette virkemidlet bare i en håndfull tilfeller.¹⁷⁷ Det hevede fjerdetrinnet finnes imidlertid andre steder som del av den underliggende harmonikken, i første rekke realisert som vekseldominantens ters. Den klanglige virkningen blir i disse tilfellene ikke den samme som i de tilfellene hvor den lydiske kvarten opptrer som et rent melodisk element.¹⁷⁸

Forflytning av hele perioder til subdominantplanet inntreffer flere steder i mazurkaene og de norske dansene.¹⁷⁹ Dette fenomenet kan, på samme måte som den plagale progresjonen S-T være trekk som alluderer til folkemusikken.¹⁸⁰ Den plagale kadensen S-T opptrer i noen av Tellefsens verker med stilelementer fra folkemusikken, blant annet i avslutningen av *Mazurka*, op. 14 nr. 1:

Eksempel 23. T. D. A. Tellefsen: *Mazurka*, op. 14 nr. 1, t. 139-157. Plagal progresjon T-S, t. 145-151.

t. 139

t. 145

The image shows a musical score for a mazurka by T. D. A. Tellefsen. It is divided into two systems. The first system, labeled 't. 139', covers measures 139 to 145. It features a piano (p) section with a 'Diminuendo' marking and a 'Ped.' (pedal) marking. The second system, labeled 't. 145', covers measures 145 to 151. It features a 'Leggierissimo' section with 'pp' and 'ppp' dynamics, and a '*fs' marking. Harmonic symbols like D7, Ss, S6, and T are indicated below the notes.

¹⁷⁶ Modale innslag i Chopins melodikk omtales i J. Samson, 1994(b), s. 112-113, M. Lisowska, 1994, s. 66-80 og A. Thomas, 1998, s.155ff.

¹⁷⁷ Se, for eksempel, C. Elling, 1915, s. 40.

¹⁷⁸ Se lydisk kvart i Tellefsens *Mazurka*, op. 3 nr.1, op.14 nr. 2 og nr. 5 og op. 33.

¹⁷⁹ Se for eksempel *Mazurka*, op. 33, t. 1-21.

¹⁸⁰ C. Elling beskriver norsk slåttemusikk med tendens til å trekkes mot subdominantplanet. "Det er i det hele i vore Slaatter en Dragning mot underkvinten." C. Elling, 1915, s. 40.

Selv om Tellefsens mazurkaer overveiende har en klar tonalitet, finnes perioder med mer tvetydig tonalitet. Disse forekommer særlig i starten av stykket og kan være inspirert av lignende avsnitt i Chopins mazurkaer. I *Mazurka*, op. 3 nr. 4 i fiss-moll, avklares ikke tonaliteten før mot slutten av den første perioden:

Eksempel 24. T. D. A. Tellefsen: Mazurka, op. 3 nr. 4, t. 1-14, tonal tvetydig innledning.

Musical score for Mazurka, op. 3 nr. 4, measures 1-14. The score is in 3/4 time and D minor. It features two systems of music with piano and bass staves. The first system includes dynamic markings like 'mf' and '*fs', and performance instructions like 'Meslo.'. Below the first system are two alternative bass line notations: 'Alt. 1: f i s s:' and 'Alt. 2: (h) : D⁷ T T₃ DD'. The second system includes a dynamic marking 'p' and another alternative bass line notation: 'f i s s : s⁷₃ D T'.

En parallell kan også trekkes til metoden Chopin benytter i *Mazurka*, op. 56 nr. 1. Chopins løsning strekker seg imidlertid over en lengre periode og er mer harmonisk kompleks enn hos Tellefsen.¹⁸¹ I op. 56 nr.1 befestes ikke klar H-tonalitet før i t. 15-16. Ved hjelp av sekvensering av totaktsmotivet i t. 1-2 skapes en harmonisk fallende bevegelse H-h-A-a-G i t. 1-6. Den åpne kvintklangen på G i basstemmen blir i den påfølgende perioden liggende som orgelpunkt under en rekke av de samme harmoniske progresjonene fra den første perioden. Dette skaper en rekke tvetydige klanger. G-klangen kan tolkes som en forberedelse til Ciss-

¹⁸¹ Om Chopins tonalt tvetydige innledninger, se A. Thomas, 1998, s. 155 og J. Samson, 1994(b), s. 112ff.

klangen på første slag i t. 12. Ved hjelp av orgelpunkt på Fiss fra siste slag i t. 12, kromatisk bevegelse og sekvensering oppløses spenningen i en kadens til tonika, H-dur, i t. 15-16.

Eksempel 25. F. Chopin: *Mazurka*, op. 56 nr. 1, t. 1-20, tonalt tvetydig innledning, t. 1-16.

Allegro non tanto Op. 56 Nr 1

33

H: Ss D^b₃ T Tv

A: Ss D^b₃ T Tv

G: Ss D^b₃

G: T Ss D⁷ T Ss D⁷ T

O.P.

G: Ss D⁷ (D⁷)_{5<}

H: (D⁷) [D] T Ss⁷ D^b T S⁷ D⁷

O.P. O.P.



Som sin lærer Chopin, forsøkte også Tellefsen i enkelte av mazurkaene å utvide den siste kadensen før codaen setter inn, uten at forsøkene blir særlig lange eller kan sammenlignes med kompleksiteten på tilsvarende steder i mange av Chopins mazurkaer. Et eksempel på Tellefsens utvidelse av den siste dominant-tonika progresjonen finnes i avslutningen av *Mazurka*, op. 3 nr. 4. Her kan de to siste, melodisk sett nært beslektede periodene, t. 92-107, betraktes som en utvidelse av den autentiske kadensen. Perioden som avsluttes i t. 91, ender på dominanten. Selv om perioden som starter i t. 92 innledes med en dominantisert tonika-akkord i varianttonearten Fiss-dur, fortsetter Tellefsen umiddelbart med en rekke kvintprogresjoner, slik at satsen ikke får anledning til å falle til ro. Det samme er tilfellet i neste periode fra t. 100, der kvintprogresjonene $H^7 - E^7$, t. 101-102, og $Ciss^7 - Fiss^7$, t. 103-104, leder over i en harmonisk bevegelse $F^7, E^7, Ess^7 D^7, Ciss^7$, der alle stemmer faller kromatisk. Tonika nås i t. 107:

Eksempel 26. T. D. A. Tellefsen: *Mazurka*, op. 3 nr. 4, t. 89-107, utvidelse av tonika-dominant progresjonen, t. 92-107.

fiss : T S D 7 Tv 3 7

H : D 7 (D) S 7

96

*gj *gj

poco. poco.

ani - ma - to ed cres -

fiss :
Fiss : T Dm⁷ Tv (DD⁵) D⁷) D Tv T S₇

102

cendo. pesante. rit.

FIN.

fiss :
Fiss : Dm 7 D⁷₅ T (par. septimakk.)

Et annet eksempel på utvidelsen av dominant-tonika progresjonen finnes i *Mazurka*, op. 14, nr. 5, i avslutningen av satsens midtre parti, t. 73-79. Her er kadensen utvidet med to takter, t. 78-79, der de parallelle sekstakkordene, A, Ass, G, Fiss, fiss som går til A⁷, gir kromatisk stemmeføring i alle tre stemmer. Progresjonene leder over i en autentisk kadens i t. 79-80:

Eksempel 27. T. D. A. Tellefsen: *Mazurka*, op. 14 nr. 5, t. 73-82, utvidelse av dominant-tonika-progresjonen, t. 78-80.

73

D

D : D⁴ °D D⁴ D D

78

pp

Dim.

f

D: (par. sekstakk.) 4 D 3 T

Analysene av Tellefsens mazurkaer gir grunnlag også for på å gi en mer generell karakteristikk av utviklingen mellom Tellefsens første og siste mazurkaer. På et formalt plan er det mulig å registrere en utvikling fra *Mazurkas*, op. 1 til *Mazurka*, op. 33, der mazurkaene blir lengre med mer utbygde overgangspartier og codaer. Slektskapet til Chopins mazurkaer kan beskrives som tydeligst i *Mazurkas*, op. 1, 3 og 14. Det er også i disse tidlige opusnumrene vi finner de musikalsk mest spennende mazurkaene. *Mazurka*, op. 24 og *Mazurka*, op. 33 fremstår, både på et harmonisk og et motivisk plan, som mindre spennende enn de første opusnumrene. *Mazurka*, op. 24, og *Mazurka*, op. 33, er preget av en rekke gjentakelser av samme periode. Disse verkene viser heller ikke tydelige tegn til en videre utvikling av det harmoniske tonespråket. Tvert i mot inneholder de siste mazurkaene færre overraskende harmoniske vendinger enn tilfellet var i flere av de tidlige verkene. De tidligere mazurkaene viser også en langt større variasjon i utformingen av akkompagnementet og større innslag av selvstendig stemmeføring i venstre hånd.¹⁸²

Tellefsen har heller ikke i de siste komposisjonene gjort bruk av hele folkeviser eller slåtter som utgangspunkt for sine komposisjoner. Til tross for at Tellefsens siste mazurka, *Mazurka*, op. 33, har *Polskdans* som undertittel, benytter Tellefsen elementene fra folkemusikken på prinsipielt samme måte som i *Mazurkas*, op. 1. Tellefsen stil synes følgelig ikke å ha utviklet seg i retning av måten blant andre Grieg og Kjerulf benyttet folkemusikken på i samme tidsperiode.¹⁸³

Til tross for at det, som analysene har vist, er mulig å se en rekke trekk i Tellefsens mazurkaer og norske danser som beslektet med prinsipper i folkemusikken, kan flere av de

¹⁸² Omkring 1858 etablerte Tellefsen familie. Huldt-Nystrøm mener Tellefsens nye private situasjon medførte en ny fase i Tellefsens musikerkarriere med større økonomiske forpliktelser, mer pedagogisk virksomhet og mindre konsertvirksomhet. *Mazurka*, op. 24 (1857) og *Mazurka*, op. 33 (ca.1861) kan følgelig ha vært leilighetskomposisjoner tilpasset Tellefsens virke som pedagog. Se H. Huldt-Nystrøm, 1959, s.111.

¹⁸³ E. Grieg komponerte sitt op. 27, *25 norske folkeviser og danser* i 1869. Melodiene var hentet fra L. M. Lindemans samlinger. Se F. Benestad og D. Schjelderup Ebbe, 1980, s.343ff.

samme trekkene i like stor grad ses som karakteristiske komposisjonsprinsipper i det 19. århundres kunstmusikk. Både Tellefsens og Chopins mazurkaer er utformet innenfor relativt små formprinsipper. 1800-tallets bruk av mindre formprinsipper bygger videre på 1700-tallets tradisjoner fra marsj, dans og canzonetta. De små formene ble ofte utformet som en todelt eller tredelt sats og ble ofte kombinert med en svært symmetrisk periodestruktur.¹⁸⁴ Her ble perioden definert som tonestruktur i to fraser, hvor frase og motfrase dannet et større hele. Tonalt-harmonisk er progresjonen I-V beskrevet som idealet for den første av periodens fraser og X-I for den siste.¹⁸⁵

Vektleggingen av den symmetriske perioden som formgivende element avspeiles i verkene til de tidlige romantiske komponistene. Også Chopin oppfordret sine elever til klar fraseologi, hvor åttetaktsgruppen ble brukt som eksempel.¹⁸⁶ Tellefsens mazurkaer faller altså klart innenfor denne 1800-tallstradisjonen med vekt på symmetri i periode, frase og kadensoppbygning. På et slikt grunnlag kan en rekke trekk i Tellefsens verker forbindes med kunstmusikkens genre og karakteristiske trekk i denne. Følgelig danner de også på dette planet en parallell til Chopins mazurkaer:

From the time of his exile, Chopin regarded the mazurkas as not for dancing. Yet they do themselves dance, and part of their fascination lies in their compositional appropriation of dance gestures. The one and two bar motifs, with their unaltered restatements or subtle variations, their grouping into four- and six-bar phrases and into larger multiples, themselves alternating with contrasting sections to create a whole piece, all this have their basis in dance movements.
(A. Thomas, 1998, s. 155-156)

Trekk fra folkemusikken er hos Tellefsen benyttet både i mazurkaene, i de norske dansene og i avsnitt av de større verkene. Hans metode å benytte folkemusikken på kan beskrives som nær opp til måten Chopin benyttet den på der folkemusikkens rytmiske og melodiske motiver fungerte som inspirasjon og utgangspunkt for komposisjonene:

Yet those looking for clear-cut and frequent instances of borrowings are in for a disappointment. Chopin preferred the subtler approach of inference, of general allusion and the fragmentary incorporation of "fingerprints". [...] Certain elements are more or

¹⁸⁴ Disse formprinsippenes sentrale stilling i 1800-tallets musikk. L. G. Ratner ser vektleggingen av den symmetriske perioden som grunnlag for det 19. århundres kunstmusikk, og samtidig som uttrykk for sosiale endringer i samfunnet der publikum nå kom fra et bredere lag av folket. En periodisk form, i motsetning til de foregående århundrenes vekt på den asymmetriske, retoriske perioden, kan forklares med at musikken skulle være forståelig både for amatører og den avanserte lytter. Se L. G. Ratner, 1992, s. 136-142.

¹⁸⁵ "X" står her for en ikke definert akkordfunksjon. Ibid., s. 239-268.

¹⁸⁶ L. G. Ratner, 1992, s. 141 og J.-J. Eigeldinger: *Chopin: Pianist and Teacher*, Cambridge: Cambridge University Press, 1993, s. 42-43.

less self-evident: instrumental textures, dance-derived elements, rhythmic patterns, modality and melodic designs. (A. Thomas, 1998, s. 154)

Sett i lys av Tellefsens nære forbindelse til Chopin både på et musikalsk og personlig plan kan det være grunn til å tro at Tellefsen, gjennom å ta i bruk norske folkemusikkelementer, forsøkte å formidle det han oppfattet som en nasjonal tone i musikken. Som følge av bevisste ønsker i samtiden om å skape en norsk kunstmusikk og realiseringen av dette ønsket særlig gjennom Griegs musikk, kom de folkloristiske elementene i Tellefsens mazurkaer til å bli oppfattet mer som et uttrykk for en kontinental, kunstmusikalsk tradisjon enn som musikk der komponisten hadde som mål å formidle nasjonal ånd og karakter. Tellefsens folkemusikkinspirerte verker blir følgelig stående som eksempler på en kontinental kunstmusikalsk genre, hvor Chopins allusjoner til polsk folkemusikk er byttet ut med tilsvarende norske trekk:

Most of Chopin's dances [mazurkas], to be sure, cannot be traced to a single, definite folk-model, but arise from a composite recollection of certain types of melodies and rhythms which are then given artistically valid expression in one or more works. In this respect Chopin's Polishness is rather like Dvorák's Czech-ness and Bloch's Jewishness: all three composers distil flavors from material that is not strictly folkloristic[...]. But in a few cases a definite model is found to exist, such as the folk-tune "Oj Magdalino". (Paul Hamburger: "Mazurkas, Walzes, Polonaises" i *Frédéric Chopin; Profiles of the man and the musician* (red. Alan Walker), London: Barrie and Rockliff, 1966, s. 73)

At Tellefsen så sine mazurkaer som uttrykk for en ambisiøs kunstmusikalsk genre kommer klart til uttrykk på flere måter. Mazurkaen hadde opparbeidet stor status gjennom Chopins utforming av genren. Det er vanlig å betrakte Chopins mazurkaer som noe av det mest originale han skrev og som uttrykk for komponistens dypeste følelser.¹⁸⁷ Det er innlysende at Tellefsen ved å komponere verker innenfor den samme genren ønsket å formidle et bilde av seg selv som en seriøs komponist. Ved bevisst å benytte trekk fra norsk folkemusikk, blir Tellefsens musikalske uttrykksmåte stående som en parallell til Schumanns beskrivelse av Chopin, slik den er gjengitt av Dahlhaus. Chopins bruk av folkemusikkelementer oppfattes her som en videreutvikling av måten nasjonale elementer ble benyttet på i det 18. århundre. På 1700-tallet benyttet komponisten ofte ulike musikalsk-tekniske elementer for å gi assosiasjoner til noe fremmed eller eksotisk, uten selv å behøve å være del av den aktuelle

¹⁸⁷ Se J. Samson, 1994(b) s. 110.

kulturen disse elementene ble hentet fra.¹⁸⁸ I Schumanns beskrivelse av Chopin fra 1836 oppfattes de nasjonale trekkene som absorbert inn i den tradisjonelle kunstmusikken, der de har fungert som en kilde til energi og inspirasjon på en annen måte enn om en ikke-polakk skrev i polsk stil:

Schumann for instance, in a review he wrote in 1836, praised Chopin's "strong and original nationality"; he meant that the national character expressed in Chopin's music was authentic, because it was the composer's own (original) nationality, not assumes, as if a non Pole wrote "in the Polish manner". But he also said "that the little interest of his native soil has had to be sacrificed to the cosmopolitan interest, and the overly special Sarmatic physiognomy is already less pronounced in his more recent works." (C. Dahlhaus, 1989(a), s. 84-85¹⁸⁹)

Tellefsens norske danser og mazurkaer blir følgelig stående i en europeisk kunstmusikktradisjon fra midten av det 19. århundre. Ved bevisst å benytte norske folkemusikkelementer synes Tellefsen holdning til bruk av folkemusikken å være av en noe annen karakter enn den som kom til uttrykk i musikken til hans gode venn og franske kollega A. Franchomme. Franchomme skrev variasjonsrekker over irske, skotske og tyrolske melodier eller folkemelodilignende melodier som må ses direkte i forlengelsen av virtuostidens tradisjon.¹⁹⁰ Analysene av Tellefsens klaverstykker med elementer fra folkemusikken gir grunnlag for å karakterisere Tellefsens stilistiske uttrykk som nærmere beslektet med et stildiom som blant andre Mendelssohn benytter i *Volkslied* fra *Lieder ohne Worte*.¹⁹¹ I dette stykket benytter Mendelssohn motivisk materiale som kan knyttes til nordtysk eller dansk folkemusikktradisjon. Det folkemusikkinspirerte materialet er plassert mellom perioder av mer virtuos klaveridiomatisk karakter og kan sammenlignes med klaversatsen i Tellefsens *Huldredansen*, op. 9. eller avslutningen av *Walhallafesten*, op. 40. I disse av Tellefsens stykker er klaveridiomatiske motiver kombinert med folkemusikkinspirerte motiver som er beskrevet som karakteristisk for norsk folkemusikk.

¹⁸⁸ Se for eksempel J. Bellmann: *The Exotic in Western Music*, Boston: North Eastern University Press, 1998.

¹⁸⁹ Sitatet gjenfinnes i R. Schumann: *Gesammelten Schriften über Musik und Musiker* (red. H. Simon), Leipzig, 1888, s. 188.

¹⁹⁰ Ved å benytte folkeviser eller folkeviselignende materiale formidler A. Franchomme (1808-1888) en kombinasjon av det lyriske, dramatiske og virtuose. Eksempler på dette finnes i hans *Airs nationaux, variés pour violoncelle avec accomp^t de piano*, no. 1-3, op. 25, *Variations sur des themes russes et éccoais*, op 6, og *Deuxieme Air russe varié*, op. 32.

¹⁹¹ Mendelssohns verk har elementer som kan gjenkjennes i dansk-tysk folkemusikk forent med mer teknisk krevende passasjer. For en presentasjon av dansk-tyske elementer i folkemusikken, se for eksempel I. Loe Dalaker: "Carl Nielsen i dansk folkelig sangtradisjon" i *Studia Musicologica Norvegica*, vol. 26, 2000, s. 23-38.

2.5. Oppsummering

Tellefsens mazurkaer og norske danser kan gjennom visse rytmisk-melodiske motiver knyttes til norsk slåttemateriale og ses som spor av norsk kultur i musikken. Det er imidlertid vanskeligere å vise en sammenheng mellom Tellefsens valg av motivmateriale og holdninger i den alternative norske kultureliten omkring midten av det 19. århundre. I stedet kan Tellefsens stilidiom i stor grad knyttes til påvirkning fra Chopin og inspirasjonen fra deres felles franske musikkmiljø.

Tellefsens musikk ble, i motsetning til Kjerulfs nasjonalt orienterte verker fra 1860-årene, sannsynligvis ikke følt som et ekte uttrykk for det norske. Tellefsens uttrykk for det nasjonale ble av mange trolig sett som del av en mer kosmopolitisk strømning, der bruken av de nasjonale elementene gikk mer i retning av 1700-tallets oppfatning av det nasjonale.

Trolig ble verkene også hørt som for nært beslektet med Chopins musikk, der deres romantiske karakter ble oppfattet som lite autentiske uttrykk for den jordnære og sterke norske karakteren mange mente å gjenfinne i folkemusikken. Samtidens evaluering av Tellefsens mazurkaer og norske danser kom derfor til kort overfor to av de viktigste evalueringskriteriene i det 19. århundres kunst, nemlig kravet om autenticitet og originalitet.

At Tellefsens musikk ikke ble tolket som nasjonal nok kan også ses i lys av sosialhistoriske og politiske aspekter, der Norge på 1800-tallet hadde stort behov for å fremme det spesifikt nasjonale. Overføres Dahlhaus' påstander om betydningen av det følelsesmessige innslaget i en kulturell nasjonsbyggingsprosess, er sannsynligheten til stede for at det ikke bare har vært den klingende musikken, men at også komponistenes egne holdninger har hatt innflytelse på resepsjonen. Både Ole Bull, Halfdan Kjerulf, Tellefsen og andre norske komponister benyttet folkemusikken i en kunstmusikalsk sammenheng. Da det på et prinsipielt grunnlag er svært vanskelig å skille måten disse komponistene forener elementene fra folkemusikk og tradisjonell kunstmusikk på, er det nærliggende å slutte at også aspekter av mer sosialhistorisk og politisk art har influert på evalueringen av Tellefsens musikk. Følgelig er det grunn til å tro at det å ta del i norske kunstneriske prosjekter og derved fremstå som en representant for hegemoniske holdninger i norsk kultur, kom til å være av stor betydning for den enkelte kunstners posisjon i norsk kulturliv.

Kapittel 3. Resepsjonen i Norge

I dette kapitlet vil jeg undersøke påstanden om at Tellefsens konsertrepertoar over tid kan ha påvirket hans posisjon i norsk musikkultur i en negativ retning. Utgangspunktet for en slik innfallsvinkel er Tellefsens konserter i Norge, der konsertannonser, kritikker fra Tellefsens konserter i norsk presse og andre skriftlige kilder danner grunnlaget for en sosialhistorisk og politisk kontekstualisering.¹ Undersøkelsen omfatter resepsjonen av Tellefsen som komponist, som pianist og formidler av både egne og andres verker. I undersøkelsen av Tellefsens konsertrepertoar trekkes tråder til kapittel 2 og betydningen av å formidle en norsk ånd gjennom musikken.

I perioden mellom 1840 og 1870 skjer det store forandringer i Europas kunst- og kulturliv.² Konsertene ble etter hvert organisert etter kriterier som kjennetegner vårt moderne musikkliv, der repertoaret bygde på en felles europeisk kunstmusikkanon.³ Endringene førte til større fokus på originalitet og ideen om det store mesterverket.⁴ Fremveksten av en offentlig konsertkultur og en felles europeisk kunstmusikkanon må videre ses i relasjon både til utviklingen av 1800-tallets nasjonalstater med en mer avgrenset nasjonal kanon.⁵

¹ Tellefsen besøkte Norge i alt 10 ganger i perioden 1843-1864. I forbindelse med besøkene ga han alltid konserter i de største norske byene. Besøkene fant sted i 1843, 1846, 1847, 1850, 1851, 1855, 1857, 1860, 1863 og 1864. Se H. Huldt-Nystrøm, 1959, s. 91 ff.

² I følge H. W. Schwab kan begynnelsen til et moderne konsertvesen spores tilbake til slutten av det 18. og begynnelsen av det 19. århundre. Med en inndeling i solo-recital, symfoniorkesterkonsert og kammermusikk-konsert var strukturen for den borgerlige konsertkulturen etablert omkring 1850. I andre halvdel av det 19. århundre skjedde en stadig forbedring i organiseringen av konsertene og en ekstensjon av de etablerte konsertformene. W. Webers fremstilling av konsertlivets organisering i Europas hovedsteder viser på tilsvarende måte at europeisk konsertkultur i stor grad har nådd en moderne form rundt 1870. H. W. Schwab: *Konzert: Öffentliche Musikdarbietung vom 17. bis 19. Jahrhundert. (Musikgeschichte in Bildern, bind IV/2. Begründet von Heinrich Bessler und Max Schneider, herausgegeben von Werner Bachman)*, Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1971, s. 11 ff. C. Dahlhaus, 1989(b), s 48ff., 134ff. og W. Weber, 1975, s. 3ff.

³ W. Weber definerer tre ulike kanonformer som oppstod til ulik tid, en filosofisk/teoretisk kanon som har utgangspunkt i antikkens tanker og senere teoretiske avhandlinger, en pedagogisk kanon med vekt på håndverk og teknikk og en utøverkanon basert på evaluering i forhold til individuelle verk og enkeltkomponister. Kanonbegrepet som benyttes i dette kapitlet kan i stor grad relateres til fremveksten av en utøverkanon. Weber ser perioden mellom 1800 og 1870 som svært viktig for etableringen av en integrert, internasjonal utøverkanon (den konsoliderende perioden). Oppbyggingen av utøverkanon foregikk over en lang tidsperiode og kommer klart til syne i resepsjonen av for eksempel Mozart og Haydns verker. Disse komponistene opparbeidet en fast plass i repertoaret på Pariskonservatoriets konserter allerede fra slutten av 1820-tallet. W. Weber, "The History of Musical Canon", i *Rethinking Music* (red. N. Cook og M. Everist), Oxford: Oxford University Press, 1999, s. 339ff.

⁴ C. Dahlhaus forbinder denne type tenkning med samtidens evolusjonsideer der utviklingen ble ansett å gå mot stadig høyere nivåer. C. Dahlhaus, 1989(a), s. 80ff.

⁵ Fremveksten av en nasjonal kanon på 1800-tallet må ses som nært forbundet med fremveksten av en felles europeisk kunstmusikkanon. Forholdet mellom kanondanning, borgerlig ideologi, økonomisk utvikling og utøver- og kritikerrollen diskuteres i en rekke sammenhenger. Se for eksempel W. Weber, 1999, og W. Weber: "The Intellectual Origins of Musical Canon in Eighteenth Century England", i *Journal of the American Musicological Society*, vol. XLVII, 1994, s. 488-520.

I 1860-årenes Norge ble det tatt viktige initiativer i utviklingen frem mot en moderne konsertkultur. Selv om utviklingen foregikk over flere tiår, er det i denne perioden mulig å registrere klare endringer i organiseringen av det offentlige konsertvesenet og i holdningen til hva et konsertrepertoar burde inneholde. Utviklingen i norsk musikkultur fulgte et lignende mønster som i sentrale deler av Europa, men ser ut til å ha inntrådt på et noe senere tidspunkt.⁶

Endringsprosessen i norsk musikkultur danner bakgrunn for kapitlets første drøftingsområde. Mens det virtuost pregete konsertrepertoaret ennå møtte stor popularitet blant det alminnelige publikum i 1850- og 1860-årene, ser vi også tegn som tyder på at oppfatningen av hva et konsertrepertoar burde inneholde, var i ferd med å endre seg. Kravet til utøveren om å formidle større og mer seriøse verker ble gradvis tydeligere i andre halvdel av det 19. århundre og kan ha hatt en viss innflytelse på resepsjonen av Tellefsens som komponist. På sine konserter i Norge spilte Tellefsen ofte verker som stod i en virtuos tradisjon.

I undersøkelsen av Tellefsens konsertrepertoar er hovedvekten lagt på resepsjonen av Tellefsens egne verker. Samtidig som konsertrepertoaret på norske konserter i stadig større grad ble hentet fra en felles europeisk kunstmusikkanon slik vi kjenner den i dag, viser beskrivelsen av Kristianias konsertkultur at det i perioder av 1860-årene ble lagt vekt på å bygge opp en norsk kunstmusikkanon med verker av norske komponister.⁷ Jeg vil i kapitlets andre drøftingsområde gå videre inn i problematikken som ble presentert i kapittel 2 og forsøke å avdekke forbindelser mellom holdninger i norsk kulturell nasjonsbygging og evalueringen av Tellefsen som kunstner. Da ulike holdninger og verdier til enhver tid reflekterer deler av den dominerende ideologi, vil de samme verdiene sannsynligvis også kunne avdekkes i ulike kritikker av Tellefsens musikk. En undersøkelse av måten Tellefsens verker med elementer fra folkemusikken ble evaluert på, vil kunne være med på å bekrefte eller avkrefte at denne evalueringen var påvirket av samtidens norske, kulturelle identitetsdanning. I forlengelsen av dette avsnittet vil jeg, gjennom presentasjonen av Bjørnstjerne Bjørnsons planer om å opprette en norsk opera, vise at møtet med mektige enkeltpersoner kunne endret Tellefsens rolle i norsk musikkhistorie.

⁶ På grunn av ulike sosialpolitiske forhold i ulike europeiske land, foregikk utviklingen på noe forskjellig måte og til noe ulik tid, men følger allikevel et mønster med en rekke felles trekk. For en sammenligning av utviklingen i London, Paris og Wien, se for eksempel W. Weber, 1975.

⁷ Utviklingen mot den moderne symfoniorkesterkonserteren trer tydelig frem med Kjerulf og Conradis abonnementskonserter i 1858-1859. Repertoaret på Griegs konserter i perioden 1867-1871 består av en rekke verker fra europeisk kunstmusikkanon og verker med "nordisk tone". H. Huldt-Nystrøm: *Fra Munkekor til Symfoniorkester, musikkliv i det gamle Christiania og i Oslo*, Oslo: A.S. John Griegs Forlag, 1969, s. 54-63 og H. Herresthal, 1994, s. 118ff.

Gjennom de to nevnte drøftingsområdene kommer jeg til å berøre en rekke komplekse relasjoner mellom kanondanningsprosess, utviklingen av en offentlig konsertkultur og norsk nasjonsbygging. I kapitlets innledende metodiske avsnitt danner deler av Hans Robert Jauss og Barbara Herrnstein Smiths resepsjonsteorier et teoretisk bakteppe for Samsons lytterorienterte innfallsvinkel (se kapittel 1, s. 14).⁸

3.1. Resepsjonsteori og Tellefsenresepsjon

Selv om verket gjennom det noterte partituret kan ses som et relativt stabilt objekt, endrer verkets posisjon seg i et sosialt foranderlig landskap og er avhengig av komplekse prosesser knyttet til verdievaluering og kanondanning.⁹ Om et verk skal leve videre i folks bevissthet etter at det er blitt oppført eller publisert, er verken selvsagt eller forutsigbart. Her kan resepsjonshistoriske prosesser bidra til å gi en forståelse av hvordan musikk som blir høyt verdsatt i en periode, nedvurderes i en annen periode, eller vise hvordan verk som kunne hatt en viss plass i kanon, aldri fikk det.¹⁰

Hvor stor innvirkning slike resepsjonshistoriske faktorer kan ha, kan eksemplifiseres gjennom resepsjonen av Chopins musikk.¹¹ Chopinresepsjonen fikk svært ulik utforming, alt etter hvilket land musikken ble spilt i. I andre halvdel av 1800-tallet skapte tysk og engelsk resepsjon et bilde av Chopins musikk som salongkomposisjoner og som en inspirasjonskilde for trivialmusikken. Russisk musikkmiljø så Chopins musikk som et viktig bidrag til utviklingen av moderne musikk og som en viktig inspirasjon for landets senere komponister. I Polen ble han tatt til inntekt for en polsk nasjonal ånd og feiret som en nasjonal helt.¹²

⁸ Begrepet "resepsjonsteori" benyttes av R. Holub som en paraplybetegnelse på tysk teori som inkluderer både H. R. Jauss' og Iser's prosjekter, empirisk resepsjonsforskning og mer tradisjonelle beskrivelser av påvirkningsprosesser. H. R. Jauss' teorier omtales mer spesifikt som "resepsjonsetikk". Begrepene benyttes på samme måte i denne avhandlingen. R. Holub: *Reception Theory - A critical Introduction*, New York: Methuen, 1984, "Preface," s. xii.

⁹ W. Weber, 1999, s. 349.

¹⁰ Se R. Holub, 1984, kap. 1, s. 1-12, , 1995, s. 159ff. og C. Dahlhaus, 1989(b), s. 3ff.

¹¹ Om resepsjonen av Chopins musikk se for eksempel: J. Samson, 1994(a), s. 1-17, Z. Mach, 1994, s. 13-14 og J. Samson: "Myth and reality: a biographical introduction", i *The Cambridge Companion to Chopin* (red. J. Samson), Cambridge: Cambridge University Press, 1998, s. 1-8.

¹² Resepsjonen av Chopins verker må i en slik sammenheng relateres til hvilke musikere og kunstnere som benyttet seg av verkene hans og verket utvalget som ble gjort kjent. I Russland fremhevet Balakirevkretsen Chopins modernisme og koblingen til nasjonale elementer, i Tyskland ble Chopins verker i en lang periode sett som del av en mer triviell salongmusikkultur. I England ble et utvalg av hans verker betraktet som passende repertoar for amatørpianisten. Se A. Schwarz: Chopin as a modernist in nineteenth-century Russia", i *Chopin Studies 2* (red. J. Rink og J. Samson), Cambridge: Cambridge University Press, 1994 og A. Ballstaedt: "Chopin

Vi har allerede, gjennom Winter-Hjelms artikkel, sett at Tellefsens verker ble beskrevet som av mindre betydning for utviklingen av norsk kunstmusikk. Med tanke på at Tellefsen skrev en rekke større verker, deriblant de to første klaverkonsertene som er bevart av en norsk komponist, er det nærliggende å stille spørsmålet hvorfor han ikke i større grad ble trukket frem som nasjonal komponist i nasjonsbyggingsprosessen.¹³ I en slik sammenheng er det også naturlig at det nettopp er hans verker med elementer fra norsk folkemusikk som har hatt en viss, om enn svært begrenset, plass i norsk musikkultur. Da flere av Tellefsens større verker har kvaliteter som tilsier at de burde vært mer kjent og utbredt i norsk musikkultur, blir det svært interessant å undersøke ulike utenommusikalske faktorer som kan ha hatt innvirkning på evalueringen av Tellefsens musikk.

Synet på kunsten som helt eller delvis isolert fra sosiale prosesser, har preget historiske fremstillinger av kunst til langt inn i det 20. århundre.¹⁴ Nyere litteraturkritikk og resepsjonsteori har fungert som viktige faktorer for å flytte fokus fra den skapende kunstneren og verket til å se verket som del av en sosial kontekst.

I hvilken grad musikk kan ses som påvirket av ulike samfunnsmessige prosesser, har vært gjenstand for en rekke diskusjoner i det musikkvitenskapelige fagmiljøet helt siden 1960-årene.¹⁵ En side har argumentert med at musikkens abstrakte og non-representative karakter gjør den mindre egnet til en analyse der sosial kritikk utgjør en fremtredende plass. Beskrivelser av musikkens relasjon til sosiale prosesser har spent fra en posisjon der musikken har stor grad av autonomi til fremstillinger hvor musikken anses som et direkte resultat av underliggende økonomiske forhold.

Innenfor resepsjonsteorien fremstår litteraturhistorikeren Hans Robert Jauss som en av flere sentrale teoretikere.¹⁶ Med sin resepsjonsetikk håpet Jauss å kunne bygge bro mellom

as a 'salon-composer' in nineteenth-century Germany criticism", i *Chopin Studies 2* (red. J. Rink og J. Samson), Cambridge: Cambridge University Press, 1994, s. 18-34 og s. 35-49.

¹³ *Konsert for klaver og orkester*, op. 8 i g-moll og *Konsert for klaver og orkester*, op. 15 i f-moll ble komponert h.h.v. i 1848 og 1853.

¹⁴ Se N. Cook og M. Everist: "Preface" og M. Everist: "Reception Theories, Canonic Discourses and Musical Value", i *Rethinking Music* (red. N. Cook og M. Everist), 1999, s. iii-xii og s. 378-402 og P. V. Bohlman: "On the Unremarkable in Music", i *19th Century Music*, Vol. XVI, 1992, s. 203-216.

¹⁵ Se for eksempel P. V. Bohlman, 1992, s. 207ff., J. Hepokoski, 1991, s. 221-246, J. Wolff: "Introduction", "Foreword: The ideology of autonomus art" og R. R. Subutnik: "On grounding Chopin, begge i R. Leppert & S. McClary (red.): *Music and Society: The politics of composition, performance and reception*, Cambridge: Cambridge University Press, 1996, s. xiii, s. 1-12 og s.105-132.

¹⁶ Hans Robert Jauss (1904-), professor i litteraturvitenskap ved Universitetet i Konstanz. Jauss' utgangspunkt er pedagogisk og ikke primært knyttet til filosofi, psykologi eller sosiologi. Hans teorier tar utgangspunkt i moderne hermeneutikk og fenomenologi. I beskrivelsen av forbindelsen mellom samfunn og litteratur benytter Jauss seg blant annet av visse trekk fra marxistisk teori og Prague-strukturalismen. R. Holub, 1984, s. 53- 82.

historiske og estetiske innfallsvinkler.¹⁷ Jauss ser litteraturhistorien som en dialektisk prosess som inkluderer både produksjon og resepsjon og som først blir fullstendig når litterære tekster aktualiseres av leseren.¹⁸ Jauss' tidlige teorier betraktes også i dag som appliserbare på musikkvitenskapelige problemstillinger og anses som en relevant metode for musikkhistorisk fremstilling.¹⁹

Jauss' bruk av begrepet *Erwartungshorizont* eller *forventningshorisont* utgjør et sentralt utgangspunkt i hans resepsjonestetikk.²⁰ Beskrivelsen av forventningshorisonten danner grunnlaget for den persepsjonsprosessen som oppstår i mottagerens møte med verket. I definisjonen av begrepet forventningshorisont refererer Jauss til en struktur av forventninger, et slags referansesystem eller innebygget erfaringssett som individet benytter i møtet med en vilkårlig tekst. I møtet med en ny tekst vil leseren ta med seg sin forforståelse av genren og på grunnlag av denne danne en forståelse av teksten.²¹ Forventningshorisonten innvirker, i følge Jauss, på oppfatningen av verket og den muligheten verket har for å leve videre i publikums bevissthet etter første gangs presentasjon.

Jauss betrakter forventningshorisonten som en dynamisk størrelse i stadig endring. Betingelsen for endring i forventningshorisonten er at det nye verket inneholder elementer som avviker fra de aksepterte normene i en tidligere forventningshorisont. De nye elementene må imidlertid ikke avvike så mye fra den eksisterende forventningshorisonten at de fører til at

¹⁷ Den innledende delen av dette kapitlets resepsjonsteoretiske fremstilling bygger på Jauss' tidlige resepsjonestetikk med utgangspunkt i "Litteraturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft" og "Paradigmawechsel in der Literaturwissenschaft". Jauss' ideer i "Paradigmawechsel in der Literaturwissenschaft" er klart påvirket av T. Kuhns teori om paradigmeskifter i vitenskapen. Jauss deler litteraturstudiet inn i 4 ulike paradigmer, der resepsjonsteorien danner det siste i rekken. H. R. Jauss: "Litteraturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft", i *Literaturgeschichte als Provokation* (red. H. R. Jauss), Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1970, (I dansk oversettelse: "Litteraturhistorie som utfordring til litteraturvitenskapen", i M. Olsen og G. Kelstrup (red.): *Værk og Læser*, Holstebro: Borgens Forlag, 1996, s. 56-101) og H. R. Jauss: "Paradigmawechsel in der Literaturwissenschaft", i *Linguistische Berichte*, Hamburg: Buske, nr. 3, 1969, s. 44-56. Se også R. Holub, 1984, s.1ff.

¹⁸ Dahlhaus bygger i sin strukturteori på flere av de samme teoretikere som Jauss, hvor blant annet russisk formalisme, Roman Ingardens teori om verket som intensjonalt objekt, Prag-strukturalismen, Gadammers hermeneutikk og litteratursosiologi er viktige forløpere. Se C. Dahlhaus, 1995, kap. 1, 6 og 9 og J. Hepokoski, 1994.

¹⁹ Se M. Everist, 1999, s. 378ff.

²⁰ Begrepet *Erwartungshorizont*, som på engelsk er oversatt til *horizon of expectations (forventningshorisont)*, er benyttet av en rekke teoretikere i ulike sammenhenger i tysk fenomenologisk teori før og samtidig med Jauss. Jauss' *Erwartungshorizont* kan anses som nær beslektet med begreper som fordom, forforståelse og horisont hos H. G. Gadamer. Se H. R. Jauss, 1996, s. 56ff. og R. Holub, 1984 s. 37ff. og s. 57ff.

²¹ Jauss' resepsjonestetikk er knyttet til en fenomenologisk tankegang hvor teksten verken betraktes som et objekt som er fullstendig bestemt av utenforliggende faktorer eller som rent autonom. Jauss har en oppfatning av verket som et skjelett eller en "skjematisert struktur" som må fullendes ved leserens hjelp. Dette betyr at ethvert litterært verk har et ubestemt antall udefinerte "flekker" eller steder som må fylles inn av leseren. Denne måten å se verket på, gir mulighet for ulike- og stadig nye fortolkninger av verket. Se R. Holub, 1984, s. 22ff. og s. 149ff.

verket avskrives som uforståelig. Hvis de, for publikum, uvante og ukjente trekkene ved verket etter hvert godtas, har det inntrådt en endring i forventningshorisonten.²²

I følge Jauss er måten et litterært verk mottas på ved den første publikumspresentasjonen, avgjørende for oppfatningen av verkets estetiske kvalitet.²³ Distansen mellom mottagerens forventningshorisont og verket, det vil si distansen mellom tidligere estetisk erfaring og verkets avvikelse fra forventningshorisonten, er bestemmende for om verket oppfattes som trivielt eller som stor kunst. Er avstanden mellom verket og forventningshorisonten for liten, er det stor mulighet for at verket blir evaluert som underholdningskunst. En slik evaluering inntreffer fordi verket tilfredsstillende behøver for reproduksjon av et tilsvarende skjønnhetsideal, men ikke røkkes ved erfaringshorisonten. En for stor avstand til en eksisterende erfaringshorisont vil derimot kunne føre til at verket oppfattes som uforståelig og øke muligheten for at det vil avvise av publikum. Et verk som faller innenfor den eksisterende forventningshorisonten, men som samtidig bringer en viss grad av nye og ukjente elementer vil, i følge Jauss, ha størst mulighet for å fange oppmerksomhet og bli evaluert på en positiv måte.

Forestillingen om den dynamiske forventningshorisonten kan bidra til å gi en videre forståelse av hvorfor Tellefsens verker som er av god musikalsk kvalitet, ikke er blitt del av en norsk kunstmusikkanon. Det ser ut til at Tellefsen i sine konserter i Norge har presentert et repertoar som var i overensstemmelse med publikums forventninger til hva en konsert burde inneholde. Kritiske bemerkninger fra flere av samtidens kritikere gir imidlertid signaler om en endring i forventningshorisonten. Ut fra normene i den nye forventningshorisonten skulle konserten gjennom formidling av seriøs kunstmusikk gi mulighet for kontemplativ opplevelse og ikke fungere som en hendelse kun preget av lett tilgjengelig og teknisk briljant musikk.²⁴

På et annet plan kan Jauss' teori om endring i forventningshorisonten bidra til en videre forståelse av den store betydningen som ble tillagt bruk av nasjonale elementer i kunsten. Helt fra 1830-tallet hadde omreisende virtuoser oppnådd stor popularitet hos et norsk publikum ved å spille variasjoner over kjente norske melodier og folketoner.²⁵ Som vi allerede har sett i kapittel 2, endret synet på bruken av folkemusikalske elementer i kunstmusikken seg i tiårene som fulgte. Parallelt med en voksende tro på at det var mulig å formidle en nasjonal ånd

²² De klassiske verkene plass i kanon blir forklart av Jauss på en lignende måte, hvor elementer i disse verkene først bidro til en forandring i forventningshorisonten og deretter har inntatt en selvsagt og "evig mening". H. R. Jauss, 1996, s. 65-66.

²³ Ibid., s. 61-69.

²⁴ Se C. Dahlhaus, 1989(b), "The twin styles" s. 8ff.

²⁵ Se H. Herresthal, 1993, s. 100ff og 190ff.

gjennom musikken ble det mindre vanlig å benytte folkevisen i en virtuos utforming som medium for et slikt formål.

Helt fra sine tidligste konserter på 1840-tallet til noen av de siste konsertene tidlig på 1860-tallet spilte Tellefsen variasjoner over norske folkeviser i en virtuos stil. Selv om Tellefsen også spilte andre verker med norske folkemusikkelementer i en helt annen stilistisk utforming, kan Tellefsens virtuose fantasier kan ha blitt ansett som avvikende fra den forventingshorisonten som var i ferd med å vokse frem i norsk musikkultur i årene etter 1860.

Selv om ulike forventningshorisonter gir åpning for ulike oppfatninger og tolkninger av en tekst, ser Jauss tekstens underliggende struktur som relativt konstant. Samme syn underbygger hans forklaring av det klassiske mesterverket og innebærer at han ikke oppfatter enhver tolkning som like sannsynlig eller kun begrenset til mottagerens fortolkning.²⁶ Oppfatningen av at noen verk har visse, til dels udefinerbare kvaliteter som gjør at de helt fra starten oppfattes som store verk, er ideer som jeg lett sier meg enig i.²⁷ Slike holdninger skaper følgelig visse refleksjoner også i forhold til Tellefsens verker. Spørsmålet er om det er grunnlag for å påstå at Tellefsens verker mangler noe spesielt, noe udefinerbart som gjør at de ikke umiddelbart tar plass i publikums bevissthet, eller om ulike utenommusikalske faktorer har spilt den mest dominerende rollen for resepsjonen av hans verker og følgelig overskygget deler av hans produksjon som burde hatt en mer markant plass i norsk musikkhistorie.

Den amerikanske litteraturprofessoren Barbara Herrnstein Smith utelukker på sin side heller ikke en viss grad av verkautonomi, men har et noe annet utgangspunkt for sine ideer enn Jauss. Hennes teorier danner en rekke relevante innfallsvinkler som utfyller og komplimenterer Jauss' ideer.

Herrnstein Smiths betraktninger går ut over de rent abstrakte forklaringsmodellene og knytter resepsjonen til konkrete samfunnsmessige prosesser.²⁸ Hennes mer konkrete fremstilling av resepsjonshistoriske mekanismer har en klar relevans til Tellefsenmaterialet. Herrnstein Smith ser et komplekst sett av kulturelle og sosiale aktiviteter som betingelser for

²⁶ I tråd med Jauss' syn hevder Dahlhaus at noen verk har visse musikalske kvaliteter som fører til at de lettere overlever ulike sosiale og kulturelle endringer. Som en betegnelse på denne prosessen benytter Dahlhaus begrepet *relativ autonomi*. Dette begrepet er nært forbundet med Jauss' forståelse av hvordan klassiske verker overlever endringer i forventningshorisonten. Dahlhaus eksemplifiserer begrepet *relativ autonomi* ved å vise hvordan visse verk kunne opprettholde sin status i overgangen fra å inneha en praktisk hverdagsfunksjon til å bli ren "presentasjonsmusikk". Her benyttes blant annet J. S. Bachs sakrale kantater som eksempel. C. Dahlhaus, 1995, s. 108-128 og P. Gossett: "Carl Dahlhaus and "the Ideal Type" ", i *Nineteenth Century Music*, Vol. XIII, No 1, Summer 1989, s. 49-56.

²⁷C. Dahlhaus, 1995, s. 114-115.

²⁸ B. Herrnstein Smith: "Contingencies of Value", i *Canons* (red. R. von Hallberg), Chicago: The University of Chicago Press, 1984, s. 5-40. (Artikkelen finnes også i B. Herrnstein Smith: *Contingencies of Value*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1991, kap. 3, s. 30-53.)

evaluering av kunst. Hun mener at både verkets iboende kvaliteter, dets bruksverdi og ulike sosiale og politiske faktorer er av betydning i denne typen interaktive evalueringsprosess. Herrstein Smiths tanker om ulike betingelser for evaluering av litteratur, kan uten store problemer overføres til det musikkulturelle området og resepsjonen av Tellefsen som kunstner. Hennes teorier om hvordan ulike verk kanoniseres eller faller ut av kanon som følge av sosiale og politiske endringer, bidrar til en forståelse av hvordan ulike endringer og nye krav til utøver, repertoar og musikkens institusjoner kan oppstå.

Herrstein Smiths påstand er at enhver kanonisering av kunst påvirkes av betingelser som er knyttet til den gruppen i samfunnet som innehar det kulturelle hegemoniet. Hun ser kulturelle evalueringsinstitusjoner som styrt av personer med stor kulturell, sosial og politisk makt.²⁹ I tillegg til den samtidige evalueringen, ses alle kunstobjekter som preget av sin tidligere evalueringshistorie. Denne opprettholdes av kulturell og sosial praksis ved at visse kvalifiserte enkeltpersoner og høyt spesialiserte institusjoner er med på å kultivere visse interesser og utvikle en viss smak. Slike mekanismer har igjen innvirkning på prosessen der noen verk blir del av kanon.³⁰

Desto flere ganger et verk benyttes eller gis formell og uformell omtale, vil det, i følge Herrstein Smith, gis stadig større sjanse for å bli tatt opp i kanon.³¹ At verket blir omtalt av journalister og kritikere eller tatt opp som del av de mer etablerte institusjonenes virksomhet gjennom å bli benyttet for eksempel i undervisning, er viktige faktorer for verkets plass i musikklivet. I slike sammenhenger vil enkeltpersoner kunne påvirke evalueringen ved å forsøke å opprettholde verkets kunstneriske verdi eller ekskludere verk som ikke-kunstneriske. På samme måte som selve evalueringprosessen er styrt av faktorer utenfor kunstobjektet, ser Herrstein Smith evalueringen som betinget også av enkeltpersoners kjennskap til den aktuelle kunstneriske uttrykksform. Også hensyn som tas i forhold til vennskap eller rivalisering med kunstneren kan influere på en estetisk dom.³²

Ved å studere mottagelsen av Tellefsen som komponist og utøver i ulike sosiale sammenhenger, er det mulig å se ideologiske aspekter som ellers ville forbli mer eller mindre skjult.³³ Her vil initiativer fra både dirigenter, musikere og musikkforleggere være av betydning. En viktig faktor for at musikken skal ha en reell mulighet til å overleve på lengre sikt, er at den er gjort tilgjengelig gjennom publisering og at den blir del av et undervisnings-

²⁹ Ibid., s. 10ff.

³⁰ Ibid., s. 23.

³¹ Ibid., s. 27ff.

³² Ibid., s. 21.

³³ J. Samson, 1994(a), s. 2ff.

og konsertrepertoar. I slike sammenhenger kan ulike politiske holdninger og sterke sympatier eller antipatier til Tellefsen som person lett ha innvirket på interessen for å gjøre hans musikk kjent.

En drøfting av Tellefsen i lys av Herrnstein Smiths teorier, gir en rekke interessante innfallsvinkler til måten innflytelsesrike personer i norsk kultur kunne påvirke resepsjonen av Tellefsen som kunstner.³⁴ Vi kan, ut fra de konklusjoner som ble trukket i kapittel 2, vanskelig karakterisere Tellefsen som del av den alternative norske kultureliten. Da han heller ikke tok aktivt del i større samarbeidsprosjekter med andre norske kunstnere, var det lite nærliggende for personer med fremtredende plass i den alternative eliten å se Tellefsen som den nasjonale komponisten Norge hadde behov for i 1800-tallets kulturelle nasjonsbygging. Av hendelser med betydning for Tellefsens stilling i norsk kultur kan vi heller ikke overse Tellefsens avslag til Bjørnsom om å medvirke i etableringen av en norsk opera i Kristiania. Tellefsens avgjørelse kan ha ødelagt muligheten for at Bjørnson, med sitt brede kontaktnett, hadde bidratt til en videre utbredelse av Tellefsens verker.

Tellefsen opplevde stor publikumstilstrømning til sine konserter i Norge og fikk også mye positiv omtale av ulike kritikere. Allikevel synes ikke Tellefsens komposisjoner å ha blitt tatt opp som fast del av samtidens undervisningsrepertoar. Ulike konsertannonser fra slutten av 1860- og 1870-tallet viser at Tellefsens mindre verker for klaver solo kun ble oppført en håndfull ganger på offentlige konserter i Kristiania. Selv om mange av Tellefsens klaververker var tilgjengelig gjennom ulike utleiebiblioteker, greide verkene heller ikke på denne måten å opparbeide en varig plass på repertoaret. Det er også sannsynlig at Winter-Hjelms lite positive vurdering av Tellefsen har influert på oppfatningen av Tellefsens musikk generelt. Det er lite trolig at hans evaluering har bidratt til en økt utbredelse av Tellefsens verker, eller til at han selv benyttet Tellefsens komposisjoner i utstrakt grad i undervisningen ved sitt musikkakademi. Tellefsens kontakt med Kjerulf og Kjerulfs virksomhet som klaverpedagog synes heller ikke å ha fungert som en vesentlig hjelp i utbredelsen av Tellefsens verker.

Av andre faktorer som kan ha innvirket på utbredelsen av Tellefsens verker er det grunn til å tro at Tellefsens promotering av seg selv som suksessrik pianist kan ha overskygget hans virke som komponist. I tillegg kan hans til daglig store geografiske avstand til norsk kulturell virksomhet ha vært en medvirkende årsak til at hans verker vanskelig kunne opparbeide varig plass i norsk kunstmusikkanon.

³⁴ Her utgjør H. Kjerulfs brev og dagbøker fra perioden 1847-1868 en viktig kilde til beskrivelsen av ulike kulturelle hendelser i norsk musikkultur.

Selv om kanoniseringen av verket i følge Herrnstein Smith er en sosial prosess, er verkets evne til å overleve også avhengig både av forfatterens dyktighet og verkets konkrete utforming. Herrnstein Smith er også av den oppfatning at endrede samfunnsmessige forhold vil kunne endre verkets verdi. Denne verdiendringen forklares med at de funksjonene verket tidligere ble evaluert i forhold til, ikke lenger har høyest status. Dermed kan følgen bli at verket fremføres eller omtales stadig sjeldnere og kanskje forsvinner fra folks bevissthet.³⁵

Da oppføringen av Tellefsens verker var sterkt forbundet med Tellefsens egne konserter og bare i liten grad ble offentlig fremført av andre pianister, er det sannsynlig at de i stor grad kom til å forsvinne fra folks bevissthet relativt kort tid etter Tellefsens siste besøk i Norge. Et par år etter Tellefsens siste konserter i Kristiania flyttet Edvard Grieg til byen og kom på sikt til å fremstå som Norges store nasjonalkomponist.³⁶ Griegs tilstedeværelse i Kristiania på 1860-tallet skapte en oppblomstring i norsk musikkmiljø og medvirket både til et videre arbeid med oppbyggingen av en norsk kunstmusikk og et delvis nytt konsertrepertoar. Dette er faktorer som ikke må overses i en resepsjonshistorisk undersøkelse av Tellefsens verker.

3.2. Tellefsens konserter i Norge

Selv om Tellefsens besøk i Norge lenge var sett som udelt populære kulturbegivenheter, kan det fra midten av 1850-tallet registreres syn som tyder på at hans konserterrepertoar ble oppfattet som mindre interessante blant deler av publikum.³⁷ Disse kritiske innvendingene til Tellefsens konserter må tolkes som uttrykk for endringer i samtidens forventingshorisont.

I samme periode som Tellefsen var på sitt siste besøk i Norge, viser konsertannonser at flere endringer var i ferd med å inntreffe på konsertområdet. Selv om en rekke omreisende utøvere og virtuoser fortsatte å arrangere samme type konserter som Tellefsen, ble det fra første halvdel av 1860-tallet jevnlig arrangert rekker av offentlige kammer- og

³⁵ I følge Herrnstein Smith kan en konsekvens med motsatt fortegn være at verket blir gjenoppdaget som et glemte mesterverk, enten ved at det evalueres ut fra de funksjoner det opprinnelig hadde, eller ved at andre egenskaper ved verket blir satt i forgrunnen og sett som gjenstand for ny interesse. *Ibid.*, s. 27.

³⁶ Se for eksempel D. M. Johansen, 1956, s. 103ff. og R. J. Andersen, 1993, s. 89ff.

³⁷ Norgesbesøkene fant sted i perioden fra slutten av juni eller begynnelsen av juli til slutten av september eller begynnelsen av oktober måned. Konsertene ble gitt i de største og mest prestisjefylte konsertlokalene, både i hjembyen Trondhjem og i Kristiania. Hans popularitet avspeiles også ved at han ofte ga flere konserter i samme by i løpet av en relativt kort tidsperiode. I 1855 og 1857, da Tellefsen stod på toppen av sin utøverkarriere, var turneene også de største anlagte og omfattet en rekke norske byer. Turneen i 1855 endte opp i Stockholm med to store og suksessfulle konserter i Operaen. Se kritikker i blant annet *Tr. Hj. Adr.* 4. august 1857, *Illustreret Nyhedsblad*, nr. 34, 23. august 1855 og *Aftonbladet*, Stockholm, 17., 23., 25., og 29. oktober 1855, *Morgenbladet*, 12., 15., 16., og 18. august 1857 og *Bergensposten*, 19.-21. mai og 22. juli 1857.

symfonikonsserter i Kristiania. I denne prosessen var personer som Otto Winter-Hjelm, Edvard Grieg og Johan Svendsen svært aktive pådrivere.³⁸ Etter hvert kom deres konserter til å skille seg vesentlig ut fra Tellefsens konserter både i form og innhold. I motsetning til repertoaret på Tellefsens konserter ble det nye konsertrepertoaret overveiende hentet fra det som kom til å bli ettertidens norske og europeiske standardrepertoar.³⁹ De nye konsertformene kom i stor grad til å ha en form som solo-, kammer og symfonikonsertene slik vi kjenner dem i dag. I en overgangsfase var både blandingsprogramkonserten og de nyere konsertformene parallelle tilbud til samme publikum.⁴⁰ På sikt førte imidlertid utviklingen til et stadig større fokus på de nyere konsertformene og et klassisk konsertrepertoar med verker av Haydn, Mozart, Beethoven og Bach.⁴¹

De aller fleste av Tellefsens konsertprogrammer i Norge er kjent i sin helhet gjennom annonser i dagspressen.⁴² Huldt-Nystrøm har i sin magistergradsavhandling om Tellefsen systematisert repertoaret fra Tellefsens konserter og beskriver det på følgende måte:

For tidsrommet 1851-1860 finnes det opplysninger om i alt 55 konserter holdt av Tellefsen. Av disse kjennes programmene til 32 helt eller delvis. Disse 32 konsertene representerer i alt 157 spilte nummer, hvorav mange går igjen fra gang til gang. Hans egne komposisjoner opptrer som rimeligst kan være hyppigst, nemlig 88 ganger og representerer m. a. o. 56 % av den samlede kjente programmengde. Så følger Chopin med 39 nummer, eller 24,8 % av programmengden. Barokkomponister som Bach, Couperin og Rameau utgjør 7 %, romantikere som Mendelssohn, Weber og Schumann

³⁸ H. Herresthal påpeker at "frem til 1860 hadde det høyere musikklivet i en by som Christiania hatt nok med å fordøye musikken til wienerklassikerne. I løpet av de 10-15 neste årene forlangte de mange hjemvendte norske kunstnerne at publikums resepsjonsevne nesten over natten skulle klare å absorbere nesten 40 års musikkutvikling". Se H. Herresthal, 1994, s. 124 og s. 126. Se også A. O. Vollsnes et al., 2000, bind 2, s. 164ff. og H. Huldt-Nystrøm, 1969, s. 33-63.

³⁹ I følge H. Huldt-Nystrøm bestod programmet på de større orkesterkonsertene i sesongen 1873-1874 av wienerklassiske verker (25 %), norske og nordiske verker (38 %) og verker av Schubert, Weber, Mendelssohn, Schumann, Chopin, Liszt og Wagner (25 %). Fordelingen (i samme rekkefølge) for 1874-1877 er 25 %, 25 % og 45 %. H. Huldt Nystrøm, 1969, s. 55ff. Se også annonser i *Morgenbladet* for Winter-Hjelms abonnementskonserter i 1863-1864, Griegs abonnementskonserter 1867, 1869, 1870 og 1871-1873 og Svendsen og Griegs abonnementskonserter 1873-1874 og A. O. Vollsnes et al., 2000, bind 2, s. 170ff. og bind 3, s. 39ff.

⁴⁰ Blandingsprogramkonserten var den dominerende konsertform i Europa i første halvdel av det 19. århundre. Denne typen konserter benevnes på engelsk som *benefit-concert*. I dette lå at flere andre utøvere opptrådte hver for seg eller sammen med konsertgiveren på samme konsertarrangement. Begrepet *benefit-concert* avkoder ikke det veldedighetsaspektet som betegnelsen "benefit" kan synes å indikere. Et lignende kulturbegrep, *benefice-forestilling* og *benefice-konsert*, ble benyttet på 1800-tallet i norsk teater- og konsertsammenheng. Her henspiller begrepet direkte på veldedighetsaspektet. W. Weber, 1975, kap. 1 og 2, H. Herresthal, 1994, s. 87, J. Ritterman: "Piano music and the public concert, 1800-1850", i *The Cambridge Companion to Chopin* (red. J. Samson), 1998, s. 11-31, og *Salmonsens konversationsleksikon* (red. Chr. Blangstrup), København: Schultz, 1915-1930.

⁴¹ Utviklingen førte til et voksende skille mellom den seriøse klassiske musikken i konsertsalskulturen og en lettere tilgjengelig klassisk musikk. Se H. W. Schwab, 1971, s. 19.

⁴² Som grunnlag for fremstillingen av Tellefsens konserter i denne avhandlingen har jeg benyttet konsertannonser og kritikker i *Den norske Rigtidene*, *Den Constitutionelle*, *Christianiaposten*, *Morgenbladet*, *Aftenbladet*, *Nordlyset* og *Tr. hj. Adr.* (forkortelse for samtidens omfattende navn på Adresseavisen) i perioden 1842 til 1871. Se også H. Huldt-Nystrøm, 1959.

også 7 %, mens wienerklassikerne Mozart og Beethoven de resterende 5,2 %. Prosenttallene må selvsagt ikke oppfattes som absolutte, men kan tjene til å belyse arten både av Tellefsens repertoar og hans personlige smak. At han ikke oppfattet seg selv *først og fremst* som pianist, men anså komponeringen som sin hovedoppgave, synes å gå fram av den hyppighet hans egne stykker opptrådte med. (H. Huldt-Nystrøm, 1959, s 109)

Huldt-Nystrøm gir en rekke faktaopplysninger om Tellefsens konsertvirksomhet. Hans konklusjoner kan ikke benyttes på Tellefsens konsertvirksomhet i Norge, fordi Huldt-Nystrøms repertoarbeskrivelse omfatter alt kjent repertoar fra Tellefsens konserter, både i inn- og utland. Dersom repertoaret fra konsertene i Norge var trukket ut som en egen gruppe, ville beskrivelsen både av utvalget av verker og komponister på Tellefsens konserter gitt et noe annerledes bilde enn det Huldt-Nystrøm tegner. I sin karakteristik tar Huldt-Nystrøm heller ikke med i betraktningen at de aller fleste av Tellefsens konserter var blandingsprogramkonserter der det også medvirket andre utøvere. Disse utøverne presenterte et eget repertoar og bidro dermed til å gi konserten sin bestemte profil og en noe annen repertoarsammensetning enn sitatet ovenfor viser. Repertoaret på Tellefsens konserter bestod av en rekke numre fra flere forskjellige musikkgenre, der solo- og orkesternumre ofte forekom på samme konsert.⁴³

Videre bringer Huldt-Nystrøms beskrivelse av Tellefsens konsertrepertoar ingen opplysninger om hvilke verk som ble fremført eller disse verkenes genretilhørighet. Slike faktorer er av stor betydning for å kunne diskutere Tellefsenresepsjonen i lys av de endrede forventningene til hvilke typer verk en konsert burde inneholde. Fordi problemstillingene i dette kapitlet i stor grad er knyttet til forhold i norsk kultur, er undersøkelsen begrenset til å omfatte repertoaret på Tellefsens konserter i Norge.

3.2.1. Tellefsens konsertform - blandingsprogramkonserten

Blandingsprogramkonserten var et internasjonalt fenomen. Konsertformen er sett som en overgangsform mellom en gammel konsertform, hvor rike og adelige velyndere stilte sine store salonger til rådighet for et utvalgt publikum, og den moderne, offentlige konsertsalkulturen. I en periode med store forandringer i musikkulturen, kom

⁴³ Tellefsen inkluderte ofte vokale numre på sine konserter. Fra og med 1857 medvirket hans senere kone, sangerinnen Severine Bye (1839-1915) på et stort flertall av konsertene i Norge.

blandingsprogramkonserten ikke til å bli noen varig konsertform.⁴⁴ Formen forsvant som en følge av at musikken i stadig større grad ble evaluert etter til dels nye kriterier. W. Weber har i sin undersøkelse av konsertlivet i de store europeiske hovedstedene omkring 1850 inndelt musikken i en høystatus klassisk stil og en høystatus populær stil. I det første tilfellet var den klassiske arven etter Haydn, Mozart, Beethoven og Schubert et sentralt utgangspunkt, mens det i den andre grupperingen ble formidlet et lettere repertoar basert på operautdrag, virtuose solostykker og ulike stykker for orkester og ensembler.⁴⁵

I 1870-tallets Norge var blandingsprogramkonserten ennå en vanlig konsertform. Mange av samtidens norske utøvere fortsatte å gi denne typen konserter både i 1870 og i 1880-årene.⁴⁶ Tellefsens konserter har alle en form som ser ut til å falle inn under beskrivelsen av blandingsprogramkonserten og synes følgelig å være beslektet i form og innhold med den kontinentale benefitkonserten fra første halvdel av 1800-tallet.⁴⁷ Denne konserttypen har en tradisjonell inndeling i to avdelinger, der programmet består av både vokal- og instrumentalverker og solo- og ensemblestykker.⁴⁸ I ettertid er det mulig å se hvordan repertoaret på blandingsprogramkonsertene reflekterer endringene i synet på den klassiske musikken i andre halvdel av det 19. århundre. Repertoaret på blandingsprogramkonsertene var ofte konsentrert rundt verker som i dag er mindre kjent og bestod ofte av kortere stykker av lettere karakter og stykker som var skrevet med tanke på å fremheve utøverens tekniske ferdigheter.

Blandingsprogramkonsertens organiseringsform innebar at det i tillegg til konsertarrangøren medvirket en eller flere andre utøvere. Ved senere konserter var det vanlig å stille opp på andres konserter for derved å gjøre gjengjeld. Det var også vanlig at lokale

⁴⁴ Utviklingen frem mot et mer moderne konsertvesen viser en stadig større grad av spesialisering. Blandingsprogramkonserten må ses som forløperen for soiréen og solo recital-konserten, der repertoaret i stadig større grad ble konsentrert om den seriøse klassiske musikken og utøverens interpretasjonsevne. H. Schwab, 1980, s.15-16 og W. Weber, 1975, s. 50-51.

⁴⁵ For inndelingen av musikken i en høystatus klassisk stil og en høystatus populær stil tar Weber utgangspunkt i tre sentrale utviklingslinjer innenfor europeisk musikksmak i første halvdel av det 19. århundre: Rossinis operastil, en beslektet instrumental virtuosstil og den tyske klassiske stilen representert ved Haydn, Mozart og Beethoven og Schubert. De to første stilretningene utviklet et felles uttrykk gjennom benefit-conserten og danner grunnlaget for en høystatus populær musikkstil med stor utbredelse omkring 1850. Den andre stilretningen ble først en sentral komponent i konsertrepertoaret i tiårene etter 1850. W. Weber, 1975, s. 18ff.

⁴⁶ Utøvere som Henriette Nissen Saloman, Louise Michaeli, Karen Holmsen og Erika Lie ga en rekke konserter i blandingskonsertform på 1860- og 1870-tallet. Ole Bull benyttet denne konsertformen helt til sine siste konserter. Se annonser i *Morgenbladet* av 29. august 1861, 10. september 1864, 25. oktober 1867, 21. februar 1867, 18. august 1868 og 10. oktober 1871, H. Herresthal, 2003, s. 41ff. og E. Haugen og C. Cai: *Ole Bull-romantiker, musiker og kosmopolitisk nordmann*, Oslo: Universitetsforlaget AS, 1992, s. 199ff.

⁴⁷ Blandingsprogramkonserten (engelsk: The benefit concert; tysk: Das gemischte Program) er tradisjonelt ansett å være virtuosenes konsertform. W. Weber, 1975, s. 16-52, J. Ritterman, 1998, s. 11-31, H. W. Schwab, 1971, s. 15 og H. Herresthal, 1994, s. 87.

⁴⁸ Se J. Ritterman, 1998, s. 12ff. og H. Schwab, 1971, s. 15.

musikere deltok på de omreisende virtuosenes konserter, enten ved å medvirke i orkesteret eller ved å gi egne numre. Konsertarrangøren kom selv til å stå bare for en del av programmet, som i alt kunne bestå av alt fra ti til tretti numre og der vokale innslag som oftest var en fast og viktig del av konserten.⁴⁹ Blandingsprogramkonserten trakk ved sin organiseringsform ofte et relativt stort publikum og ga følgelig også muligheten for en relativt stor økonomisk inntjening.

Eksempel 1. T. D. A. Tellefsens konsertprogram 1. juli 1850 og 9. juli 1857 (annonsene er hentet fra *Tr.hj. Adr.*, 1. juli 1850 og 9. juli 1857).

1850:

Thomas Tellefsen
giver
Mandag den 1ste Juli, Kl. 7 $\frac{1}{4}$ Aften,
för sin Afreise,
en Concert
i Videnskabernes Selskabs Sal.
Program.
Förste Afdeling:
1) *Concert af Weber for 2. Pianoer;*
2) *Sangnumner;*
3) a. *Regata veneziana af Rossini;* b. *False af Chopin for Piano.*
Anden Afdeling:
1) a. *2 Concert-Etuder af Chopin,* b. *Nocturne af Tellefsen,* c. *Mazurkaer af Tellefsen - for Piano;*
2) *Sangnumner;*
3) *Fantasie over Lucia af Lizt for Piano.*
Billetter á 60 Skill. faaes hos Hr. Organist Tellefsen i Botgerklubben til Kl. 5 Concertstuen, samt ved Indgangen, som aabnes Kl. 6 $\frac{3}{4}$.

⁴⁹ J. Ritterman, 1998, s. 14-15 og W. Weber, 1975, s. 18.

Severine Bye
og
Thomas Tellefsen

give Torsdag den 9de Jul i Theatret deres
Afskedsconcert af følgende Indhold.

1ste Afdeling:

- 1) Ouverture til Jægerbrøden for to Pianoer
ottehændig - Weber;
- 2) „Batti, batti“, Arie af Don Juan, synges
af Severine Bye - Mozart;
- 3) Sonate pathétique: Allegro molto, Ada-
gio og Rondo, udføres af Tellefsen
Beethoven;
- 4) a. Studentsång af Prinds Gustaf. b. „Sol
i Ro“ af Möhring for dobbelt Sangqvart-
telt;
- 5) Arie af „Robert le diable“, synges af
Severine Bye - Meyerbeer.

2den Afdeling:

- 6) Adagio og finale, movimento di Taran-
tella af den 2den Piano-Concert med Ac-
compagnement af et andet Piano - com-
poneret og udføres af Tellefsen;
- 7) Sabathsfeier af Abt og Girondisternes
Sång for Quartett;
- 8) Arie af „la Muelle“, synges af Severine
Bye - Aubert;
- 9) Fantasie avor norske Themen: I Hor sel
i Jeitlen og Blens Nordhavet Bræder, ud-
føres af Tellefsen - Tellefsen.

Thomas Tellefsen presenterte sitt konsertrepertoar innenfor en konsertform som publikum i Kristiania var godt kjent med og innfridde slik sett publikums forventninger.⁵⁰ Da det fremgår at sentrale musikere i Kristiania nettopp i årene omkring 1860 gjorde en rekke fremstøt for å sette i gang offentlige abonnementskonserter både for kammerensembler og symfoniorkester, kan en beskrivelse av Tellefsens konsertform også bidra til en videre forståelse av resepsjonen

⁵⁰ H. Huldt-Nystrøm, 1969, s. 33-64.

av hans musikk. Under de forandringer som foregikk, kom Tellefsens konsertrepertoar etter hvert til å representere noe annet enn repertoaret i de nyere konsertformene som var i ferd med å bli en fast del av den offentlige musikkulturen.⁵¹

At det økonomiske aspektet også har vært av betydning for Tellefsen ved hans konsertvirksomhet i Norge, synes innlysende. Samtidig som han besøkte sine slektninger, kunne han bruke sin internasjonale suksess som en kilde til ekstra inntekter. Med tanke på økonomisk gevinst kan man ikke overse at blandingsprogramkonserten var den konsertform som ga utøveren størst økonomisk utbytte. Tellefsen ga også en tilsvarende årlig konsert i Paris.⁵² Selv om det lå et økonomisk aspekt til grunn for Tellefsens valg av konsertform i Norge, gir Tellefsens konserter viktig informasjon om den kunstneriske og pianistiske tradisjon han stod i.

Beskrivelsen av blandingsprogramkonsertens organisering og repertoar gjenspeiles i stor grad gjennom utformingen av Tellefsens konserter. På Tellefsens konserter i Norge medvirket en rekke kjente og mindre kjente utøvere. I perioden før 1857 er de mindre kjente utøverne som oftest ikke navngitt og har etter all sannsynlighet vært lokale amatører.⁵³ Det samme er tilfellet med deres musikkstykker som ofte ble annonsert på en svært anonym måte, for eksempel som "sangnummer". Samtidig som tradisjonen ga gode lokale utøvere en mulighet til å la seg høre i konsertsammenheng og opprettholde sin lokale status, var disse utøverne med på å bygge opp forventningen til innslagene med de mer kjente og virtuose utøvere.⁵⁴

I 1857 inntreer en endring i annonseringen av de andre medvirkende på Tellefsens konserter. Samme år ble han forlovet med sangerinnen Severine Bye, som siden medvirket på de aller fleste av Tellefsens konserter i Norge.⁵⁵ I annonseoverskriftene fra de etterfølgende årene er begges navn ført opp, noe som forteller at paret markedsførte seg som likeverdige kunstnere. På flere av Tellefsens siste konserter i Norge medvirket både sentrale musikere i

⁵¹ Utviklingen bort fra blandingsprogramkonsertens repertoar mot mer spesialiserte konsertformer med en annen type repertoar kan oppfattes som et tegn på endring i publikums resepsjonsevne. Se H. Herresthal, 1994, s. 126 og A. O. Vollsnes et al., 2000, bind 2, s. 235.

⁵² Tellefsen benyttet denne konsertformen ved sine store offentlige konserter også de siste gangene han ble grundig omtalt i Paris' musikkpresse i første halvdel av 1860-årene. Se denne avhandlingen, s. 110-111.

⁵³ I mange sammenhenger er det grunn til å tro at lokalsamfunnet visste hvem som skulle opptre. Denne måten å organisere konserten på kan videre ha sin opprinnelse i en tidligere tradisjon der det ikke var vanlig å navngi lokale amatørers navn i avisen. I denne tradisjonen var det for eksempel i liten grad akseptert for kvinner fra øvre samfunnssjikt å spille offentlig. Se H. Schwab, s. 160, W. Weber, 1975, s. 18. Se også Eva Öhrström: *Borgerliga kvinnors musicerande i 1800-talets Sverige* (dr.gradsavhandling), Göteborg: Göteborgs universitet, Skrifter från Musikvetenskapliga institutionen, 1987.

⁵⁴ W. Weber, 1975, s. 19.

⁵⁵ Severine Bye var født i Trondhjem og studerte sang i Paris. Severine Bye og Thomas Tellefsen giftet seg i Paris i 1858. Se H. Huldt-Nyström, 1959, s. 108.

Kristiania og andre norske utøvere som oppholdt seg i utlandet.⁵⁶ I 1863 arrangerte Tellefsen konsert sammen med fløytesten Oluf Svendsen og i 1864 sammen med fru Tellefsen og sangeren Henrik Meyer.⁵⁷ Mens Tellefsens konserter før 1860 klart står i blandingsprogramtradisjonen, har konsertene i 1860, 1863 og 1864 en form som også er beslektet med recitalkonserten (se eksempel 2, s. 104-105 og eksempel 4, s. 112-115).⁵⁸ Her er det i større grad enn tidligere mulig å se at det er to eller tre utøvere som ønsker å profilere seg som seriøse fortolkere, uten medvirkning fra lokale amatører:

Eksempel 2. T. D. A. Tellefsens felleskonserter fra 1863 og 1864 (annonsene er hentet fra *Morgenbladet*, 30. august 1863 og 10. august 1864).

1863:

Pianist Thomas Tellefsen
og
Oluf Svendsen,
Soloflötist hos Hds. M. Dronningen af England,
give, med velvillig Assistance af Frøken **Karen Holmsen** og **Otto Winter Hjelm,**
Mandagen den 31te August i Logens store Sal
en Koncert af følgende Indhold:

1. a) Introduktion og Rondo af Tellefsen, b) Impromptu posthume af Chopin, foredrages af Tellefsen.
2. Grand Air varie af Demersseman, foredrages af Svendsen.
3. Arie "Adelaide" af Beethoven, foredrages af Frøken Karen Holmsen.
4. a) Preludium Fruhlingslied, b) Die Jagd af Mendelsohn, foredrages af Tellefsen.
5. Grand Solo af Tulon, foredrages af Svendsen.
6. a) Brurslaat, b) Polekdans, komponerede og foredrages af Tellefsen.
7. Romance a) "Le jardin" af Reber, b) "L'etranger" af Alary, foredrages af Karen Holmsen.
8. Fantasie over norske Folkemelodier, komponeret og foredrages af Svendsen.

Billetter à 60 β erholdes hos DHrr. Dahl, Cap-pelen, Wärmuths Musikhandel samt ved Indgangen, der aabnes Kl. 7½. -Koncerten begynder Kl. 8.

⁵⁶ Henrik Meyer (f. 1835) og Karen Holmsen (1832-1912) studerte sang i Paris i første halvdel av 1860-tallet og hadde nær kontakt med Tellefsens. Oluf Svendsen (1832- 1888) var fløytest i England. A. O. Vollsnes et al., 2000, bind 2, s. 260ff. og *Norsk biografisk leksikon*, Oslo: Aschehoug & co, 1923-1983.

⁵⁷ Annonser i *Morgenbladet*, 30. august 1863 og *Tr.hj. Adr.*, 30. juli 1864.

⁵⁸ Begrepet *recital* var opprinnelig brukt som benevnelse på en tale eller en litterær opplesning. På 1800-tallet ble begrepet overført til musikkens terminologi og kom til å stå for en konsert gitt av en utøver eller en liten gruppe utøvere. Liszt var den første som populariserte begrepet ved å benytte det som benevnelse på en av sine solo-opptredener i London i 1840. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 1980.

Pianist Tellefsen, Fru Tellefsen

samt

Hr. Hent. Meyer

giver Thorsdag den 11te Aug. i Theatret
en

Koncert.

Program.

1. Duo af Op. „Lucia di Lammermoor“ Donizetti
Fru Tellefsen og Hr. Meyer.
2. Concert med Akkompagnement af
et andet Piano Weber
Dhrr. Tellefsen og Fexer.
3. Arie af Op. „Il matrimonio segreto“ Cimarosa
Hr. Meyer.
4. Rec. og Arie af Op. „Sonnambula“ Bellini
Fru Tellefsen.
5. Duo for to Pianger over Themaet
af „Norma“ Thalberg
Dhrr. Tellefsen og Fexer.
6. To Viser Kjerulf
Fru Tellefsen.
7. Nocturne i Fis Dur og Impromptu i
Cis mol Chopin
Hr. Tellefsen.
8. Duo af Op. „Don Pasquale“ Donizetti
Fru Tellefsen og Hr. Meyer.

Billet-Priser: Balcon (nummereret) 60 p.,
Balcon (unnummereret) 60 p.; Parket nummereret,
10 p., Parket (unnummereret) 40 p., Galleri
24 p. Billetter kunne erholdes fra Thorsdag
Morgen i Andersens Enkes Boghandel samt ved
Indgangen, som aabnes Kl. 7 1/2.

I tråd med tradisjonen fra blandingsprogramkonserten var de fleste numrene, bortsett fra Tellefsens egne, vokale innslag. Som en følge av Severine Tellefsens sangerbakgrunn fra Paris, kom dette repertoaret i stor grad til å være hentet fra italiensk og fransk opera. Hun og de andre sangerne som hadde sin base i Paris, fremførte en rekke kjente arier og duetter fra samtidens kjente operarepertoar.⁵⁹ Konsertene fra 1864 er i så måte de største anlagte, der operainnslagene var i flertall og der Tellefsen på hver av konsertene presenterte et par av sine større verker. Tellefsen fungerte også som akkompagnatør ved de vokale innslagene og fikk gode kritikker for sitt spill.⁶⁰

Blandingsprogramkonserten er beskrevet som konsertformen som bringer arven fra virtuos operastil og den virtuose instrumentalidiomatikken representert ved Paganini, Liszt og Thalberg videre.⁶¹ Ved å presentere stor teknisk ferdighet i en strøm av stadig nye musikkstykker hadde den virtuose utøveren mulighet til å skille seg ut fra rekken av andre utøvere. Gjennom denne tradisjonen kom virtuosenes konserter ofte til å inneholde stykker der tekniske elementer var satt i fokus. Det ble vanlig å finne konsertlignende, ofte ensatsige stykker i begynnelsen av konserten og en fantasi eller et variasjonssett mot slutten.⁶² Fra 1840-tallet ble det stadig vanligere å innlede konserten med en ouverture eller en sats fra en symfoni.⁶³

Alle disse karakteristiske trekkene kan gjenfinnes i Tellefsens konserter. Tellefsen ser ut til å ha hatt en særlig forkjærlighet for å innlede konserten med konsertlignende stykker for klaver. Disse stykkene var enten skrevet for klaver eller kunne være arrangert for firhendig klaver eller to klaver. På konserten benyttet Tellefsen stykker som utgjorde en relativt fast kjerne i den internasjonale blandingsprogramkonsertens repertoar og som sannsynligvis var relativt godt kjent for Kristianias publikum. Ett stykke som han benyttet ved flere anledninger var Webers *Konzertstück*.⁶⁴ Av stykker for to klaver spilte Tellefsen flere ganger arrangementer over kjente operatemaer.⁶⁵ Også ved å benytte arrangementer for to klaver

⁵⁹ Repertoaret var hentet fra operaer av Bellini, Donizetti, Rossini, Meyerbeer, Halevy og Gounod. Av andre verker sang fru Tellefsen blant annet et utvalg av Kjerulfs sanger.

⁶⁰ Se Kjerulfs kritikk i *Morgenbladet*, 10. september 1864.

⁶¹ W. Weber, 1975, s. 19 og J. Ritterman, 1998, s. 18.

⁶² Både fantasier, rondoer og variasjoner hadde sin faste plass i repertoaret i de første tiår av det 19. århundre. Etter denne tiden forsvant rondoformen i stor grad fra programmene. Fra omtrent samme tid ble det vanlig å inkludere en sats fra en symfoni av Mozart eller lignende. J. Ritterman, 1998, s. 20.

⁶³ H. Herresthal, 1994, s. 87.

⁶⁴ Dette verket er angitt som *Consertstykke* eller *Consert* av Weber. Se *Morgenbladet*, konsert 3. og 12. august 1857, 15. september 1860 og 10. august 1864 og J. Ritterman, 1998, s. 25.

⁶⁵ Tellefsen spilte *Jubel-Ouverture* av C. M. von Weber i et firhendig arrangement med Amalie Rieffel i Kristiania den 9. juli 1846. Av samme komponist spilte han *Konsertstykke med akkompagnement af et andet Pianoforte* (Kristiania, 13. august 1857) og *Ouverture til Jægerbruden for to Pianoer* (Trondhjem, 9. juli 1857). Han spilte også *Stor Fantasi over [temaer fra] Norma* av Thalberg, arr. for to klaverer (Trondhjem, 29. juni

stiller Tellefsen seg i en virtuos konserttradisjon, der slike arrangementer var vanlig allerede fra 1820-tallet.⁶⁶ På samme måte er det et typisk trekk ved hans konserter at det siste nummeret har form av en variasjon eller fantasi bygget over kjente temaer. Bortsett fra i et par tilfeller, avsluttet Tellefsen alle sine konserter i Norge i tidsrommet 1842-1860 med en komposisjon av denne typen.⁶⁷

Tellefsens tradisjon med å inkludere improvisasjoner over kjente melodier i sine konsertrepertoarer, må ses i forlengelsen av virtuosenes konserter, der improvisasjonsferdigheten ble ansett som et uttrykk for pianistens dyktighet.⁶⁸ Improvisasjonen kunne være bygget over kjente temaer fra ulike operaer eller kunne ta utgangspunkt i kjente folkelige melodier eller folketoner.⁶⁹ Praksisen med å avslutte konserten med et variasjonsnummer, ser ut til å ha vært vanlig i Norge fra 1830-tallet og helt fram til 1860-tallet.⁷⁰ Etter hvert som repertoaret på konsertene endret seg, ble kravet til å kunne improvisere på konserter regnet som mindre nødvendig for en pianist. Selv om det også reiste seg kritiske røster som mente at kvaliteten på mange av fantasiene og variasjonene var for dårlig, fortsatte mange av pianist-komponistene å inkludere slike stykker på sine konsertprogrammer.⁷¹

I tillegg til at den kontinentale blandingsprogramkonsertens program besto av en rekke fremføringer av ulike aktører, var det ikke uvanlig å fremføre verker for instrumentalensemble eller fullt orkester.⁷² I praksis fungerte dette ofte slik at symfoniens enkelte satser ble spredt og plassert mellom andre innslag, eller at flersatsige verk ble oppført i en ufullstendig form. Denne presentasjonsformen har sin opprinnelse i oppfatningen av at et helt flersatsig verk trolig ville trette store deler av publikum, som i mange tilfeller ikke hadde noen grundig

1857). På konsertene den 11. juni og 20. august 1857 i Trondhjem spilte Tellefsen h.h.v. *Scherzo* og *Festmarsj* fra Mendelssohns *En Midtsommernattsdrøm* og Beethovens *Kvintett*, op. 16, arr. for 2 klaverer (hvem som spilte sammen med Tellefsen ved disse anledninger fortelles ikke). Se annonser i *Den Constitutionelle* av 7. juli 1846, samt annonser på angitte datoer i *Morgenbladet* og *Tr.hj.Adr.*

⁶⁶ J. Ritterman, 1998, s. 25.

⁶⁷ Se for eksempel Kjerulfs kritikk i *Den norske Rigstidende*, 30. august 1847.

⁶⁸ J. Ritterman, 1998, s. 20ff.

⁶⁹ Tellefsen spilte også fantasier av Herz, Thalberg og Liszt. Se konsertannonser i *Tr.hj. Adr.*, 20. januar 1842, 17. februar 1842, 5. april 1842, 1. juli 1843 og 26. august 1843, 2. juni 1850 og 27. juni 1857.

⁷⁰ Både norske komponister og tilreisende utenlandske pianister benyttet stadig norske folkemelodier i sine fantasier og variasjoner. Flere av disse stykkene ble trykket og utgitt i egne samlinger og er benyttet i norsk klaverlitteratur langt inn i det 20. århundre. Se H. Herresthal, 1993, s. 38ff., s. 98ff. og s.185ff. og H. Herresthal, 1994(a), s. 88 ff.

⁷¹ Både Mendelssohn (1809-1847) og Moscheles (1794-1870) spilte improvisasjonsstykker på sine konserter. J. Ritterman, 1998, s. 26ff.

⁷² Begrepen *soirée* og *matiné* ble oftest benyttet for musikkarrangementer i mindre lokaler og med mindre ensembler til disposisjon. *Ibid.*, s. 17.

musikalsk skolering.⁷³ Tellefsen valgte på flere av konsertene å utelate første sats av sine klaverkonserter. På denne måten kunne han fokusere på sin komponistrolle og presentere deler av sine store seriøse verker. Allikevel må hans praksis også her ses i lys av blandingsprogramkonsertens tradisjon med å oppføre ufullstendige flersatsige verker.⁷⁴ Selv om han på denne måten imøtekom publikums resepsjonsevne, er det sannsynlig at han blant medlemmer av den nye musikergenerasjonen ble oppfattet som en komponist med tilhørighet innenfor virtuosenes tradisjon. I denne tradisjonen ble publikumsinteressen forsøkt opprettholdt med kortere og stadig skiftende musikalske inntrykk. Ut fra Tellefsens klare ønske om å profilere seg som en seriøs komponist, fremstår hans prioriteringer og valg som interessante i tidsbildet.

Nok en faktor som knytter Tellefsen til den virtuose konsertradisjonen, er hans gjentatte annonsering av seg selv som *pianist* Tellefsen.⁷⁵ I denne typen konserter, der utøveren i mange tilfeller også var komponist, ble det ofte satt sterkest fokus på utøverens tekniske prestasjoner, og ikke på verket og pianisten som fortolker. Tellefsens måte å markedsføre seg selv på, tyder derfor på at han selv også ønsket å fokusere på sin status som pianist av internasjonal klasse. Forholdet kommer klart til uttrykk allerede i 1846, da han nylig var blitt elev av Chopin. Tellefsen benyttet også pianistbetegnelsen i enkelte av konsertannonsene helt frem til sine siste konserter i Norge i 1864.

⁷³ Utviklingen avspeiler fremtredende ideologiske og økonomiske aspekter ved 1800-tallets samfunn. På 1800-tallet førte økonomisk vekst, demokratiseringsprosessen og til øket kommersialisering og til at konsertkulturen tiltrakk seg et bredere lag av befolkningen enn tidligere. Blant det nye publikum var musikkunnskapene svært varierende. I følge W. Weber var det ennå omkring 1840 ikke uvanlig å starte benefitkonserten med en sats fra en symfoni for å ”gi publikum tid til å bli stille”. W. Weber, 1975, s. 21 og H. Schwab, 1971, s. 8ff.

⁷⁴Se for eksempel *Tr.hj. Adr.*, 9. juli 1857 og *Morgenbladet*, 7. september 1864.

⁷⁵ Se dette kapittel, eksempel 4, s. 114-115.

Eksempel 3. Konsert i Kristiania, 9. juli 1846 (annonse fra *Den Constitutionelle*, 8. juli 1846):

Thomas Tellefsen,
Elev af Chopin,
giver Thorsdagen den 9de Juli i Frimurerlogen en Concert af følgende Indhold:

-1ste Afdeling:

1. Jubel-Ouverture af Weber, firhændig, udføres af Frøken Amalie Ricffel og Thomas Tellefsen.
2. 3 Volkslieder af Mendelsohn for Sopran, Alt, Tenor og Bass.
3. Introduction og Marsch, componeret og udføres af Thomas Tellefsen.

2den Afdeling:

1. a) Nocturne af Chopin, b) 2 Mazurkaer af Chopin, og c) 2 Mazurkaer af Tellefsen, udføres af Thomas Tellefsen.
2. Maisang af Kücken for Sopran, Alt, Tenor og Bass.
3. Fantasie over norske Themaer, componeret og udføres af Thomas Tellefsen.

Billetter à 60 Sk. faaes hos DIrr. Johan Dahl og Cap-pelen samt ved Indgangen, som aabnes Kl. 7. Begyndelsen skeer Kl. 7½.

Karakteristikken av Tellefsen som en svært dyktig pianist ble gjentatt i norsk presse ved en rekke anledninger gjennom hele hans karriere. Her ble imidlertid beskrivelsen av Tellefsens spill ikke bare knyttet til teknisk virtuositet, men også til hans evne til å trenge ned i stoffet og formidle ekte og stor musikalitet:

[...] Den mærkværdige Færdighed, hvoraf han er i Besiddelse og den Smagfuldhed og Elegance, hvormed han benytter sin tekniske Virtuositet, maa stille ham høit som Kunstner. Han er fri for Affectation og Effectjageri; han "slipper hverken Helvedes Aander løs", eller falder i Afmagt paa Instrumentet, men hans Spil er naturligt, fuldt af Liv og Varme og gjennem hans Kompositioner gaar en sand musikalsk Aand.[...]
(Fra kritikk etter konsert den 10. september 1855, trykket i *Morgenbladet*, 12. september 1855)

Oppfatningen av Tellefsen som en seriøs utøver formidles også av Kjerulf i et brev fra 1855. Her omtales Tellefsen som en ypperlig pianist med et svært allsidig repertoar. Som beskrivelsen av Tellefsens repertoar viser, kan det synes som om Tellefsens allsidighet

var noe svært få i Norge fikk anledning til å oppleve. Kjerulfs private omgang med Tellefsen skapte sannsynligvis grunnlag for et langt mer nyansert syn på Tellefsen enn hva mange blant Kristianias publikum hadde mulighet til å få.⁷⁶

Du maa tro at Tellefsens Nærværelse her var en prægtig Ting. Han er bleven en heel Karl. Ikke gaaet under i Pariserblasuren, men med Bevarelsen af fuld Sundhed. Hans Spil har en Finesse, Elegants, Rundhed og Sangfylde som mangen Tydsker kunde eftertrage, derhos en Renhed og Holdning som vidner om en ægte musikalsk Natur. Han kan Chopin udenad, er en flink Bachianer og spiller meget af den gamle franske Klassiker Rameau. Hos mig spillede han med Ursin og Winge 3 Trioer af Beethoven med prægtig Udtryk, som en der var ganske hjemme her. Aldeles ypperlig spillede han en vidunderlig Sonate eller Toccata af Emmanuel Bach, ligesom Seb. B's Fantasi chromatique. Beethoven cis. Mol. Sonate Allegroen sp. han ogsaa hos mig med Ild og Applomb – det meste udenad.

(H. Kjerulf: *Breve til Professor Hans Gude* av 14. oktober 1855, *Samtiden*, 1919, s. 263-264)

Til bildet som ble tegnet av Tellefsen i norske aviser hører også flere oversettelser av franske kritikker.⁷⁷ En konsertkritikk fra avisen *Le Constitutionnel* som ble gjengitt i *Morgenbladet* i april 1860, er karakteristisk for den franske beskrivelsen av Tellefsen som pianist. Det ikke usannsynlig at disse anmeldelsene bidro til å styrke Tellefsens status som pianist i Norge. I den omtalte kritikken fra 1860 fremheves både Tellefsens ypperlige spill og likheten med Chopins spillemåte. Både Paris' kritikere og publikum synes å ha gitt Tellefsen høy status nettopp ved å kunne gjengi Chopins verker på en måte som var svært lik måten opphavsmannen selv hadde spilt dem på:

[...] Den af Hr. og Fru Tellefsen med Understøttelse af Kunstnerne Delsarte, Kaempel og Legheri givne musikalske Soire har været en af de mest glimrende i denne Sæson. [...] Koncertsalen var propfuld; man saa der et sjeldent udsøgt og elegant Publikum; fornemme Udlændinge, et talrigt antal Kunstnere og mange Folk, som i Almindelighed ikke uleilige sig med at gaa paa Koncert. [...]

⁷⁶ Kjerulf hadde privat omgang med Tellefsen i en årrekke og besøkte ham også i Paris ved flere anledninger. Kjerulf kan imidlertid synes noen år senere å ha endret oppfatning av Tellefsen som person og beskriver ham som "mer blasé end nogensinde" (1861). Se *H. Kjerulfs dagbøker*, 1851-1868 og H. Kjerulf: "Breve til Professor Gude", i *Samtiden*, Kristiania: Aschehoug & co, 1919, brev av 30. juli 1861.

⁷⁷ Tellefsen sendte flere av kritikken fra Paris' aviser til norske bekjente eller til norske aviser. I brev av 30. mai 1854 til sine foreldre skriver han: "Indesluttet er en lille Recension over en Soirée som jeg gav hos mig selv, hvor jeg og Prindsesse Czartoryska spilte, samt nogle Ord om Concerter nu kaldede "musique de chamre"[...]. Den omtalte konsertkritikken er gjengitt i *Tr.hj. Adr.* den 13. juni 1854. Kritikker som er mindre positive, er imidlertid ikke gjengitt i norske presse. Av andre kritikker fra Paris, se for eksempel: *Tr.hj. Adr.*, 19. mai 1857, *Morgenbladet*, 14. og 19. mai 1851. T. Tellefsen (red.), 1923, brev av 18. september 1845, s. 84-85 og brev av 30. mai 1854, s. 139 og H. Huldt-Nystrøm, 1959, s. 101.

Chopin hadde ingen Elev, som var ham kjærere eller mer hengiven end Tellefsen, og der er heller Ingen, som foredrager Chopins Kompositioner bedre end Tellefsen. Man bemærker hos ham den samme Finhed, samme Ynde og samme begeistring; man kan næsten sige at Mesterens Aand er gaaet over til Eleven, hvilken Melankolie, hvilken Ynde i Nocturnen, hvilken Liv og hvilken Munterhed i Mazurkaen.[...]
(Kritikk fra *Le Constitutionel*, gjengitt i *Morgenbladet*, 29. april 1860)

Ved å sammenligne utformingen av Tellefsens konserter i Norge med form og innhold i den tradisjonelle blandingsprogramkonserten, forsterkes oppfatningen av at Tellefsen må ses som en utøver med røtter i den virtuose konsertertradisjonen. Både i form og innhold synes Tellefsens konserter å tilhøre en kategori som ble benyttet av virtuose utøvere og pianistkomponister i første halvdel av det 19. århundre. Selv om blandingsprogramkonserten fortsatte å være en vanlig konsertform i Norge også i andre halvdel av århundret, hadde konsertformen sin opprinnelse i en ganske annen konsertkultur enn den som var i ferd med å vokse frem i årene etter 1860. Da det ikke er mulig å spore større endringer i Tellefsens konsertrepertoar, kom dette etter hvert til å stå i kontrast til repertoaret i de nye konsertformene.

3.2.2. Tellefsens konsertrepertoar i lys av forestillingen om en høystatus klassisk musikkstil og en høystatus populær musikkstil

Innenfor blandingsprogramkonserten fylte Tellefsens repertoar formen på en tradisjonell måte. Rekken av Tellefsens konsertprogrammer viser at repertoaret var bygget opp rundt et relativt fast utvalg av populære og kjente stykker i mindre format. For å illustrere dette, har jeg valgt ut fire konsertprogrammer. Tidsmessig spenner disse fra 1855, som Tellefsens store gjennombruddsår i hjemlandet, til hans siste besøk i 1864. Selv om konsertene etter 1860, som jeg allerede har vært inne på, kan ses som en slags ”duo” eller ”trio recitals”, er repertoaret i stor grad av samme type som alle Tellefsens tidligere konserter i Norge. Tellefsen spilte mindre stykker av lettere karakter og virtuose klaverstykker som i dag i stor grad er forsvunnet fra konsertrepertoaret.

Eksempel 4. T. D. A. Tellefsens konsertprogrammer fra 1855, 1857, 1860 og 1864.⁷⁸

Konsert i Kristiania, 10. september 1855 (annonse fra *Aftenbladet*, 8. september 1855:⁷⁹

Thomas Tellefsen
giver Mandagen den 10de September 1855,
med velvillig Assistance, i Christiania
Theater en
CONCERT
af følgende Indhold:
Første Afdeling:

1. Ouverture.
2. Anden Concert for Piano med Orchester, comp. af **Tellefsen**.
3. Stor Arie af "le serment" af Auber, synges af Frue ***
4. To Mazurkaer og Huldredansen. comp. af **Tellefsen**.

Anden Afdeling:

5. Andante spianato, Vals og Sörgemarsch af **Chopin**.
6. Ouverture, comp. af **Tellefsen**.
7. Introduction og Rondo, comp. af **Tellefsen**.
8. "Veviseren synger", af Welhaven, sat i Musik af **Tellefsen** samt Mazurka af **Tellefsen**, arr. med svensk Text, synges af Frue ***.
9. Fantasie over norske og svenske Melodier af **Tellefsen**.

Concerten begynder Kl 7. Indgangen aabnes Kl. 6½. Billetter erholdes om Formiddagen fra Kl. 12-1, samt ved Indgangen.

⁷⁸ Annonserne er hentet fra *Aftenbladet*, 8. september 1855, *Tr.hj. Adr.*, 27. juni 1857, *Tr.hj. Adr.*, 4. september 1860 og *Morgenbladet*, 7. september 1864.

⁷⁹ Annonsetekst: *Thomas Tellefsen* giver Mandagen den 10de September 1855, med velvillig Assistance, i Christiania Theater en Concert af følgende Indhold: *Første Afdeling*: 1. Ouverture. 2. Anden Concert for Piano med Orchester, comp. af Tellefsen. 3. Stor Arie af "le serment" af Auber, synges af Frue ***. 4. To Mazurkaer og Huldredansen, comp af Tellefsen. *Anden Afdeling*: 5. Andante Spianato, Vals og Sörgemarsch af Chopin. 6. Ouverture, comp af Tellefsen. 7. Introduction og Rondo, comp. af Tellefsen. 8. Veviseren synger, af Welhaven, sat i Musikk af Tellefsen samt Mazurkas af Tellefsen, arr. med svensk Text, synges af Frue ***. 9 Fantasie over norske og svenske Melodier af Tellefsen. Concerten begynder Kl. / Indgangen aabnes Kl. 6½/2. Billetter erholdes om Formiddagen fra Kl. 12-1, samt ved Indgangen.

Konsert i Trondhjem, 29. juni 1857 (annonse fra *Tr.hj. Adr.*, 27. juni 1857):

Thomas Tellefsen

giver Mandag (el. Søndag) den 29de Juni i
Theatret en Concert af følgende Indhold:

1ste Afdeling:

- 1) Stor Fantasi over Norma for to Pianoer
Thalberg.
- 2) Sopran-Arie af Operaen „Le serment“,
synges af S. Bye. — Auber.
- 3) „Invitation à la Valse“, udføres af Tel-
lefsen — Weber.
- 4) „Pavane“ fra det 16de Seculum for So-
pran, Alt, Tenor og Bass.

2den Afdeling:

- 1) Variationer for Violin, synges af S. Bye
— Rode.
- 2) Nocturne, to Etudes og en Valse, udføres
af Tellefsen — Chopin.
- 3) To Romancer af Kjerulf.
- 4) Fantasi over norske og svenske Temaer
(Wæstmelandsvisen og For Norge, Kjæm-
pers Fødeland) — Tellefsen.

Billetter til sædvanlige Theaterpriser sæses
fra Søndag Morgen hos Concertgiveren i
Borgerklubben, samt ved Indgangen som
aabnes Kl. 7. Concerten begynder Kl. 7½.

Pianist Tellefsen

giver
Tirsdag den 4de Septbr., Kl. 7½,
I THEATRET
en Affhedsconcert
af følgende Indhold:

- 1) Concert med Quartett-Accompagnement,
udføres af Tellefsen Mendelsøhn;
- 2) Arie af „Gazza ladra“ Rossini;
synges af Severine Tellefsen
- 3) Rondo, udføres af Tellefsen Weber;
- 4) a) „Miserere“ Handel
b) „Tutta raccolta“ (Operaen Alexan-
der) Handel
c) „Siciliano“ Pergolesi;
synges af Severine Tellefsen.

- 5) norske og tyske Viser,
synges af Severine Tellefsen;
- 6) a) Nocturne (fis Moll) Chopin
b) Mazurka (F Moll) Tellefsen
c) Kroningsmarsch Tellefsen
udføres af Tellefsen;
- 7) Tema og Variationer Rode;
udføres af Severine Tellefsen;
- 8) „I Fjol jet æ Jeita“ og „Mens Nordha-
vet bruser“ Tellefsen;
udføres af Tellefsen.

Billetter à 60 ¢ for nummereret Parquet og
Balcon, 48 ¢ for Parterre og 24 ¢ for Gallerie,
36 ¢ for Balcon og Parterre for Børn, faaes Con-
certdagen hos Hr. J. P. Bye, samt ved Indgan-
gen, som aabnes Kl. 7.

Konsert i Kristiania, 8. september, 1864 (annonse fra *Morgenbladet*,
7. september 1864):

Pianist Tellefsen, Fru Tellefsen og Hr. Henr. Meyer

gives Thorsdag den 8de Septbr. Kl. 7 $\frac{1}{2}$ i Logens
Festivitetslokale en Koncert af følgende Indhold:

1ste Afdeling:

1. Duo af Don Pasquale Donizetti.
Fru Tellefsen og Hr. Meyer.
2. Adagio og Finale, movimento di
Tarantella af anden Concert med
Accomp. af Quintet og Har-
monium Tellefsen.
Tellefsen.
3. Arie af Il matrimonio segreto . . . Cimarosa.
Hr. Meyer.
4. Arie af Lucia Donizetti.
Fru Tellefsen.

2den Afdeling:

1. Quartet for Piano, Violin, Alto og
Violoncelle; a) Allegro moderato,
b) Adagio cantabile og c) Presto
finale Tellefsen.
Dhrr. Tellefsen, Ursin, Hansen
og Røshelm.
2. Introduction og Valse Venzano.
Fru Tellefsen.
3. Nocturne og Impromptu Chopin.
Tellefsen.
4. Duo af Elisire d'amore Donizetti.
Fru Tellefsen og Hr. Meyer.

Billetter á 60 β faaes Torsdag fra 9 til 6
Aften hos Dhrr. Boghandlere Dahl og Cappelen
samt ved Indgangen, som aabnes Kl. 7.

Utvalget av Tellefsens egne verker viser at mazurkaer og norske danser utgjorde den største delen av en fast repertoarkjerne. I tillegg spilte han et fåtall andre verker, blant annet *Adagio og Rondo*, op. 10 og varisjonsrekker over et utvalg norske temaer, samt *Grande Polonaise*, op. 18 og *Kroningsmarsch*.⁸⁰ I utvalget av andre komponisters verker var valser og nocturner av Chopin hyppig representert. Tellefsen spilte også verker av komponister som Mendelssohn og Weber. Som allerede nevnt er det karakteristisk at disse stykkene ofte var arrangert for klaver.⁸¹

Det synes også å være et karakteristisk trekk ved Tellefsens konsertrepertoarer at flere av hans verker kun ble spilt ved en enkelt anledning for et norsk publikum. Fenomenet avspeiler sannsynligvis et kunstnerisk dilemma, da komponisten ved sine relativt sjeldne besøk i landet må ha hatt et ønske om å presentere sine nye verk, samtidig som han, ved å gjenta oppføringen av verk som allerede hadde oppnådd suksess hos publikum, forsøkte å opparbeide en fastere plass for disse i konsertrepertoaret.⁸²

Et av programmene fra 1855 skiller seg ut fra Tellefsens andre konsertprogrammer ved et helt spesielt verkutvalg. På denne konserten, holdt i Frimurerlogens lille Sal den 15. september, spilte Tellefsen verker av både J. S. Bach og C. P. E. Bach, samt en rekke av sine egne verker. Oppføringen av Bachverkene må ses i sammenheng med Bach-renessansen, som på dette tidspunkt var kommet langt både i Tyskland og Frankrike.⁸³ Bachs musikk var imidlertid ennå ikke spilt særlig ofte på offentlige norske konserter, selv om hans komposisjoner ganske sikkert ble benyttet både i undervisning og i privat konsertsammenheng.⁸⁴

⁸⁰ *Introduction og Rondo* er sannsynligvis identisk med *Adagio og Rondo* op. 10. *Grand Polonaise*, op. 18, (dedisert til kronprinsesse Lovise) ble spilt på konserter 8. august (Trondhjem) 15. september (Kristiania) 1855 og ble senere overrakt til kronprinsessen i Stockholm i oktober 1855. *Kroningsmarsch* som sannsynligvis er identisk med *Marche triomphale*, op 29, ble spilt på konserter 4. september (Trondhjem) og 15. september (Kristiania) 1860. Marsjen var sannsynligvis komponert i anledning Kong Carl den XV's kroning i Trondhjem i august samme år. Se *Aftenbladet* 14. sept. 1855, *Tr. hj. Adr.* 7. august og 20. september 1855 og 4. september 1860, *Morgenbladet* 14. september 1860 og *Aftenbladet*, Stockholm, 22., 23. og 29. oktober 1855.

⁸¹ Se for eksempel Tellefsen og Severine Byes konsert den 20. august 1857 der Beethovens *Kvintett*, op. 16 var arrangert for to klaverer. *Tr. hj. Adr.*, 19. august 1857.

⁸² Presentasjonen av Tellefsens verker for et norsk publikum i stor grad var avhengig av at han selv spilte dem. Tellefsen spilte et relativt stort antall egne, nykomponerte verk for sitt norske publikum. Også i dette henseende står han i virtuos- og benefitkonsertens tradisjon, da pianist-komponistene i stor grad benyttet sine store årlige konserter til å presentere sine nyeste verker. Se J. Ritterman, 1989, s. 12.

⁸³ På 1840-tallet ble det mer vanlig for seriøse pianister å ha Bachs verker på reperetoaret. Bachs verker opparbeidet seg først en fast plass på tyske pianisters konsertrepertoar. I 1850 startet Bach Gesellschaft utgivelsen av Bachs samlede verker. Se for eksempel W. Wiora (red.): *Die Ausbreitung des Historismus über die Musik*, Regensburg: Gustav Bosse Verlag: 1969, s. 73ff. og H. W. Schwab, 1971, s. 18ff.

⁸⁴ Av norske musikere på 1850-tallet hadde både Carl Arnold (1794-1873) og L. M. Lindeman grundig kjennskap til Bachs verker. Arnold opplevde Bach-renessansen i Tyskland på slutten av 1820-tallet og Lindeman hadde sine kunnskaper fra sin far O. A. Lindeman. Se A. O. Vollsnes et. al, 2000, bind 2, s. 235 og s.293ff.

Undersøkelser av barokkrepertoaret på norske konserter viser at så sent som på 1870-tallet utgjorde barokkverker kun en liten prosentandel av repertoaret på de store konsertene.⁸⁵ Selv om norske musikere tradisjonelt sett lenge hadde holdt seg godt orientert om trender på kontinentet, var det alminnelige norske publikum sannsynligvis ennå ikke særlig godt kjent med Bachs musikk.⁸⁶ Tellefsens presentasjon av Bachverkene kan ha vært basert på en oppfatning av at det norske publikum på dette tidspunkt, på samme måte som publikum i Paris, hadde opparbeidet kjennskap til Bachs musikk og følgelig ville ha glede av å høre noen av verkene på konsert.⁸⁷ Imidlertid er det større sannsynlighet for at Tellefsens repertoarvalg i første rekke var motivert av at han på dette tidspunkt var sterkt engasjert i formidling av tidligere århundrers musikk i Paris:⁸⁸

⁸⁵ Den nye musikergenerasjonen tok viktige initiativer for å gjøre i Bach og Händels verker kjent for et norsk publikum. Bachs konsert for 3 klaverer ble spilt for første gang i Kristiania i 1870. Samme år ble en konsert av C. P. E. Bach presentert også oppført i Norge for første gang. En konsert av Händel ble oppført på Musikforenngens første konsert i 1871. I konsertsesongen 1873-1874 utgjorde barokkverker 4 % av repertoaret på Griegs abonnementskonserter, i årene 1874-1877 var andelen 6 %. H. Huldt-Nystrøm, 1969, s. 67-68 og H. Herresthal, 1994, s. 118.

⁸⁶ Se for eksempel beskrivelsen av Trondhjems musikkliv på 1830-tallet. Juliane Lindeman oppførte Chopins e-moll konsert i 1833, bare 3-4 år etter at den ble utgitt. Se H. Huldt-Nystrøm, 1959, s. 84-85.

⁸⁷ Selv om Tellefsen spilte preludium og fuge av Bach på sin andre offentlige konsert i Trondhjem den 18. februar 1842, anser jeg ikke dette som et resultat av en begynnende Bach-renessanse, men først og fremst som et resultat av hans pianistiske grunnutdanning og undervisningen som var gitt av O. A. Lindeman. Se annonse i *Tr. Hj. Adr.*, 18. februar 1842.

⁸⁸ Se denne avhandlingens kapittel 4.

Eksempel 5. Tellefsens konsert den 15. september 1855 (annonse fra *Aftenbladet*, 14. september 1855).

Thomas Tellefsen
giver Løvedagen den 15de September
Kl. 7 $\frac{1}{4}$ i Frimurerlogens lille Sal en
AFSKEDSCONCERT
af følgende Indhold:

Første Afdeling:

- 1) Første Concert: Allegro maestoso, Andante og Rondo finale (Fandens Marsch, norsk Melodi) med Accompagnement af et andet Piano (Orchester-Reduction), comp. af Tellefsen.
- 2) Pavane fra det 16de Aarhundrede for dobbelt Sangkvartet.
- 3) 5 Mazurkaer og Huldredansen, comp. af Tellefsen.

Anden Afdeling:

- 4) To Etuder af Chopin, Preludium af Johan Sebastian Bach, Fantasie af Carl, Philip Emanuel Bach og to Valse af Chopin.
- 5) Solo-Arie.
- 6) Grande Polonaise, comp. af Tellefsen.
- 7) Sangnummer.
- 8) Norske Melodier, comp. af Tellefsen.

Numererede Pladse à 60 Sk. faaes i Johan Dahls Boglade hver Dag indtil Kl. 5 Concertdaegn. Indgangen aabnes Kl. 6 $\frac{1}{2}$. Concerten begynder Kl. 7 $\frac{1}{4}$.

Som en følge av at Tellefsen stadig komponerte nye verker, er det ikke overraskende at konsertrepertoarene fra midten av 1850-tallet viser en økning av antallet verker som var komponert av Tellefsen selv. Fra og med andre halvdel av 1850-tallet spilte han også flere av sine større og flersatsige verker. Denne endringen kan på den ene siden tolkes som et uttrykk for at Tellefsen forsøkte å justere seg noe etter samtidens nye krav til konsertrepertoaret. På den andre siden kan det ikke utelukkes at hans valg også i denne sammenheng er knyttet til

tradisjoner i blandingsprogramkonsertens historie. Allerede på 1820- og 1830-tallet komponerte ledende pianist-komponister sonater som ble fremført på deres egne konserter.⁸⁹

Tendensen til å inkludere flere større verker i konsertrepertoaret må forbindes med den europeiske kanondanningsprosessen, der musikklivets utforming er nært relatert til utviklingen i 1800-tallets europeiske samfunn og der både ideologiske og økonomiske aspekter danner en viktig forutsetning for utviklingen.⁹⁰ I en situasjon der borgeren fikk stadig større politisk innflytelse, ble hans kulturelle aspirasjoner ofte knyttet til adelsklassens idealer i det foregående århundre. Her var kunnskap og seriøsitet viktige stikkord. I 1800-tallets borgerideologi møtte, i følge W. Weber, også begreper som *moralsk* og *åndelig* en positiv gjenklang.⁹¹ De moralske aspektene gjenspeiles blant annet gjennom en reaksjon mot virtuosenes gjennomkommersialiserte kultur og virtuoskonsertenes fokusering på øyeblikksopplevelsen. Grunnet for 1800-tallets åndelige og seriøse musikkultur, som først ble virkelig realisert gjennom Beethovens verker, innebar en forening av et grundig musikalsk håndverk og moralske og åndelige prinsipper. Disse idealene ble etter hvert koblet sammen med prinsipper fra tysk metafysisk filosofi. Den spirituelle og kontemplative opplevelsen som lytteren mente å kunne oppnå gjennom den seriøse, klassiske musikken ble etter hvert stilt opp mot virtuosvesenet og operaen, som etter manges mening formidlet verdier som begrenset seg til det spektakulære og øyeblikksopplevelsen.⁹²

Mot en slik bakgrunn kom europeisk kunstmusikk i mange sammenhenger til å bli betraktet ut fra en inndeling i to sjikt med ulik status. På den ene siden stod den seriøse klassiske musikken representert ved tysk autonom instrumentalmusikk og fokus på gjennomføring av det motivisk-tematiske materialet, og, som en motpol til dette, et lettere repertoar knyttet til fransk og italiensk operarepertoar og 1800-tallets salongmusikk.⁹³

I Carl Dahlhaus' fremstilling av det 19. århundres musikk deles musikken inn i to hovedstilretninger, som benevnes "the twin styles".⁹⁴ Her ble tysk instrumentalmusikk med

⁸⁹ J. Ritterman, 1989, s. 25.

⁹⁰ I en voksende borgerklasse med stadig bedre økonomi og med en voksende interesse for musikk fikk et økende antall mennesker muligheten til å lære å spille. Utviklingen skapte et kommersielt marked for musikk, offentlig musikkentreprenørvirksomhet og muliggjorde utviklingen av en moderne musikkultur. Se for eksempel W. Weber 1975, kap. 1 og 2, W. Weber, 1999, s. 351ff. og H. W. Schwab, 1971, s. 19. For en mer generell fremstilling av utviklingen på et politisk og økonomisk plan, se for eksempel E. J. Hobsbawm: *The Age of Capital 1848-1875*, London: Abacus, 1992.

⁹¹ W. Weber, 1975, kap. 2, 3 og 4, og W. Weber, 1999, s. 339ff.

⁹² W. Weber ser rekken av kjente operaer og operautdrag på 1800-tallets konsertprogrammer som trekkplaster og middel til å tiltrekke et større publikum, W. Weber, 1999, s. 347. Se også S. Møller Sørensen: "Om høy-/lav dikotomien i musikken og musikalsk cross-over", i *Musikk & Forskning*, nr. 23, 1997-1998, s. 7-72.

⁹³ Weber, 1975, kap. 3 og 4.

⁹⁴ Om begrepene *twin styles*, *event* og *work* og relasjonen til Rossinis operaer og Beethovens instrumentalverker, se C. Dahlhaus, 1989(b), s. 8-15.

utgangspunkt i Beethoven ansett som av høyest status og som et middel til å oppnå åndelig fordypning, mens den lettere klassiske musikken med utgangspunkt i grand opera ble sett som overflatiske opplevelser med fokus på øyeblikkets nytelse. I tråd med Dahlhaus' beskrivelse deler Weber musikken i de øvre samfunnsjikt rundt midten av det 19. århundre inn i en høystatus klassisk musikkstil og en høystatus populær musikkstil.⁹⁵ Her ble høystatus populærstilen preget av et mer virtuost repertoar der nyhet og det kommersielle aspektet utgjorde viktige bestanddeler. Mens denne delen av repertoaret i stor grad er blitt borte, kom den klassiske seriøse instrumentalmusikken til å danne grunnlaget for den europeiske kunstmusikkanon.

Weber ser som nevnt utviklingen av en europeisk musikkanon som nært forbundet med utviklingen av 1800-tallets borgersamfunn. I et samfunn hvor et stadig større antall mennesker på ulikt vis tok del i musikklivet, ble den seriøse musikken oppfattet som best egnet til å reflektere borgersamfunnets orden og stabilitet. Å ha status som "Kenner" i musikkammenheng var foruten musikergruppen, tidligere forbeholdt adelskapet eller en liten gruppe av de øverste samfunnslag. Etter som kanonbegrepet tok form, ble, i følge Weber, "Kenner-rollen" stadig mer betydningsfull. Det at en representant for borgerskapet kunne ha kunnskaper om store verk og store komponister, var med på å legitimere og vise positive effekter av borgerstyret. Utviklingen av en europeisk kunstmusikalsk kanon må følgelig ses som direkte relatert til 1800-tallets samfunnsideologi, der et stadig voksende publikum fra borgerklassen førte til at musikkfremføringene i stadig større grad ble forflyttet fra den private konsertarenaen og over til den offentlige konsertsalen.

Ideologien som skapte ideen om den seriøse instrumentalmusikken som kilde til en kontemplativ opplevelse, førte til en sterk hierarkisk inndeling av genrene.⁹⁶ Her ble kammermusikken, der Beethovens kvartetter ble ansett som det ypperste innenfor genren, sett som den mest verdifulle. Deretter fulgte symfonien, instrumentalkonserten og mindre genre som ouverture og suite. Populære genre som valser, sentimentale sanger og marsjer, kom til å spille en marginal rolle i den formale, moderne konsertformen og endte langt nede på listen over statusfylte genre. Disse kjente, ofte fengende, stykkene kom i stor grad til å bli assosiert med den mindre statusfylte klassiske musikken av lettere tilgjengelige verker.

⁹⁵ Webers studie har et sosialhistorisk perspektiv, der inndelingen av konsertkulturen er gjort ut fra konsertgjengernes sosiale gruppetilhørighet og den musikalske smak som gjenspeilet seg i de ulike gruppene. Weber mener å se at musikkvalget i høystatusgruppen av aristokratiet og øvre middelklasse kan deles i to: Et repertoar av seriøs-klassisk musikk ble formidlet i kammer- og orkesterkonserten. En høystatus populær musikkstil ble formidlet gjennom virtuosene og deres konsertform, blandingsprogram- eller benefitkonserten. W. Weber, 1975, kap. II-V.

⁹⁶ W. Weber, 1999, s. 354.

I den videre undersøkelsen av Tellefsens konsertrepertoar, er det interessant å knytte denne til Weber og Dahlhaus' fremstillinger for derved å kunne finne tegn som tyder på at Tellefsen ble oppfattet som representant for det Weber betegner som en høystatus populærkultur. En undersøkelse av utvalget av musikalske genre som Tellefsen spilte for sitt norske publikum, viser at en slik tolkning ikke er usannsynlig. Flertallet av verkene som Tellefsen spilte var kortere verker tilhørende mindre statusfylte genre og en rekke verker som i dag ikke er kjent for et alminnelig konsertpublikum. I dette bildet er det også relevant å trekke inn samtidens endrede syn på utøverkomponisten, da det i løpet av det 19. århundre ble det stadig mer vanlig å presentere et visst utvalg kjente stykker enn å spille nye, egenkomponerte verker.⁹⁷ Selv om Tellefsens presentasjon av sine nye verk jevnt over synes å ha blitt godt mottatt, synes det å være i ferd med å inntreffe en endring i foventningshorisonten. Publikum forventet nå i langt større grad enn tidligere å få høre tyngre og mer vektige verker i tradisjonen etter Beethoven.

Flere skriftlige kilder fra Tellefsens siste opptredener i Norge viser at publikums preferanser var i ferd med å endre seg. Utsagnene må ses som et uttrykk for at den seriøse klassiske musikken vokste i anseelse og i stadig større grad ble sett som den mest verdifulle i konsertsammenheng. En avisartikkel som ble trykket like etter en av Tellefsens konserter i Trondhjem i 1857, avspeiler flere av samtidens sentrale diskusjonstemaer og berører både forholdet til nasjonal ideologi, kanondanningsprosessen og betydningen av å utdanne publikum innenfor en seriøs musikkultur.⁹⁸ Artikkelen formidler en skarp kritikk av Tellefsens konsertprogram, der forfatteren klart uttrykker at Tellefsen burde ha spilt et mer variert repertoar. Tellefsen hadde på dette tidspunkt gitt hele tre konserter for fulle hus og har sannsynligvis ikke fanget opp signaler om at deler av publikum hadde ønske om å få presentert mer krevende verker. Kritikerens formidler imidlertid et syn der han mener at både Tellefsen og andre utøvere burde presentert flere seriøse verker. I stedet har Tellefsen og andre utøvere spilt mindre stykker av kjent og lettfattelig karakter uten tanke på å utvikle publikums smak. Kritikerens anser kunstnerens rolle som avgjørende i prosessen med å

⁹⁷ I følge Schwab førte endringen i musikkulturen på sikt til at fokuseringen på den seriøse musikken stadig ble større, mens mange av samtidens komponister opplevde mindre oppmerksomhet rundt sine verk. Omkring år 1900 kom følgelig samtidskomponisten til å fremstå som mest interessant for en borgelig musikkelite H. W. Schwab, 1971, s. 19.

⁹⁸ Se avisartikkelen "Nogle bemærkninger i Anledning af de givne Concerter", i *Tr.hj. Adr.*, 9. juli, 1857. Tellefsen og hans forlovede, Severine Bye, ga i alt fire konserter i Trondhjem sommeren 1857, før de innledet en større turne rundt norskekysten. Se annonser i *Tr. hj. Adr.*, 11., 18. og 27. juni og 9. juli 1857. Fiolinisten Maria Serato ga samme sommer to konserter i Theateret, hvor programmet i stor grad besto av ulike virtuosfantasier. *Tr.hj. Adr.*, 2. og 11. juni 1857.

utdanne publikum og ber på dette grunnlaget de profesjonelle utøverne om ikke å undervurdere publikum:

[...] Men en anden Omstændighed turde maaske fortjene at berøres. Det er Valget af de Nummere, Hr. Tellefsen i Almindelighed annonserer og giver. Man skylder Kunstneren at gjøre Opmærksom paa denne Omstændighed, der antages at udøve nogen Indflydelse med Hensyn til Bedømmelsen af hans Konserter i det Hele.[...] Derhos indrømmes ogsaa det Hensigtsmessige i, at baade korte og mindre vægtige Sager mellemstunder gives paa en Koncert; thi øret trænger til Hvilepunkter, og det hele Publikum kan desuden ikke antages at ville sætte Pris paa en uafbrudt Række af større og gedignere Sager. Endelig kommer hertil den Omstændighed, at Mangel paa Orchester med Nødvendighed fordrer ethvert tilladelig Middel til at bevirke nogen Afveksling. Alt dette maa indrømmes. Ikke destomindre vilde vel Musikynderne paaskjønne et andet Arrangement og Valg af Nummere, hvorved man fik Anledning til at blive bekjent med i det mindste nogle faa større Kompositioner end saadanne, som antages at høre mest hjemme i Selskabslivet, hvor Opmærksomheden vel neppe er saa udelukkende henvendt paa Musikken i det Hele og paa de enkelte Nummere, som paa en egentlig Koncert, især paa et Sted, hvor Konserter sjelden gives. Just paa et Sted, hvor man kun har sjelden Adang til at høre fortrinlig Musik, vil man gjerne gribe Anledningen til ogsaa her at komme ud af Hverdagligheden, maaske vilde ogsaa nogle af og til præsterede større og viktigere Sager, end de hittil givne, bidrage Sit til at uddanne og vedligeholde Sandsen og Smagen for den ædlere Art Musik. Denne Art bør vel især ved Kunstneres Konserter ventes. Man behøver ikke derfor ganske at udelade de mindre og de for Opfattelsen lettere Sager.[..]
(Fra artikkelen ”Nogle Bemærkninger i Anledning af de givne Concerter”, i *Tr.hj. Adr.*, 9. juli 1857)

Tellefsens repertoar på avskjedskonserten i Trondhjem, den 9. juli 1857, kan tyde på at han har forsøkt å imøtekomme kritikken etter forrige konsert ved å gi publikum en større musikalsk utfordring. Her spilte han både to satser fra Beethovens *Sonate Pathetique* og de to siste satsene av sin andre klaverkonsert. Ekteparet Tellefsens repertoar ved Trondhjemsbesøkene i 1860, 1863 og 1864 omfatter blant annet vokale innslag av Händel og Pergolesi og tre av Tellefsens større kammermusikkverk. På konserten den 11. juli 1860 spilte Tellefsen og fiolinisten Ørbye en sonate for fiolin og klaver av Beethoven. Dette kan ha vært nok et forsøk på å gi publikum verker som kunne ”utdanne og vedlikeholde sansen for den edlere art” og et ønske fra Tellefsens side om å vise seg som fortolker av andre komponisters store og seriøse verker.⁹⁹

⁹⁹ Se konsertannonse i *Tr.hj. Adr.*, 11. juli 1860.

At flere var kritiske til Tellefsens konserter og programvalg også noen år senere, kan leses i Halfdan Kjerulfs dagbøker etter konsertene i Kristiania i 1864.¹⁰⁰ Mens Kjerulf selv i stor grad var positiv både til Tellefsens repertoar og fortolkning, fremkommer det at ikke alle blant publikum var av samme oppfatning. Særlig kan det se ut som om en sentral gruppe i Kristianas musikerkrets var kritiske til utøvernes prestasjoner:

Tellefsens og Meyers Concert i den store Logesal var besøkt af omtrent 500 og deriblant Byens fineste Publikum. Der blev meget applauderet og Stemningen syntes at være Concertgiverne gunstig dog mest Fruen og mindst Tellefsen selv paa Grund af Antecedentierne fra forrige Aar.¹⁰¹ Tellefsen spillede imidlertid meget fint og musikalsk Chopins Nocturne i Des-dur og Fantasi-Impromptu. [...] Dog var der vistnok Opposition i al Taushet. Den musikalske Clique i Baggrunden, Lindholm, Conradi, E. Neupert, Brødrene Hals m. fl. lod ei til at være naadige verken mod Tellefsens eller Meyer.¹⁰² [...] (*H. Kjerulfs dagbøker*, 9. september 1864)

I dagboken den 16. august 1864 omtaler Kjerulf den andre av Tellefsen og Meyers konserter. Han uttrykker nok en gang at den samme kritiske holdning kom til uttrykk i deler av publikum. Kjerulf antyder her en forklaring på den noe reserverte holdningen og mener at kritikken ikke bare var basert på utøvernes musikalske prestasjoner. Tvert i mot sammenligner han konserten med en annen konsert som fant sted i Kristiania i 1859, da den svenske hoffsangeren og pedagogen Berg besøkte byen.¹⁰³ Som en avslutning på oppholdet ga Berg og datteren Helene en konsert i Theateret. Av Kjerulfs kommentarer kan man lese at mange var kritiske både til prestasjonene, billettprisen og de sosiale signalene konsertarrangørene ga.¹⁰⁴

[...] Naar jeg anede Uraad, saa anede jeg alfor rigtigt. Jeg gik meg en Gang paa Gaderne og fik meget at høre. Berg skulde aldrig have sunget. Frøken Berg var for fornem, næsten overseende og dog kun middelmaadig (!!). Arrangementet var

¹⁰⁰ Tellefsen, H. Meyer og Severine Tellefsen ga ved denne anledning to konserter i Kristiania, den 8. og 15. september 1864. Se Kjerulfs kritikk i *Morgenbladet*, 10. september 1864. Kjerulf omtaler konsertene i sine dagbøker den 8., 9. og 10. september 1864.

¹⁰¹ I følge H. Kjerulf hadde Tellefsen spilt "sjusket" på konserten i 1863, se *Kjerulfs dagbøker*, 10. september 1863.

¹⁰² F. Lindholm var en periode kapellmester i Christiania Theater og ble senere klaverlærer i Winter-Hjelms musikkakademi. J. G. Conradi (1820-1896) dirigent og komponist, var dirigent for Arbeidersangforeningen og Haandverkersangforeningen. E. Neupert var fremragende pianist og sønn av H. Neupert, musikkhandler og sentral pedagog i Kristiania (hos Winter-Hjelm), Brødrene Hals hadde pianofabrikk i Kristiania. Se A. O. Vollsnes et al, 2000, bind 2, s. 157ff. og s. 216ff.

¹⁰³ Hoffssanger Berg besøkte Kristiania i høsten 1859 og ga i denne forbindelse en konsert i Kristiania. Kjerulf omtaler konserten i brev til Julius Nicolaysen av 1. oktober 1859. Berg ser ut til å ha medvirket til publikasjonen av en rekke av Kjerulfs romanser i Stockholm. Datteren Helene Berg ble ansett å være en svært god sangerinne og sang en rekke av Kjerulfs romanser. Thomas Tellefsen hadde også gjort familien Bergs bekjentskap i Paris i 1854. T. Tellefsen (red.), 1923, brev av 5. november 1854, s. 140. Se også W. Moe II, 1918, s. 226-233.

¹⁰⁴ H. Kjerulf i brev til J. Nicolaysen av 1. oktober 1859 i W. Moe II, 1918, s. 170ff. og s. 226ff.

affekteret. Deltagerne var for sig, spiste Confect og drak Punch og Vin, og vi Pøbelen stod udenfor og regaleredes med Dilettantmusik o. s. v. i den Tone [...] Og nu de Misundelige. Men dem vil jeg ikke røre. Men jeg skriver dette, for at du kan bedømme, hvad der kan haabes af Christianias Publikum. [...] (W. Moe, 1919, s. 230-231)

I følge Kjerulf var det ikke i første rekke de musikalske prestasjoner publikum dømte etter. I stedet var publikums kritikk etter konserten dominert av misunnelse og norsk mindreverdigthetsfølelse. Her oppfattet sannsynligvis mange familien Berg som del av en blasert overklassekultur. I dagboken uttrykker Kjerulf at det er den samme type reaksjon som gjentar seg i forbindelse med Tellefsens konsert i 1864. Han antyder at enkelte grupper blant Kristianias publikum kan ha vanskelig for å takle andres suksess og kanskje i særlig grad dersom noe smaker av fremmed overklassekultur. At kritikken mot Tellefsen kunne gi Kjerulf assosiasjoner til Bergs konsert er ikke overraskende, da begge disse kunstnerne hadde kulturell tilhørighet i andre land. Det er derfor ikke utenkelig at Tellefsen ble assosiert med det ”forfinede og siviliserte” i fransk kultur.¹⁰⁵

[...]Publikum var fint, men Oppositionen manglete denne gang heller ikke - naturligvis var den taus. Fru Tellefsen er ubetydelig fordi man netop har hørt Fru Michaeli og Meyer har ingen Stemme fordi man nylig hørte Hr. Conrad Behrens fra Stockholm. Det samme som i sin Tid med Bergs gjentog sig for en Del nu – det var mere Musikk for de mere Dannede og Fine- og man følte sig ordentlig fornærmet. (*H. Kjerulfs dagbøker*, 16. september 1864)

De forhold som Kjerulfs ”tause Opposition” har funnet negative, kan, ut fra beskrivelsene etter Tellefsens konserter, ha hatt sammenheng med både valg av repertoar, sosiale signaler gitt av kunstnerne og jantelov. Da konserten imidlertid ser ut til å ha vært en positiv opplevelse for store deler av publikum, er det interessant at opposisjonen kom fra musikerhold. Musikerne var etter all sannsynlighet den publikumsgruppen som hadde det mest bevisste forholdet til samtidens musikkulturelle holdninger og verdier. Her kan deres taushet tolkes som signaler på en mulig forakt for Tellefsens konsertprogram og kanskje også for hele hans musikalske uttrykkform. Reaksjonen kan i ettertid oppfattes som et uttrykk for den holdningsendring som var i ferd med å inntreffe på musikkens område.

I en slik sammenheng bidrar Kjerulfs dagbokkommentarer fra november 1864 til å tydeliggjøre de samme forholdene. Kjerulf refererer til en artikkel i *Morgenbladet* der enkelte

¹⁰⁵ Selv om Tellefsens velvillige innsats for å hjelpe nyankomne norske kunstnere i Paris, var det noen år tidligere gitt en omfattende beskrivelse i *Morgenbladet* av Tellefsens private omgang med adel og overklasse i Paris. Se M. Colbans ”Pariskorrespondanse” i *Morgenbladet*, 23. februar 1959.

anmeldere ble kritisert for å ha gitt for gode kritikker til utøvere innenfor en mer populær-klassisk musikktradisjon og blant annet hans egne kritikker av Tellefsen og Meyers konserter er nevnt.¹⁰⁶ Artikkelen er i følge Kjerulf skrevet av Otto Winter-Hjelm, som stod sentralt i kretsen av musikere bestående av blant andre Lindholm, Conradi og Neupert:

Bøhn gav Concert i den store Logesal som desvære var lidet fyldt (omtrent 300). Han vakte stærkt Bifald. [...] I Morgenbladet havde en længere Artikel anbefalet ham. Denne Artikelen gjorde flere pikante Udfald - ogsaa mod min ringe Person. Ida Lie vidste at fortælle at Friele havde viist Artikelen til Jonas Lie og at et Par Steder blev strøgne som var for grove og hvor min Person var nævnt. At Otto Hjelm har skrevet Artikelen lugtede jeg strax. Udfaldet gjaldt saavidt jeg kunde skjønne, min Befatning som Anmelder, at jeg hævede Middelmaadigheden og Charlataneriet (Tellefsens, Meyer, Haberbier??) og lod den sande Dygtighed uden Opmuntring. Den kjære Ven tiltager i Bitterhed og maa sikkert ikke have det godt.¹⁰⁷
(H. Kjerulfs dagbøger, 12. november 1864)

Med tanke på de kritiske reaksjonene som Tellefsens repertoarer vakte ved flere anledninger, er det grunn til å spørre hvorfor Tellefsen ikke i større grad valgte å justere repertoaret i tråd med kritikkene. I undersøkelsen av Tellefsens konserter i Norge stammer det skriftlige materialet i all hovedsak fra musikeren og den skolerte kritikeren. I hvilken grad kritikernes reaksjoner også representerte oppfatningen hos en større publikumsgruppe, er et usikkerhetsmoment i all resepsjonshistorisk forskning. Kritikkene formidler at publikumstilstrømningen til Tellefsens konserter i de aller fleste tilfeller har vært stor. Dette tyder på at store deler av publikum har vært fornøyd med det forespilte repertoaret. Følgelig er det stor sannsynlighet for at kritikernes reaksjoner ikke var representative for flertallet av publikum. Da Tellefsens repertoar og konsertform var både inntektsbringende for ham selv og sannsynligvis kom til å tilfredsstille store deler av publikums forventinger, er det sannsynlig at Tellefsen ikke så behov for å foreta vesentlige endringer på sitt konsertkonsept. Imidlertid kan man ikke overse at de holdningene som ble formidlet av kritikerne i Tellefsens samtid, var holdinger som kom til å fremstå som hegemoniske i årene frem mot århundreskiftet.

Felles for de mer kritiske anmeldernes syn er at de etterlyser større og mer seriøse musikkverk på Tellefsens konserter. Både kammersonaten, klaverkonserten og symfonien var genre som hadde stor status innenfor 1800-tallets seriøse kunstmusikkrepertoar. Da Tellefsen

¹⁰⁶ Artikkelen som Kjerulf omtaler er trykket i *Morgenbladet* den 12. november 1864.

¹⁰⁷ Kjerulf antyder her at Winter-Hjelms bitterhet sannsynligvis skyldes at abonnementskonserter hadde mindre kommersiell suksess. Fra høsten 1863 forsøkte Winter-Hjelm å sette i gang regelmessige symfoniorkesterkonserter. Oppslutningen om disse konsertene beskrives som liten. Se H. Huldt-Nystrøm 1969, s. 57ff. og A. O. Vollsnes et al., 2000, s. 160ff.

selv hadde komponert to klaverkonserter og i alt fem ulike kammerverker ved sitt siste Norgesbesøk i 1864, er det noe underlig at han ikke valgte å spille flere av disse verkene.¹⁰⁸ At Tellefsen spilte tre av sine sonater ved tre ulike konserter i 1860 og 1864, kan imidlertid tolkes som et tegn på at han hadde oppfattet kritikernes signaler og ønsket å bygge opp et bilde av seg selv hos publikum som en utøver tilhørende den seriøs-klassiske musikkulturen:¹⁰⁹

Eksempel 6. Tellefsens konserter i Kristiania, 15. september 1860 og 15. september 1864 (annonser i *Morgenbladet*, 14. september 1860 og 14. september 1864).

1860:

**Pianist Tellefsen
og Kone**

give Løverdag d. 15de Septbr. Kl. 7¹/₂ en
Concert i den store Frimurersal.

Program:

1. Concert med dobbelt Quartet af Weber.
2. Arie af Semiramide af Rossini.
3. Nocturne (fis Dur) og Impromptu af Chopin.
4. a) Miserere af Händels te Deum.
b) Arie af Operaen Alexander af Händel.
og c) Siciliano af Pergolesi.

1. Sonate for Piano og Violin
Allegro,
Adagio,
Scherzo,
Rondo af Tellefsen,
udføres af DHrr. Ursin og Tellefsen.
2. Arie af Operaen Betly af Donizetti
3. To Mazurkaer, Bruraslaatten og Kronings-
marsch af Tellefsen.
4. Liéd af Schumann.
Lokkende Toner af Kjerulf.
Dalpolska.

Numererede Pladse a. 72 Sk. og unumerede
a 60 Sk. faaes hos Hr. Boghandler Cappelen
Concertdagen samt ved Indgangen, som aabnes
Kl. 7.

¹⁰⁸ Tellefsen komponerte i alt 5 større kammerverker i perioden fra 1848 til 1870. Se denne avhandling, kapittel 5, s. 222. (I denne avhandlingen har jeg valgt å benytte norske benevnelser på Tellefsens kammermusikkverker. Benevnelserne er direkte oversettelser av de franske titlene.)

¹⁰⁹ De ulike kammermusikkverkene ble oppført på følgende konserter: *Sonate for klaver og fiolin*, op. 19, 15. september 1860 (Kristiania), *Klaverkvartett*, 8. september 1860 (Kristiania) og *Trio for klaver, fiolin og cello*, op. 31, 15. september 1864 (Kristiania).

Pianist Tellefsen, Fru Tellefsen og Hr. Henr. Meyer

gives Thorsdag den 15te Septbr. Kl. 7 1/2 i Fri-
murerlogens Festivitetslokale en Afskeds-Koncert
af følgende Indhold:

1ste Afdeling:

1. Duo af Opr. „Semiramide“ . . . Rossini.
Fru Tellefsen og Hr. Meyer.
2. Trio for Piano, Violin og Cello
a) Allegro maestoso, b) Scherzo,
c) Adagio, d) Allegro finale . . . Tellefsen.
Dhrr. Tellefsen, Ursin og Røsholm.
3. „Evocation des Nonnes“ af Opr.
„Robert le diable“ . . . Meyerbeer:
Hr. Meyer.
4. Scene af Opr. „Faust“, Chanson
du roi de Thule, Récitativ og Arie. Gounod.
Fru Tellefsen.

2den Afdeling:

5. „I Norden“, nationalt Tonedigt,
arrang. for 3 Pianoforter . . . Tellefsen.
Dhrr. Tellefsen, Ursin og Knudsen.
6. Arie af Opr. „La Gazza ladra“ . Rossini.
Hr. Meyer.
7. Recit. og Arie af Opr. „Sonnambula“ . . . Bellini.
Fru Tellefsen.
8. Huldredansen og 2 Polakdæns . Tellefsen,
Hr. Tellefsen.
9. Viser Kjerulf.
Fru Tellefsen.

Billetter á 60 β sæses Torsdag fra 9 til 6
Aften hos Dhrr. Boghandlere Dahl og Cappelen
samt hos Dhrr. Musikhandlere Røsholm og War-
muth. Indgangen sæbnes Kl. 7.

Sonate for klaver og fiolin, op. 19, ble spilt på en av Tellefsens koncerter i Kristiania i 1860 og fikk da en svært positiv omtale. I følge kritikeren var sonaten både velformet og godt fremført:

Den Koncert som Tellefsen og Fruen igaar gav i den store Logesal, paa Gjennemreisen fra Trondhjem til Paris, blev af det ret Talrige Publikum hørt med den største

Interesse. [...] Tellefsen spillede som Hovednumre Webers Concertstück og sin egen D-dur [sic] Sonate med Violin,¹¹⁰ en gedigen velformet Komposition, hist og her litt vel bred, men rig paa fine Detailler og ganske fortræffelig udført i Samvirken med Hr. Ursin.[..]
(Fra kritikk etter konserten den 15. september 1860, *Morgenbladet*, 17. september 1860)

Kjerulf omtaler i sin dagbok Tellefsens klaverkvartett som ble fremført i Kristiania den 8. september i 1864.¹¹¹ Etter å ha vært til stede på prøven dagen før konserten, skriver Kjerulf:

I formiddags prøvedes hos Ursin Tellefsens Claveerkvartett i D-dur, 3 Satser. Særdeles godt Arbeide i fuldstendig klassisk Form; interessant Gjennemføring i 1 ste Del, en Adagio fuld af Velklang og gode alvorlige motiver, en rask fuokos Finale.¹¹²

Etter konserten forteller Kjerulf at Kvartetten ble godt mottatt av publikum:

Pianokvartetten blev Applauderet og især var Adagioen virkningsfuld.¹¹³
(*H. Kjerulfs dagbøker*, 9. september 1864)

Trio for klaver, fiolin og cello, op. 31, ble presentert på Tellefsens siste konsert i Kristiania den 15. september samme år.¹¹⁴ Det finnes imidlertid ingen kritikk av denne konserten.

Thomas Tellefsens andre fiolinsonate, *Sonate for klaver og fiolin*, op. 37, ble aldri oppført i Norge, men ble omtalt i forbindelse med Tellefsens utnevning til ridder av St. Olavs Orden i 1867:

Hans seneste Hovedverk er imidlertid en Sonate for Piano og Violin, et Mesterverk, der uagtet endnu ikke udkommet i Trykken allerede er kjendt og høit skattet blant Kyndige. Prinds Oscar der under sitt besøk i Paris i Sommer bærede Komponisten med et Besøg, skal have skjænket sin varmeste Anerkjendelse til denne Komposition, der vil udkomme som et til ham dediseret Verk.¹¹⁵
(*Morgenbladet*, 6. oktober, 1867)

Tellefsens to klaverkonserter; op. 8 i g-moll og op. 15 i f-moll, ble oppført i Norge ved til sammen fem anledninger.¹¹⁶ Dette er et relativt stort antall ganger sett i forhold til antallet

¹¹⁰ *Sonate for klaver og fiolin*, op. 19 i G-dur, ble publisert i Paris i 1856. Se H. Huldt-Nystrøm, 1959, s. 189.

¹¹¹ På Tellefsen og Meyers konsert den 8. september stod både Tellefsens klaverkvartett og de to siste satsene av hans klaverkonsert nr. 2, op. 15, på programmet. Se annonse i *Morgenbladet* den 6. september 1864.

¹¹² *H. Kjerulfs dagbøker*, 7. september 1864

¹¹³ Kjerulf omtaler klaverkvartetten også i sin konsertkritikk i *Morgenbladet* den 10. september 1864.

¹¹⁴ Konsertannonsen i *Morgenbladet* av 7. september 1864 viser at utøvere sammen med Tellefsen var Ursin og Røsholm.

¹¹⁵ Notatet forteller også at sonaten ble fremført i Paris av Tellefsen og R. Morin [sannsynligvis menes her Maurin], en av Paris' mest anerkjente fiolinister.

¹¹⁶ Se annonser i *Morgenbladet* av 9. og 14. september 1855 og *Tr.hj. Adr.*, 7. august 1855, *Morgenbladet*, 19. og 20. august 1857 og *Morgenbladet*, 6. september 1864.

ganger Tellefsen besøkte sitt gamle hjemland og tyder på at han så disse verkene som av sine mest betydningsfulle. Aviskritikkene gir generelt få kommentarer til komposisjonenes form og innhold, og er, i den grad de forekommer, svært overflatiske. Igjen setter kritikerne fokus på utøverprestasjonen. Etter Tellefsens konserter i Kristiania i 1855 formidler imidlertid Kjerulf, gjennom et referat av Carl Arnolds reaksjon på konserten, en noe mer omfattende beskrivelse av klaverkonsertene og Tellefsens stilistiske forankring.¹¹⁷ Carl Arnold gir her en meget positiv omtale av Tellefsens verker og beskriver Tellefsens klaverkonserter som svært klassiske i uttrykket. Selv om han ikke anser konsertene som genuint originale, anser Arnold verkene som komposisjoner med selvstendig karakter og uttrykk. Han påpeker konsertenes stilistiske avvik fra den tyske skoles idealer, men gir uttrykk for at komposisjonene har en klar musikalsk egenverdi.

Brevets utforming gjør det vanskelig å få en eksakt forståelse av Kjerulfs eget syn, hvorvidt han deler Arnolds meninger eller om hans syn skiller seg fra Arnolds syn på vesentlige punkter. Sannsynligvis gir utdragene fra brevets siste avsnitt klare signaler om Kjerulfs egen holdning. Ved å formidle at Tellefsen fortjener å bli kjent i Tyskland, signaliserer Kjerulf at hans syn uansett ikke er diametralt motsatt av Arnolds:¹¹⁸

Han gav to Concerter og sp. i disse mest af Chopin og sig selv. To Pianoforteconcerter af sig selv lod han os høre. Jeg var forbauset over Stilens Skjønhed og Renhed. Anlægget var ganske klassisk næsten correct Hummelsk (Chopin yndede i høi grad Hummel) Arnold blev ganske Indtaget i hans Spil og hans Composition, isaer af hans to Concerter.¹¹⁹ T. sagde han er den mest klassiske af de yngre Comp. jeg har truffet paa. Hans Compositioner er ikke just originale, idetm. ikke de større, Motiver og Detailler, alt er hørt før, men Totalbilledet, Stemningen er dog hans egen. Instrumentationen var i mange Hens. skjøn og rig. Concertene indeholder mer af Passager og Bravour end den nye tyske Skole just tillader, men de indeholder intet, blot Pjæt, alt er musikalsk.

Af Mendelssohnske akkorder findes ikke een. Og end mindre Schumann, som han heller ikke kjender videre til. [...] T. fortjener at blive bekjendt hos det tyske Publ. og ønsker det ogsaa. [...]
(H. Kjerulf: *Breve til Professor Hans Gude* av 14. oktober 1855, *Samtiden* 1919, s. 263-264)

¹¹⁷ Begge klaverkonsertene ble spilt i Kristiania i 1855, op. 15 den 10. september (m/ orkester) og op. 8 den 15. september (med akk. av annet piano) Se annonser i *Morgenbladet*, 6. september 1855 og *Aftenbladet*, 14. september 1855.

¹¹⁸ Et utvalg av Tellefsens komposisjoner ble publisert på *Schloss Verlag* i Köln på begynnelsen av 1860-tallet (op. 1, 3, 17, 22, 23, 24, 26, og 27). Komposisjonene synes ikke å ha blitt trykket opp i nye utgaver. Se *Handbuch der musikalischen Literatur 1860-1867*, bearbejdet und herausgegeben von A. Hofmeister, Leipzig, Verlag von F. Hofmeister, 1868, Band 6, s. 260.

¹¹⁹ C. Arnold (1794-1873), leder for *Det Philharmoniske Selskab* i perioden 1848-1863, skrev en rekke kammerverker i wienerklassisk tradisjon og gjorde en stor innsats for å fremme kammermusikken i Kristiania. Han skolerte en rekke musikere i genren og startet flere kvartetter i samme periode. H. Herrestahl, 1994, s.103, s. 118 og s. 125-126 og A. O. Vollsnes et al., 2000, bind 2, s. 230-237.

Kjerulf omtaler ikke oppføringen av *Klaverkonsert*, nr. 2, op. 15, i sin kritikk etter Tellefsens konsert i 1864, men har tydeligvis, i den grad hans syn den gang var sammenfallende med Arnolds, endret oppfatning av verket fra han hørte det noen år tidligere.¹²⁰ I dagboken av 9. september 1864 skriver han: ”Finalen i hans 2nd Consert (hvoraf han gav Adagio og Finale med Akkompagnement af Kvintett og Physharmonika) var mig for tynd og gehaltløs.”¹²¹ Kjerulfs beskrivelse gir signaler om tre forhold som han sannsynligvis har opplevd som negative. Satsene hadde for lite substansielt innhold, konserten ble ikke oppført i sin helhet og den manglet et fullstendig orkesterakkompagnement ved oppføringen.

Tellefsens klaverkonserter er skrevet i et stilidiom som er nært beslektet med den briljante stil, hvor skalalignende løp og avanserte passasjer utgjorde en viktig bestanddel i satsen.¹²² Kjerulfs kommentarer kan tolkes slik at han nå oppfatter nettopp disse trekkene som for sterkt fremtredende på bekostning av tematisk-motivisk arbeide etter mønster av tysk instrumentalmusikk.¹²³ Sett i lys av ideen om en kontemplativ, seriøs-klassisk musikk, ble forventningen til hva en klaverkonsert burde inneholde sannsynligvis ikke innfridd ved å lytte til Tellefsens andre klaverkonsert. Kjerulfs holdning kan følgelig nok en gang forbindes med en endring i forventingshorisonten, denne gang til klaverkonserten som genre.

Kjerulfs oppfatning av Tellefsens klaverkonsert som ”for tynn” kan være knyttet til den aktuelle oppføringen med strykekvintett og harmonium. Det er imidlertid klart at løsningen med et redusert akkompagnement etter hvert ble oppfattet som en mindre heldig sett i lys av samtidens mer fyldige klangideal. Kjerulfs reaksjon må videre ses i lys av utviklingen i Kristianias musikkliv i begynnelsen av 1860-årene.¹²⁴ Fordi mange konsertarrangementer led under mangelen på orkesterakkompagnement, ble det i disse årene gjort flere forsøk på å skaffe byen en fastere orkesterinstitusjon.¹²⁵ Planene skjøt først virkelig

¹²⁰ 2. og 3. sats av *Klaverkonsert nr. 2*, op. 15, ble fremført med strykekvartett og harmonium på konserten den 8. september 1864. Se *Morgenbladet*, 7. og 10. september 1864.

¹²¹ *Kjerulfs dagbøker*, 9. september 1864.

¹²² Huldt-Nystrøm beskriver Tellefsens klaverkonserter sett som direkte etterkommere av virtuostidens konserter, men mener konsertene innholdsmessig er atskillig rikere både på det harmoniske og det idémessige plan. I følge Huldt-Nystrøm er satsene preget av flytende utvikling, stor idérikdom og er pianistisk sett ypperlig tilrettelagt. Med grunnlag i analysen av klaverkonsertene, karakteriseres Tellefsen som en ”romantiker-virtuos.” H. Huldt-Nystrøm, 1959, s. 117-130.

¹²³ Kjerulf var godt orientert om utviklingen i tysk musikkliv og kjente Mendelssohn og Schumanns klaverkonserter fra sin studietid i Leipzig. Hans kjennskap til Brahms var sannsynligvis langt mindre, selv om han omtaler Brahms Lieder i dagboken av 1865. Se *Kjerulfs dagbøker* av 1850, 1851 og 29. november og 18. desember 1865.

¹²⁴ H. Huldt-Nystrøm, 1969, s. 54ff.

¹²⁵ Blant annet sendte L. M. Lindeman, formann i *Det Philharmoniske Selskab*, høsten 1861 ut et brev til byens orkestermusikere med oppfordring om å skaffe selskapet et skikkelig orkester. Dette førte sannsynligvis til en

fart da Winter-Hjelm kom tilbake fra utlandet og inviterte til en rekke abonnementskonserter høsten 1863. Hans planer medførte en omorganisering av byens musikalske krefter, slik at det nå ble mulig å tilby konserter med et mer fullstendig orkester. I konsertsesongen 1863-1864 ble det derfor mulig å oppføre en rekke store orkesterverk av Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn og Schumann.¹²⁶ Sannsynligvis har Kjerulf opplevd Tellefsens fremføring med strykekvintett og harmonium som en kontrast til orkesterkonsertene i den foregående konsertsesongen og følgelig følt savnet av et større orkester som påfallende sterkt. At Tellefsen selv valgte løsningen med sterkt redusert orkesterakkompagnement kan ikke forklares med at han selv så en slik oppføring som det mest ønskelige, men var sannsynligvis forankret i økonomiske forhold. Å leie inn et helt orkester ville innebære en betydelig økonomisk forpliktelse og samtidig en reduksjon av et eventuelt økonomisk overskudd.

Et annet forhold som må tas med i betraktningen i en resepsjonshistorisk undersøkelse av Tellefsens klaverkonserter, er genrens skiftende popularitet på 1800-tallet. Klaverkonsertens dalende popularitet fram mot midten av århundret er i historiske fremstillinger ofte relatert til pianistens nye fortolkerrolle. Fra å være komponist-pianistens foretrukne genre i de første tiårene av århundret, falt genrens popularitet og status i takt med virtuospianistenes fokus på teknisk briljans fremfor musikalsk innhold.¹²⁷ Klaverkonserten fikk igjen økende popularitet rundt midten av århundret. Popularitetsøkningen blir ofte knyttet til pianistens endrede rolle, der ledende pianister kom til å betrakte konserten som et egnet middel til å vise sitt fortolkertalent. Sett i lys av denne beskrivelsen, er det interessant at Tellefsen med sine klaverkonserter fremstår som nær bildet av den virtuose pianistkomponisten. Utelatelsen av enkeltsatser og presentasjonen med sterkt redusert orkesterakkompagnement kan, sammen med Tellefsens musikalske stilidiom ha ført til at Kristianias musikkskolerte publikum har vurdert Tellefsens klaverkonsert som representative for et gammeldags og etter hvert mindre interessant uttrykk for genren.

forbedret situasjon, da *Det philharmoniske Selskab* i 1863 oppførte blant annet Beethovens Eroica-symfoni. Ibid., s. 57.

¹²⁶ Denne sesongen ble det blant annet oppført symfonier av Haydn og Mozart og 2 klaverkonserter av Beethoven. Ibid., s. 58.

¹²⁷ Chopin spilte ingen av sine klaverkonserter etter oppføringen av e-mollkonserten i Paris i 1835. At klaverkonserten vanligvis ikke stod på konsertprogrammene i Paris, bekreftes av Tellefsen før urframføringen av hans første konsert, op. 8, i 1852, hvor han forteller at "*jeg vil spille med fuldt Orchester min Concert [Op.8] hvilket ei har været seet eller hørt i Paris, siden Chopin debuterede i Paris for 20 Aar siden med sin E mol Concert.*" Tellefsen ser her ut til å ha forvekslet debutkonserten med Chopins siste fremføring av en av sine klaverkonserter. På debutkonserten i 1832 spilte Chopin f-mollkonserten, mens han på den siste konserten spilte e-mollkonserten (dette var konsertens første fremføring i Paris). T. Tellefsen (red.), 1923, brev av 18. november 1851, s.130-131 og J. Ritterman, 1998, s. 20-21.

Tellefsen spilte sine klaverkonserter siste gang for et norsk publikum på et tidspunkt da norsk musikkliv var i sterk utvikling og i samme tidsperiode som det ble arrangert ulike serier av offentlige symfoniorkesterkonserter. Selv om heller ikke kammermusikken hadde noen sentral stilling i det offentlige konsertliv i Kristiania før 1860, var den en fast del av *Det Philharmoniske Selskabs* konserter helt fra slutten av 1840-årene. Det ble imidlertid ikke arrangert faste kammerkonserter før i 1865, da tre av Carl Arnolds elever, fiolinistene Gudbrand Bøhn og Fredrik Ursin og cellisten Johan Hennum, startet en rekke abonnementskonserter. Konsertene førte til at kammermusikken heretter ble en fastere del av det offentlige konserttilbudet i Kristiania.¹²⁸

Tellefsen presenterte et utvalg av egne kammermusikkverker i forbindelse med sine siste besøk i Norge, alle etter 1860. Omtalen av den siste fiolinsonaten i 1867 kom tre år etter hans siste Norgesbesøk og på et tidspunkt da kammerkonsertene var blitt mer etablert i den offentlige konsertkulturen i Kristiania. Med tanke på den positive responsen verkene fikk da de ble spilt på Tellefsens konserter, og det faktum at kjente musikere spilte sammen med Tellefsen, er det imidlertid grunn til å spørre hvorfor Tellefsens større kammerverker ikke ble benyttet ved senere anledninger.¹²⁹ Til tross for at kritikerne oppfattet Tellefsens verker som velklingende og velformede, er det mulig at de ble oppfattet som uinteressante i forhold til mer anerkjente verker i klassisk stil. I en fase hvor repertoarvalget ble gjort med tanke på å utdanne publikum, er det ikke overraskende at fokus ble satt på de mer kjente klassiske verkene. Sett i lys av Jauss' teori om forventingshorisonten, er det også grunn til å spørre om Tellefsens kammerverker ikke skilte seg tilstrekkelig fra publikums forventningshorisont til å kunne bli gjenstand for allmenn diskusjon og dermed skape et tilstrekkelig sterkt ønske om å høre verkene på nytt.

¹²⁸ J. Hennum (1836-1894), cellist og dirigent, kapellmester i Christiania Theater fra 1866 og spilte i flere kvartetter. G. Bøhn (1839-1906), fiolinist og organist, konsertmester i Christiania Theater fra 1866, underviste på O. Winter Hjelm's musikkakademi fra 1866. F. Ursin (1825-1890), fiolinist og pedagog, spilte i Christiania Theaters orkester. Den første kammerabonnementskonserten ble arrangert i november 1865. Programmet fra den første konserten besto av to kvartetter av Beethoven og Haydn samt en kvintett av Mozart, et program som ble ansett som helt spesielt i forhold til tidligere programmer i Kristiania. I årene som fulgte ble det oppført en rekke kammermusikkverk av wienerklassikerne, Schubert, Mendelssohn. Se H. Herresthal, 1994, s.109ff.

¹²⁹ En gjennomgang av tilgjengelige kammerkonsertprogrammer i perioden viser at ingen av Tellefsens større, flersatsige kammerverker ble spilt på andre konserter i perioden 1860-1868. *Morgenbladet*, 1860-1868 og *H. Kjerulfs dagbøker*, 1860-1868. Hennum spilte to kortere stykker for cello og klaver: *Air de Ballet*, op. 35 og *Berceuse*, op. 32 nr.1 i 1867 og 1869 (Stykkene ble spilt på Henrik Meyers konsert den 21. februar 1867 og Severine Tellefsens konsert den 19. september 1869)

3.2.3. Resepsjon av Tellefsens verker med norske folkemusikkelementer

En rekke kritikker hentet fra perioden mellom 1840-tallet og frem til 1860-tallet tyder på at norsk publikum var svært opptatt av og også fant stor glede i å gjenfinne norske folkemusikkelementer i kunstmusikken. Samtidig viser ulike programmer og kritikker at synet på utformingen av folkemusikken innenfor en kunstmusikalsk ramme endret seg i løpet av den samme perioden. Holdningsendringen kan ses som uttrykk både for en endring i forventingshorisonten og som en mulig forandring i musikkens sosiale og politiske funksjon.

Det tilgjengelige konsertprogrammaterialet fra Tellefsens konserter i Norge, viser at Tellefsen la vekt på å presentere stykker som inneholdt elementer fra norsk folkemusikk. Som tidligere nevnt hadde han, så godt som alltid, ett eller flere slike stykker på konsertprogrammet. Det kunne være en virtuost utformet fantasi over kjente norske sanger og folkeviser eller andre stykker med norske folkemusikkelementer, enten en eller flere av hans mazurkaer eller en av hans norske danser. Svært ofte ble stykker fra minst to av disse genrene spilt på samme konsert.¹³⁰ I forbindelse med Tellefsens siste konserter i Norge utelot han imidlertid de virtuose variasjonene, noe som kan være et signal om at genren på dette tidspunkt ble oppfattet som mindre interessant.¹³¹ Da stykkene verken er bevart i trykket eller i manuskripts form, har Tellefsen sannsynligvis ikke sett dem som av så stor verdi at han ønsket å bevare dem for fremtiden,

Tradisjonen med å avslutte konserten med en improvisasjon over et kjent vokalt tema var, som allerede nevnt, et karakteristisk trekk ved virtuoskonserten i første halvdel av det 19. århundre. Utvalget av variasjonstemaer som ble benyttet omkring midten av århundret viser at folkemelodiene og andre nasjonalt orienterte sanger i stor grad har erstattet de tidligere tradisjonelle variasjonene over kjente operatemaer.¹³² Endringen i valg av musikalsk tema kan betraktes som en naturlig følge av den store interessen for det spesifikt nasjonale etter 1840, der man heller ikke kan utelukke at musikerne så muligheten for å øke sin popularitet ved bevisst å spille på nasjonale følelser.

Allerede på debutkonsertene i Trondhjem i 1842 presenterte Tellefsen utgaver av den virtuost inspirerte variasjonen.¹³³ Som temaer for sine fantasier benyttet også Tellefsen sanger

¹³⁰ Hvilke av mazurkaene han spilte er vanligvis ikke opplyst i programmene. Trolig benyttet han konsertarenaen til å presentere de sist komponerte, da mazurkaene ved flere anledninger presenteres som "nye mazurkaer".

¹³¹ Også på Tellefsens konsert i Kristiania i 1863, ble konserten avsluttet med komposisjonen *Fantasi over norske Folkemelodie*.

¹³² Severine Tellefsen avsluttet i flere tilfeller konserten med norske folkeviser eller nasjonale sanger av Kjerulf, se f.eks program i *Morgenbladet* for konserten den 15. september 1864.

¹³³ Se *Tr. hj. Adr.*, 20. januar 1842: *Fantasi av Thalberg* og *Tr. hj. Adr.*, 17. februar 1842: *Characteristiske Variationer over la parisienne af Hertz*.

som var godt kjent for et norsk publikum. Sangene *Sønner av Norge, For Norge, Kjæmpers Fødeland og Naar Nordhavet bruser* var gjengangere sammen med *I Fjor jet æ Jeita, Møllervisen* og *Boer jeg paa det høie Fjeld*.¹³⁴ Publikum ser ut til å ha tatt vel i mot Tellefsens variasjoner og fantasier, selv om kritikker skrevet av skolerte og seriøse musikere uttrykte en kritisk holdning til genren allerede på 1840-tallet. I Kjerulfs kritikk etter Tellefsens konsert i Kristiania i 1847 formidler han at denne typen komposisjoner ofte var av mindre musikalsk verdi og at de fungerte som et rent publikumsfrieri:

[...] Om Hr. Tellefsens tvende Fantasier over norske Themaer, som vi saaledes begge fik i anden Afdeling, er der ikke stort at sige. De henhøre begge den store Masse af Virtuoscompositioner, der ere blevne til mere af andre Grunde end af en indre Drift hos Kunstneren. Især forekommer den første, skjønt den visstnok i Detaillen har fine Fortjenster, at være temmelig løs sammensat. Den skal ogsaa efter hvad jeg har hørt være et stort Hastverksarbeide componeret for en Consert, som Hr. Tellefsen i Sommer gav i sin Fødeby. Den anden er derimod langt mer omhyggelig udarbeidet. Navnlig forekommer Introductionen mig at indeholde blivende Værd. At forøvrigt disse Compositioner gjorde mest almindelig Lykke hos Publikum behøver ikke at siges. Derfor ere de jo blevne til. [...]

(H. Kjerulfs kritikk etter Tellefsens konsert den 26. august 1847 i *Den norske Rigstidene*, 30. august 1847)

I motsetning til Tellefsens virtuose variasjonsstykker ble hans mazurkaer ganske entydig tolket som kunstmusikk av en helt annen verdi. Kritikerne gjenkjente folkemusikkelementene i Tellefsens verker og kommenterte utformingen på ulike måter. Etter Tellefsens konsert i Kristiania i 1847 beskriver Kjerulf Tellefsens nye mazurkaer som autentiske uttrykk for en nordisk karakter og mener Tellefsen har fanget opp både polskdansens karaktertrekk og den vemodige karakteren som finnes i mye av vår folkemusikk.¹³⁵ Komposisjonene ble i følge Kjerulf tatt vel i mot av publikum som hørte dem som nært beslektet med norsk folkemusikk. Kjerulf uttrykker forbauselse over at enkelte personer forvekslet mazurkaene med fantasien, da han tydeligvis oppfatter Tellefsens mazurkaer som fjernt fra en typisk virtuoskomposisjon både i form og uttrykk:

Disse Compositioner [mazurkaene] have ogsaaet saa umiskjendelig nationalt Preg, at man kan forklare sig at der, efter hvad jeg har hørt, kunde gives Folk, der endog efter Conserten bestandig stode i den Tro, her at have hørt en norsk Fantasie. Især var dette

¹³⁴ De tre første av de nevnte sangene var utgitt i samme hefte på 1820-tallet. Se H. Herresthal, 1993, s. 22-27. For variasjoner over kjente temaer i Tellefsens konsertannonser, se for eksempel *Aftenbladet* 11. september 1855, *Morgenbladet*, 16. august 1857 og *Tr.hj. Adr*, 9. juli 1857.

¹³⁵ Kjerulf benyttet ofte benevnelsen ”nordisk musikk” om verker som gjorde bruk av folkemusikkelementer. Se N. Grinde, 1989, s. 177ff.

Tilfældet med den siste af dem. I denne ægte nordiske Composition bevidne vi fornemlig den frappante Overgang fra det vemodigt klagende Fjeldmotiv i sammes Anden Deel til den tredje Deels rivende viltre Polskdands. Ogsaa den første af disse Compositioner fortjener Opmærksomhed som meget karakteristisk. Men den anden er dejlig. - [...]

(Fra H. Kjerulfs kritikk etter Tellefsens konsert den 26. august 1847 i *Den norske Rigstidende*, 30. august 1847)

Kritikken etter Tellefsens konsert i Frimurerlogen i Kristiania i 1860 formidler, på samme måte som i Kjerulfs kritikk, en positiv holdning til Tellefsens verker med elementer fra folkemusikken. I sin omtale konstaterer imidlertid Kjerulf at de nasjonale elementene ikke er like fremtredende i alle verkene:

[...] Af mindre Stykker spillede han to velbekjente af Chopin og fire af egen Komposition, samtlige ret nydelige Sager, af hvilken især den anden Mazurka og Bruraslaatten maa fremheves paa Grund af det karakteristiske i Behandlingen. Noget hjemlig i Tonen havde de alle, mer eller mindre. [...]

(Kritikk av Tellefsens konsert, 15. september 1860, trykket i *Morgenbladet* 17. september 1860)

Selv om anmeldere og publikum gjenfant en rekke trekk fra norsk folkemusikk i Tellefsens komposisjoner, synes det klart at flere av kritikerne etter hvert ble mer kritiske til hans måte å benytte folkemusikkens elementer på. Omkring 1860 stilte flere av kritikerne spørsmålet om Tellefsens musikkuttrykk var det som formidlet norsk karakter på best mulig måte. Kritikernes formuleringer må samtidig oppfattes som uttrykk for at forestillingen om at nasjonal karakter kunne formidles gjennom musikken, hadde funnet stor følelsesmessig respons. Denne typen kommentarer må følgelig tolkes som uttrykk for en pågående bevisstgjøringsprosess overfor hva som kunne oppfattes som autentiske nasjonale uttrykk. Her var det ikke lenger selvsagt at bruk av folkemusikkelementer i en romantisk eller virtuos sats automatisk ble oppfattet som interessante uttrykk for norsk folkekarakter.

Selv om Tellefsen, særlig innenfor mazurkagenren, benyttet norske folkemusikkelementer i en ikke-virtuos utforming, ble også disse stykkene etter hvert mottatt på en annen måte enn Kjerulf oppfattet dem på 1840-tallet. Som analysene av Tellefsen verker med folkemusikkelementer viste, kan hans måte å bruke folkemusikken på vanskelig skilles fra måten andre norske komponister benyttet den på. Følgelig kan kritikernes oppfatning av hva som utgjorde det autentiske norske ikke bare baseres på Tellefsens

musikalske behandling av folkemusikken, men må også knyttes til utenommusikalske faktorer og troen på at det var mulig å skape norsk kunstmusikk på ”et rent norsk grunnlag”.

Anmeldernes kritiske innvendinger til Tellefsens bruk av folkemusikkelementer finnes tydelig uttalt i årene omkring 1860. Innvendingene dukker opp i samme tidsperiode som det ble publisert flere nye arrangementer av norske folkeviser og i en fase med forsterket kulturnasjonale begeistring.¹³⁶ Periodens fokusering på det spesifikke nasjonale kan ha bidratt til å styrke oppfatningen av Tellefsens verker som poetiske bilder med begrenset mulighet til å formidle en norsk karakter. Tellefsens stykker ble i stedet sett som representative for det romantiske klaverstykket, der innslagene fra folkemusikken ble tolket som idylliserende elementer. En slik holdning formidles klart i *Morgenbladets* kritikk etter Tellefsens konsert i 1863. Det fremgår at Tellefsens stykker, her representert ved *Bruraslaatten*, op. 26 og *Mazurka* (undertittel polskdans), op. 33, etter kritikerens mening mangler trekk som gjenspeiler det karakteristiske i norsk folkekarakter:¹³⁷

[..] Tellefsens norske Folkedandse ere mindre direkte Gjengivelser af norsk Folkemusik, mindre lige af Livet grebne Billeder, end etslags drømmende Efterklang, lig fjerne Erindringer af Barndoms-Indtryk. Der er mer romantisk Lyrik, end saftig Virkelighed. [...]
(Kritikk etter Tellefsen og Oluf Svendsens konsert den 31. august 1863, trykket i *Morgenbladet*, 2. september 1863)

Slektskapet mellom Tellefsen og Chopins stilidiomer, som jeg tidligere har kommentert i analysen av Tellefsens mazurkaer, er påpekt av Kjerulf så tidlig som i 1846. Til tross for at stykkene gir klare assosiasjoner til Chopins klaverstil, uttrykker Kjerulf, som vi har sett, at Tellefsens komposisjoner må karakteriseres som tonedikt med sin egen klare identitet og mener at de skiller seg ut fra mange av samtidens tradisjonelle virtuoskomposisjoner. Etter Kjerulfs oppfatning kom musikkens kunstneriske kvalitet særlig til uttrykk i mazurkaen, som formidlet en sjarmerende blanding av chopinske stilelementer og nordisk klang:

Hans Spil er chopinsk beaandet og hans egne Kompositioner røbe et umiskjendeligt Anlæg og en stærkt utpreget rhythmisk, melodisk og harmonisk Sands; de ere hvad saa mangen Komposition ikke er, aandrigt tænkte og saavidt vi efter et løst Bekjendskab tør dømme, meget kunstnerisk udførte.[...] Hans Introduktion og March forekommer

¹³⁶ Kjerulfs allerede omtalte nye arrangementer av L. M. Lindemans folkeviser utkom i 1861 og 1866. Pianisten R. Haserts etydelignende samling, *25 paraphraser over norske National og Folkemelodier*, ble publisert i 1866. Se H. Herresthal, 1993, s. 188.

¹³⁷ På denne konserten den 31. august 1863 spilte Tellefsen *Bruraslaatten*, op. 26, og *Mazurka*, (undertittel Polskdans), op. 33.

os at staa langt over de almindelige Virtuoskompositioner; Forsiringer, og alskens Manerer, væsentlige og vilkaarlige, ere her ikke Hovedsag men Bisag, og Kompositionen er ikke bleven til for blot at lægge tekniske Færdigheder for Dagen. Og dette gjælder end mer om den vidunderlige deilige Mazurka, som han udførte sidst i den Serie af mindre Koncertstykker han gav i sit andet Nummer. Her lagde T. klart for Dagen at han vil kunne blive en ligesaa aandrig Komponist som excellent Exekutør. Der var en fortryllende Blanding af nordisk Klang og chopinsk Skole i dette lille Tonedigt.

(Fra H. Kjerulfs kritikk av konserten i Frimurerlogen, 9. juli 1846, trykket i *Den Constitutionelle*, 13. juli 1846)

Thomas Tellefsen unnlot å spille Chopins mazurkaer på sine konserter i Norge.¹³⁸ Dette valget kan knyttes til ønsket om å fremstå som selvstendig kunstner og tyder på at Tellefsen selv så en fare for å bli oppfattet som epigon. I 1850-årene kom imidlertid flere kritikere til å trekke frem forbindelsen til Chopins stilidiom. Følgende kritikk fra 1853 uttrykker en oppfatning av at norske folkemusikkelementer kombinert med Chopins stilidiom lett førte til at musikkens norske karakter kom i bakgrunnen. Kritikeren uttrykker videre at Chopins elegante stil ikke utgjør en egnet ramme for norsk folkemusikk:

[...]Hr. Tellefsens egne Kompositioner synes fine, for ikke at sige elegante, men ligesom ved Hr. Tellefsens forrige Besøg blant os, maa den Tvivl gjentages, at vore Fjeldmelodier eller Indtryk fra Dem ikke passer godt i en Ramme à la Chopin. Han søger at bevare dem en vis dæmonisk Karakter, men de hopper væk under Forsøget.[...] ¹³⁹

(Kritikk etter Tellefsens konsert i Frimurerlogen den 12. august 1857, trykket i *Morgenbladet*, 16. august 1857)

Ved å sammenligne norsk resepsjon av Tellefsens mazurkaer med polsk resepsjon av Chopins mazurkaer, fremkommer flere interessante momenter. Her blir evalueringen av Tellefsens bruk av folkemusikkelementer stående i klar motsetning til evalueringen av tilsvarende elementer i Chopins musikk. I polsk musikkritikk oppstod myten om Chopin som nasjonal komponist gjennom en forestilling om at Chopins folkemusikkelementer var hentet direkte fra polsk folkemusikk. Selv om Chopins mazurkaer ikke skiller seg ut fra Tellefsens i måten å benytte folkemusikkelementer på, ble visse trekk hos Chopin forbundet direkte med bilder fra

¹³⁸ Det tilgjengelige kildematerialet viser at Tellefsen kun i ett tilfelle spilte en mazurka av Chopin på sine konserter i Norge, nemlig på sin konsert i Krisitania i 1846 (se dette kapittel, eksempel 3). Huldt-Nystrøm mener at årsaken til at Tellefsen begrenset utvalget av Chopins verker til nocturner og valser var at mye av Chopins musikk på dette tidspunkt ennå var fremtidsmusikk. H. Huldt-Nystrøm, 1959, s. 109-110. Se også J. Kallberg: *Chopin at the Boundaries*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1996, s. 89-134.

¹³⁹ Se også kritikk i *Aftenbladet*, 11. september 1855.

landsbylivets dansefester og felespillerens karakteristiske teknikk. Myten ble opprettholdt i mange generasjoner etter Chopins død og ble blant annet benyttet i byggingen av en polsk nasjonal identitet.¹⁴⁰ Tilsvarende ble ingen av Tellefsens mazurkaer direkte assosiert med scener fra norsk folkekultur. Tvert i mot synes en rekke kritikker fra perioden omkring 1860 å formidle et syn på Tellefsens verker med elementer fra folkemusikken som romantisk drømmeri og som for nært knyttet til Chopins stilidiom.

Samtidig som Tellefsens mazurkaer ikke ble sett som autentiske uttrykk for det nasjonale, ble stykkene bedømt ut fra deres plassering i musikkens genrehierarki. På samme måte som Winter-Hjelm gjorde i 1866, uttrykker *Aftenbladets* kritiker allerede i 1855 at Tellefsen var en komponist som synes å finne sitt mest naturlige uttrykk nettopp i de små formene. Samtidig er det påfallende at Tellefsens stykker blir karakterisert som mindre betydelige nettopp fordi de er uttrykk for mindre statusfylte formprinsipper:

Ligesaa er det karakteristisk at han istedetfor en Sonate eller lignende hadde komponeret og foredrog to Mazurkaer, der, omendskjønt mindre betydelige, dog var af Virkning ved sin fine og gjennemført spøgefulde Karakter.
(Kritikk etter Tellefsen konsert den 9. september 1855, trykket i *Aftenbladet*, 11. september 1855)

I en trøndersk kritikk etter Tellefsens konserter i 1855 formidles den samme holdningen til musikkens små former.¹⁴¹ Som et ytterligere tegn på at kortere stykker ble oppfattet som av mindre musikalsk kvalitet, knytter kritikeren stykkenes fremførelse til amatørpianisten og musikken i selskapslivet. Selv om artikkelforfatteren kan synes å stille seg tvilende til verdien av Tellefsens stykker, fører Tellefsens bruk av elementer fra folkemusikken til at stykkene uansett ikke kan oppfattes som uinteressante. Til tross for stykkenes utforming innenfor mindre formprinsipper, oppfatter anmelderen komponistens bruk av nasjonale elementer som så viktig at disse kan bidra til å oppveie savnet av større musikalske former:

[...]Ikke faa Nummere ere gjerne korte og mindre betydelige, om end efter deres Art fuldstændige, saasom Valse og Mazurkaer, de ere for en stor Del oftere hørte her på Stedet, dels givne af Koncertgiveren ved foregaaende Leiligheder, dels temmelig bekjente ved Dilettanters Spil fra Selskabslivet. Kunstkjendere og Yndere indrømme visstnok disse Nummeres Værd, især de Kompositioner af Koncertgiveren, gennem hvilke gaar den os tiltalende nationale Grundtone, hvorfor de ogsaa aldrig høres uden

¹⁴⁰ Se B. Mielewski, 1999.

¹⁴¹ Se artikkelen "Nogle Bemærkninger i Anledning af de givne Concerter", i *Tr.hj. Adr.*, 9. juli 1857.

Interesse. (Fra artikkelen ”Nogle Bemærkninger i Anledning af de givne Concerter” trykket i *Tr.hj. Adr.*, 9. juli 1857)

Utvalget av kritikker som jeg har presentert i dette avnittet, gjenspeiler både sentrale holdninger i norsk kulturell nasjonsbygging og sentrale elementer i det 19. århundres estetikk. Her har evalueringen av Tellefsens bruk av folkemusikkelementer og beskrivelsen av hans musikk som nært knyttet til Chopins stilidiom utvilsomt medvirket til at Tellefsens verker ikke ble oppfattet som tilstrekkelig interessante for å bli tatt opp i en norsk kunstmusikkanon. Hans bruk av små formprinsipper kan imidlertid bare i mindre grad bidra til en forklaring på hvorfor verkene ikke ble mer kjent. Med tanke på den popularitet Griegs lyriske stykker fikk hos publikum, må man være åpen for at det er andre årsaker, knyttet både til forhold i selve musikken og til ulike prosesser i norsk kulturell identitetsdanning, som førte til at Tellefsens verker kom til å innta en perifer posisjon i norsk kanon.

Som i det 19. århundres kunstestetikk, var det også innenfor norsk musikkultur viktig å fremstå som en kunstner med originale og nye ideer.¹⁴² Å kunne skape originale verker på grunnlag av nasjonalt materiale var nært knyttet til tanker om individuell storhet.¹⁴³ Dette betydde at kunstneren verken burde kopiere utenlandsk materiale eller det eksisterende nasjonale grunnmaterialet, men i stedet forsøke å kombinere kontinentale og nasjonale trekk i en personlig og original utforming. Slike idealer førte for kunstnerens vedkommende til at han måtte formidle en blanding av elitistisk individualisme og noe som kunne oppfattes som psykologisk kollektivistiske trekk for å kunne bli del av et nasjonalt hegemoni. Vurdert opp mot denne typen ideal gir de ulike kritikkene av Tellefsens norske danser og mazurkaer signaler om at Tellefsen kom til kort overfor begge kravene.

Ved å knytte forståelsen av Tellefsenresepsjonen til Jauss' teorier, kan denne tolkes slik at Tellefsens verker med elementer fra folkemusikken kom til å tilfredsstille et skjønnhetsideal som var sterkt forbundet med uttrykket i de romantiske klaverstykkene, uten at han på noen måte greide å utfordre den eksisterende forventingshorisonten. Tvert i mot er det grunn til å tro at Tellefsens måte å benytte folkemusikkelementene på, kom til å bli forbundet med en forventningshorisont som var i ferd med å bli forlatt.

¹⁴² Se for eksempel: C. Dahlhaus: *Analys och Värdeomdöme*, Stochholm/ Stehag: Brutus Östlyngs Bokförlag Symposium AB, 1992, kap. 1, s. 11-44. (Originaltittel: *Analyse und Werturteil*, Mainz: B. Schott's Söhne, 1970).

¹⁴³ Se for eksempel J. Jedlicki, 1999, s. 3-47.

3.4. Bjørnstjerne Bjørnsons operaprojekt

Bjørnstjerne Bjørnsons brev til Tellefsen angående planer om å etablere en norsk opera i Kristiania, gjenspeiler flere av temaene som er drøftet i dette kapitlet.¹⁴⁴ I tillegg til at brevene gir en ide om Bjørnsons store engasjement og allsidighet som kulturell nasjonsbygger, er de med på å beskrive hans holdninger til operaen som en lettfattelig musikkgenre med appell til brede lag av folket. I en slik sammenheng betyr også Bjørnsons henvendelse til Tellefsen at han oppfattet Tellefsen som nært knyttet til denne tradisjonen. Brevene danner videre et visst grunnlag for å kunne tolke Bjørnsons oppfatning av Tellefsens interesse for byggingen av norsk kultur og betydningen Bjørnson tilla engasjementet fra norske kunstnere i nasjonsbyggingsprosessen.

I brevene, som er skrevet i perioden fra mai 1865 til januar 1866, ønsket Bjørnson å engasjere de norske sangerne i Paris i sitt operaprojekt og ber Tellefsen om å lede forhandlingene.¹⁴⁵ Det går imidlertid ikke frem av brevene hvilken rolle Tellefsen er tiltenkt i sammenheng, men han kan ha vært tiltenkt stillingen som musikalsk leder for operaen. I følge Bjørnson er hans ide om opprettelsen av et mer permanent norsk musikkteater av gammel dato. Allerede i 1860 foreslo Bjørnson for Kjerulf at de sammen skulle arbeide om verker som gikk ”i en lyrisk dramatisk retning”.¹⁴⁶ Bjørnsons ide ble den gang ikke fulgt opp, da Kjerulf avsto invitasjonen fordi han ikke følte seg kvalifisert for oppgaven. I 1865 konstaterer Bjørnson imidlertid at interessen for opera i Kristiania aldri vært større og foreslår derfor å bygge opp en norsk opera med norske sangere som skulle synge på norsk.¹⁴⁷ Ved hjelp av et repertoar av populære franske og italienske operaer, tenker Bjørnson seg at operaen på sikt kunne bli et sted med stor publikumsappell:

Dette er en saa gammel Ide hos mig, og jeg har den Vished at først da vil Theatret her oppe blive til en Folkesag, - nu tilhører det kun en Klikk.[...] Den lille Karavane af fire

¹⁴⁴ Tellefsens svar til Bjørnson er så vidt vites ikke bevart.

¹⁴⁵ Sannsynligvis tenker Bjørnson her på de norske sangerne som oppholdt seg i Paris på dette tidspunkt, Karen Holmsen, Henrik Meyer, Severine Tellefsen samt Tellefsen selv. Prosjektet ser ut til å ha strandet på honorartilbudet, som sangerne tydeligvis har oppfattet som for dårlig. A. O. Vollsnes et al., 2000, bind 2, s. 158-159, *Kjerulfs dagbøker*, reisedagbok 1862, mai-desember 1863, august-november 1865, 28. januar 1866 og 29. oktober 1867 og Bj. Bjørnson: *Brev til Tellefsen, 1865-1866*, Håndskriftsamlingen, Nasjonalbiblioteket, bs. 11, brev 166-170.

¹⁴⁶ Kjerulf forteller i ett av sine brev om henvendelsen fra Bjørnson og sitt første møte med Bjørnson i årsskiftet 1859-1960. Se W. Moe II, brev til J. Nicolaysen av 18. mars 1860, s. 247ff.

¹⁴⁷ Tradisjonen med å oppføre opera i Kristiania hadde eksistert siden tidlig på 1800-tallet. I brevene foreslår Bjørnson repertoar som til dels var godt kjent for publikum: *Den Hvide Dame* (La Dame Blanche av F. A. Boieldieu, 1825), *Lucrezia Borgia* (G. Donizetti, 1825), *Lucia de Lammermore* (G. Donizetti, 1835), *Il Trovatore* (G. Verdi, 1853), *Rigoletto* (G. Verdi, 1851) og *Faust* (F. C. Gounod, 1859). Bj. Bjørnson: *Brev til Tellefsen* av 29. mai 1865 og A. O. Vollsnes et al., 2000, bind 2, s. 30ff.

Mennesker vil føre med en Vaarkjenning til os, vil være som en Armé, hvormed vi skulle erobre Tusinde. [...]
(Bj. Bjørnson: *Brev til Tellefsen* av 29. mai 1865)

Sett i lys av politiske hendinger i samtiden synes det mer enn tilfeldig at Bjørnsons planer om å opprette en norsk opera ble forsøkt iverksatt nettopp i årene 1865-1866. Bjørnson tiltrådte i 1865 stillingen som teaterdirektør ved Christiania Theater, noe som sannsynligvis førte til en gjenoppliving av ideen om en norsk opera. Bjørnsons posisjon som sjef ved teateret skapte også større mulighet til å gjennomføre prosjektet, selv om det på mange måter synes å være beslektet med flere av Bjørnsons mer luftige ideer.

I prosessen med å bygge opp en nasjonal kultur hadde Bjørnson tidligere aktivt støttet arbeidet med å få tilsatt flere norske skuespillere og sangere og hadde ved flere anledninger også støttet orkestermusikerne i deres krav om bedre arbeidsforhold.¹⁴⁸ Samtidig som operaprojektet må ses i forlengelsen av hans ideer om å arbeide for å bygge opp norsk kulturell selvbevissthet, er det nærliggende å forbinde hans ideer med politiske hendinger i samtiden og reaksjonen på disse i norsk kultur. På samme måte som stattholderstriden i årene før 1860 ble sett som en ytre trussel mot nyvunne norske rettigheter og følgelig må betraktes som en av årsakene til den kulturelle oppblomstringen i slutten av 1850-årene, har den politiske situasjonen omkring 1865 sannsynligvis forårsaket en lignende reaksjon i Kristianias kulturelle miljø. Slik jeg tidligere har påpekt, sammenfaller formidlingen av E. Sars' nye historiesyn med tidspunktet for Winter-Hjelms omfattende artikkel om bruk av folkemusikelementer i norsk kunstmusikk. På samme måte er det også mulig å se en forbindelse mellom Bjørnsons operaprojekt og Sars' ideer, der Bjørnson kan ha funnet ny inspirasjon for sine ideer gjennom Sars' fokusering på betydningen av å fremme det norske i kulturen. Som vi husker kan Sars' nye ideer ses som en reaksjon på en skandinavistisk bølge og ulike konkrete politiske planer om nærmere politiske bindinger mellom Norge og Sverige i første halvdel av 1860-årene. I Sars' idealistiske historiesyn ble nasjonen ansett som det viktigste organet for kulturell utvikling, der begreper som nasjonal selvstendighet og enkeltmenneskets forpliktelser overfor fedrelandet var tillagt stor betydning.

Bjørnson og Sars pleiet et nært vennskap og kom også i lange perioder til å stå hverandre nært rent ideologisk sett.¹⁴⁹ Til tross for at Bjørnson i perioder var en sterk tilhenger av skandinavismen, var hans syn at forutsetningen for et nærmere politisk samarbeid

¹⁴⁸ Se A. O. Vollsnes et. al., 2000, bind 2, s. 182ff.

¹⁴⁹ Se Ø. Sørensen, 1997, s. 40ff.

var en selvstendig norsk kultur og en klar bevissthet om denne i befolkningen.¹⁵⁰ Ideen om en opera med norske sangere der det også ble sunget på norsk, viser en ny side av Bjørnsons ideer om utformingen av en nasjonal kultur. Målet er igjen å forene norsk folkeånd, her formidlet gjennom bruk av norsk språk, med en kontinental kunstform. For å kunne gjennomføre prosjektet, trengte Bjørnson norske kunstnere med grundig skolering i operagenren.

Bjørnsons brev formidler også at Tellefsen sannsynligvis har uttrykt bekymring over uroen i teaterorkesteret og tatt dette forholdet med i vurderingen av Bjørnsons tilbud.¹⁵¹ Bjørnson forsikrer imidlertid Tellefsen om at striden nå er over og at han derfor ikke har noen grunn til å bekymre seg om at forholdende musikerne i mellom vil skape problemer for musikerne fra Paris. I følge Bjørnson er det på dette tidspunkt ro i orkesteret fordi personene som forårsaket strid nå er fratatt sin makt og innflytelse.¹⁵² Her er det mulig at Bjørnson kan ha hatt blant annet den tidligere dirigenten for teaterets orkester, Fredrik Lindholm, i tankene. I en slik sammenheng er det også interessant at Lindholm var en av de som Kjerulf beskriver som svært kritisk til Tellefsens konsert i 1864.¹⁵³ Lindholm er på dette tidspunkt erstattet av cellisten Johan Hennem som kapellmester.¹⁵⁴

[...] Netop der, hvor liden Evne til selv at danne, men meget kritikk over det, som Andre kunde gjøre, plager os, der have I været. Det er med disse Samme jeg har slaaets om Theatret, og fra hvem jeg nu har taget det. De ere i den Grad i Minoritet, deres Indflydelse består kun i deres Magt og med Magten have de mistet Indflydelsen.[...]
(Bj. Bjørnson: *Brev til Tellefsen* av 16. mai 1865)

Bjørnson kommer også inn på inndelingen av 1800-tallets musikkrepertoar i to sjikt, der hans formuleringer avspeiler min tidligere beskrivelse av den seriøse musikken kontra den enkle og mer letttilgjengelige klassiske musikken. Bjørnson formidler på en svært tydelig måte at oppfatningen av den ene retningen som mer verdifull enn den andre også er levende i

¹⁵⁰ Ibid., s 44.

¹⁵¹ Det hadde vært uro blant teatermusikerne ved flere anledninger både på 1850-tallet og i 1864. Uroen knyttet seg blant annet til ansettelses- og lønnsforhold. Både i 1856 og etter teaterstreiken i 1864, gikk Bjørnson offentlig ut og støttet musikernes krav. Se A. O. Vollsnes et. al., 2000, bind 2, s. 184ff.

¹⁵² Det er sannsynligvis den tidligere orkesterlederen ved teateret, Fredrik Lindholm og personer knyttet til ham som Bjørnson her henviser til. Lindholm erstattet for en kort periode Sperati etter musikernes streik ved teateret i 1864, men kom på kant med musikerne. Ibid., s. 185-187 og Bj. Bjørnson: *Brev til Tellefsen* av 29. mai 1865 og [?] januar 1866.

¹⁵³ Lindholm var her en av personene som ble omtalt som del av "den Musikalske Clique" og "den tause Opposition". Se *H. Kjerulfs dagbøker*, 9. og 16. september 1864

¹⁵⁴ Da Bjørnson ble teaterdirketør høsten 1865, ble Johan Hennem ble ansatt som kapellmester i orkesteret. O. A. Vollsnes et. al., 2000, bind 2, s. 157.

Kristianias musikkliv.¹⁵⁵ Bjørnsons brev forsterker inntrykket av at visse representanter for byens musikkliv anså operaen som del av en populær-klassisk kultur, og at den samme gruppen anså den seriøse musikken representert ved tysk instrumentalmusikk som et mer verdifullt kunstnerisk uttrykk. Bjørnson oppfatter imidlertid slike holdninger som snobberi og ønsker å nedkjempe disse nettopp ved å opprette en norsk opera av god kunstnerisk kvalitet:

[...] jeg har Rum i mit Hjerte og min Fantasi for alle Genre og alle Nationaliteter, Tyskere som Italienerne; - men jeg har tillige i saa Henseende, en bestemt Plan, thi her er ikke frit for at vi fra Danmark have faaet op det Snobberi at noget skal være classisk tysk Musik, andet simpel italiensk, og fører i alt mit Repertoire en hemmelig Krig mod Snobberi. [...]

(Bj. Bjørnson: *Brev til Tellefsen* av 29. mai 1865)

Brevene til Tellefsen er interessante også fordi de gir grunnlag for en forståelse av Bjørnsons tidligere relasjon til Tellefsen. Det fremgår her at de to ikke har hatt nær kontakt ved Tellefsens besøk i Norge: ”Jeders Forbindelse her i Kristiania have været saadanne, at jeg altid har holdt mig tilbage, naar I have været her.”¹⁵⁶ Utsagnet bekrefter i stor grad oppfatningen av Tellefsens tilhørighet i en annen leir, sannsynligvis både på et politisk og kulturelt plan.¹⁵⁷ Imidlertid står Bjørnson ikke tilbake for å benytte smiger for å innhente Tellefsen til sitt operaprojekt:

Deres offer, kjere Tellefsen, er denne Gang det største, thi De opløser Deres Hus og Familie for Sagens skyld. Men De skal se at De vil faa mere Glæde af dette end De nu tænker. Og Deres Frue skal vi mottage og behandle saaledes som hendes dyktige Beslutning, Deres gjæstfrie Hus, Deres makeløse Godhed mod Landsmænd gennem Årrækker og hendes Talent og Energi gjør hende fortjent til.

(Bj. Bjørnson: *Brev til Tellefsen*, 29. mai 1865)

Bjørnson benytter i anledning operaprojektet flere midler for å friste Tellefsen til nærmere kontakt og samarbeide. Blant annet forsøker han å vise at han i kraft av sin stilling som teaterdirektør kan være et nyttig redskap for å få oppført Tellefsens komposisjoner i hovedstaden. Her tenkte sannsynligvis Bjørnson mellomakten som et egnet sted for å spille

¹⁵⁵ Se også Kjerulfs kommentarer til mangel på ”det tyske” i anledning hoffsanger Bergs konsert i 1859. Se W. Moe II, 1919, s. 227-233.

¹⁵⁶ Se *Bjørnsons brev til Tellefsen* av 16. mai 1865.

¹⁵⁷ Se Kjerulfs dagbok om Tellefsens opphold i Kristiania i 1864. Besøket var preget av utstrakt selskapelighet, blant annet et selskap hos Baron Løvenskiold på Bogstad der også Bjørnson var til stede. *Kjerulfs dagbøker*, 7.-24. september 1864.

Tellefsens komposisjoner.¹⁵⁸ Å bli spilt jevnlig for et teaterpublikum, ville bety at et relativt stort antall mennesker til stadighet ville bli påminnet om Tellefsens navn og komposisjoner: ”Af Deres Sager har jeg gjentagende ladet oppføre adskilligt; Orkestret har etter mange Prøver som jeg har overværet, med Bifall, spillet Deres Ouverture, forskjellige Pianister Deres Salonmusikk.”¹⁵⁹

I et av de første brevene til Tellefsen berører Bjørnson betydningen av å kunne bidra med sin tilegnede kunnskap for å bygge opp kulturinstitusjonene i Norge. Slik sett formidler han indirekte at kunstneren som hadde fått mulighet til å reise ut for å lære, burde forstå betydningen av å føre kunnskaper tilbake til et kulturfattig fedreland, selv om utenlandsk berømmelse kunne synes mer forlokkende:

De, der begynder en stor Sag, erindres med Taknæmlighed af eftertiden for alt det, der maa ofres i Nutiden, det er Modet man takker for, thi det er Modet som er saa sjelden. Og faa en Begyndelse i vort fattige Fædreland, en Gave til Medborgere og en Hjælp til dem, der ærbyde, - se dette er den bedste Anvendelse af vore Kræfter, udenlands Berømmelse kan ikke veje den[..]
(Bj. Bjørnson: *Brev til Tellefsen* av 29. mai 1865)

Til tross for alle Bjørnsons forsøk på å overtale de norske musikerne i Paris, synes det som om hans operaprosjekt ikke ble oppfattet så attraktivt som han hadde håpet på.¹⁶⁰ I tillegg til at gasjetilbudet sannsynligvis ikke ble ansett som godt nok, har sangerne utvilsomt hatt kjennskap til teaterets tradisjon med å si opp skuespillere og musikere i sommermånedene for å spare penger.¹⁶¹ I mange tilfeller var muligheten for reengasjement i påfølgende sesong uviss. Vissheten om forholdet har trolig påvirket sangernes avgjørelse om ikke å komme til Kristiania. Som et annet moment kan man heller ikke utelukke at kunstnere som oppholdt seg i Europas musikkmetropoler ikke alltid så det som spesielt fristende å vende tilbake til Kristiania, der miljøet var langt mindre og følgelig ga langt færre muligheter.

I tillegg til at Tellefsen og sangerne må ha vurdert i hvilken grad Bjørnsons planer var faktisk gjennomførbare, er det særlig et annet forhold som kan ha vært av avgjørende

¹⁵⁸ Dette var en vanlig praksis i teatersammengheng. Blant annet oppførte Grieg selv flere av sine komposisjoner her. Se O. A. Vollsnes et. al., 2000, bind 2, s. 175.

¹⁵⁹ Se Bj. Bjørnson: *Brev til Tellefsen* av 14. januar 1866. (Disse oppføringene av Tellefsens verker er ikke nevnt i teaterets annonser fra samme tidsrom)

¹⁶⁰ Karen Holmsen synes å ha vært den som har hatt størst betenkeligheter med å godt Bjørnsons tilbud. En av årsakene kan ha vært at gasjetilbudet ikke var høyt nok. Bjørnson tilbød de fire sangerne til sammen 2400 spesidaler [600 spesidaler hver]. En planlagt beneficeforestilling for sangerne anslås å innbringe 100 spesidaler. I tillegg forespeiles sangerne presenter av inntekten ved turnevirksomhet til mindre byer. Se Bj. Bjørnson: *Brev til Tellefsen* av 29. mai 1865.

¹⁶¹ Oppsigelser av musikere og skuespillere etter teateresesongens slutt om våren ble vanlig fra 1850-tallet av, da teateret fikk merkbart dårligere økonomi. Se Vollsens et. al., 2000, bind 2, s. 184ff.

betydning for Tellefsen og sangernes beslutning: Et brev fra Bjørnson i januar 1864 viser at han hadde klare planer om å tilby Ole Bull stillingen som leder av orkesteret.¹⁶² Han ser videre for seg at teaterorkesteret ved å tilkalle flere kunstnere kunne fungere som en form for høyere musikkutdanningsinstitusjon.¹⁶³ I hvilken grad Ole Bull konkret hadde eller var tiltenkt en mer fast rolle i teaterorkesteret da Tellefsen og sangerne i Paris fikk henvendelsen fra Bjørnson, er uvisst. Imidlertid er det tydelig at Bull så sent som i oktober 1865 var sterkt engasjert i spørsmål om forbedring av orkesteret blant annet ved å kjøpe inn nye instrumenter.¹⁶⁴ Av Bulls private korrespondanse går det også frem at han spilte en vesentlig rolle i ansettelsen av Johan Hennum som teaterorkesterets kapellmester samme høst.¹⁶⁵ Med det lite hjertelige forholdet som ser ut til å ha eksistert mellom Tellefsen og Ole Bull, er det sannsynlig at Tellefsen har hatt betenkeligheter med å involvere seg i et prosjekt der også Bull hadde en sentral stilling:

[...]den musikalske Ledelse overdrager jeg Ole Bull; med Theatret bliver et Konservatorium sat i Forbindelse og mange Kræfter tilkaldte. De herværende Kunstnere maa samvirke til at skaffe os et bedre Kunstnerudstyr.
(Brev fra Bjørnson til Clemens Petersen av 16.01. 1864, i *Bjørnsons brevveksling med danske*, 1854-1874, 1970, bind II, s. 1)

At gruppen i Paris avsto tilbudet om å komme til Norge, ble sannsynligvis oppfattet som uttrykk for mangel på interesse for en god nasjonal sak. Dette gjenspeiles også i Bjørnsons uttrykksmåte da han skjønner at han ikke vil lykkes i sine planer med å få kunstnerne i Paris til å vende hjem.¹⁶⁶ Bjørnsons formuleringer gir assosiasjoner både til hans tidligere advarsler om hva som kan skje med kunstnere som reiser til utlandet for å studere og til Sars' begrepsbruk og hans fokus på individets forpliktelser overfor fedrelandet. I brevet fra 16.mai

¹⁶² Se Bjørnstjerne Bjørnsons brevveksling med danske 1854-1874, utgivet af Det danske sprog- og litteraturselskab og Det norske språk- og litteraturselskap; utgivet ved Øyvind Anker, Francis Bull, Torben Nielsen, København: Gyldendal, 1970-1974, bind II, s. 1.

¹⁶³ Helt fra 1850-tallet ble det gjort flere seriøse fremstøt (blant annet av Ole Bull, L. M. Lindeman, Carl Arnold og H. Kjerulf) for å opprette en institusjon for høyere musikkutdanning i Kristiania. Først ved opprettelsen av P. og L. M. Lindemans organistskole i 1883 (fra 1892 musikkonservatoriet) fikk byen en levedyktig høyere musikkutdanningsinstitusjon. O. A. Vollsnes et. al., 2000, bind 2, s. 155ff., 275-276 og s. 299 og Brev fra Ole Bull til Alexander Bull av 22. februar 1865, UB Bergen MS 953.1.2. (Originalbrevene finnes i Universitetsbiblioteket, Bergen, og i forkortet form i *Ole Bulls Breve i Uddrag*, utgivne af Alexander Bull, København: Gyldendal, 1881.)

¹⁶⁴ Se Ole Bulls innlegg i *Morgenbladet* er underskrevet av Christiania Theaters Direktion ved B. Dunker, Georg Ræder, H. Schirmer og Bjørnstjerne Bjørnson. Se *Morgenbladet* av 13. november 1865.

¹⁶⁵ Se Brev fra Ole Bull til Hønnen Alexander av 30. oktober 1865, UB Bergen MS 953.1.2. og Brev fra Ole Bull til Hennum av 4. jun 1866, UB Bergen MS 953.1.4.

¹⁶⁶ H. Meyer kom senere til å vende tilbake til Norge og var fra 1867 sanglærer i Grieg og Winter-Hjelms musikkakademi. A. O. Vollsnes et. al, 2000, bind 2. s. 157-158.

1865 appellerer Bjørnson både til fedrelandsfølelsen og til den gjeld musikerne i Paris står i til sitt fedreland, blant annet ved å ha fått muligheten til å reise ut:

I kunde jo blot prøve eet Aar, man tager paa eet Aar ikke Livet af Eder, og Noget skal man dog ogsaa gjøre for Fædrelandet og dets Fremtid, maaske staa En og Anden af Eder i Gjæld til det.
(Bj. Bjørnson: *Brev til Tellefsen* av 16. mai 1865)

Sett i et videre resepsjonshistorisk perspektiv kunne et mulig samarbeide mellom Bjørnson og Tellefsen i et teaterprosjekt fått positive følger for utbredelsen av Tellefsens verker.¹⁶⁷ Et lengre opphold i Kristiania ville for Tellefsens vedkommende lett ha ført til at han ble engasjert både i undervisning og i prosjekter der han kunne formidlet sin kunnskap både innenfor kammermusikkens og den historiske musikkens områder.¹⁶⁸ På den annen side kan vi ikke utelukke at sangeres avslag på Bjørnsons tilbud fikk negative følger for Bjørnson innstilling til Tellefsen som musiker og komponist. Avgjørelsen om ikke å delta i operaprojektet kan ha skapt motvilje mot Tellefsen og endret Bjørnsons ønske om en videre markedsføring av hans kunst.¹⁶⁹

3.5. Oppsummering

Undersøkelsen av konsertprogrammer, kritikker og andre skriftlige ytringer har styrket min hypotese om at Tellefsens konsertrepertoar i Norge har påvirket hans senere posisjon i norsk musikkultur og ført til at også de av hans verker som har fortjent en plass i norsk kunstmusikkanon er blitt borte fra publikums bevissthet. I en brytningstid der konsertrepertoaret i stadig større grad ble bygget opp rundt den seriøse instrumentalmusikken, kom Tellefsens konsertrepertoar til å formidle til dels andre estetiske verdier. Tellefsens siste konserter i Norge ble gitt i midten av 1860-årene, i en periode da vesentlige endringer i Kristianias konsertliv var i ferd med å inntreffe.

¹⁶⁷ T. De Nora påpeker betydningen av komponistens gode forbindelser til innflytelsesrike personer i kulturlivet. Se for eksempel T. de Nora: *Beethoven and the Construction of Genius*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1995, kap. 5 og 6, s. 83-146.

¹⁶⁸ Tellefsen var på dette tidspunkt en erfaren kammermusiker og hadde store kunnskaper om musikk fra tidligere stilperioder. Se denne avhandlingens kapittel 4 og 5.

¹⁶⁹ Bjørnstjerne Bjørnson fungerte som en viktig formidler av R. Nordraaks verker, noe som kommer fram både i hans kritikker av Nordraaks verker og ved at han sendte Nordraaks verker til innflytelsesrike personer i København. Se H. Herresthal, 1993, s. 163-164.

I kritikkene av Tellefsens konserter er det mulig å finne en rekke signaler som tyder på at samtidens musikkestetiske ideal var i ferd med å endre seg. Tellefsens repertoar var i stor grad sammensatt av virtuost pregete klaverstykker, mindre klaverstykker og utdrag fra operalitteraturen. Ønsket fra flere kritikere om at Tellefsen burde endre sitt repertoar for i stedet å spille flere større og mer kompliserte verker, har en klar sammenheng med 1800-tallets kanondanningsprosess der musikkverket skulle fungere som kilde til en kontemplativ opplevelse.

Flere kritikers vurderinger av Tellefsens komposisjoner som mindre originale og av for lite format til å kunne regnes som vesentlige verk, har klar relasjon til evalueringskriterier som vokste frem i 1800-tallets musikkestetikk. I andre halvdel av århundret ble det lagt stadig større vekt på komponistens evne til å formidle sin egen stemme og skape sitt eget personlige musikalske uttrykk. Et lignende forhold avspeiler seg i kritikker som formidler ideen om en nasjonal identitet i musikken. Her ble Tellefsens verker av flere kritikere oppfattet mer som romantiske stemningsbilder enn gode og originale uttrykk for en norsk nasjonalkarakter. Undersøkelsen av Tellefsen i norsk musikkultur synes følgelig også å styrke min påstand om at hans musikk verken fremstod som norsk nok eller original nok til å kunne opparbeide en mer permanent plass i norsk kunstmusikkanon.

Selv om Tellefsens stykker med elementer fra folkemusikken umiddelbart gjorde stor lykke hos hans norske publikum, kan de ikke sies å ha vekket en varig og sterk følelsesmessige reaksjon, da stykkene fort falt ut av konsertrepertoaret. Det å vekke en sterk følelsesmessig reaksjon ble av Dahlhaus beskrevet som en vesentlig forutsetning i alle nasjonsbyggingsprosesser. Fordi Tellefsen ikke ble oppfattet som en komponist som forente det autentisk nasjonale med en tilstrekkelig individuell tone, kom han heller ikke til å fremstå som en nasjonal komponist på et kollektivt psykologisk plan. Derimot kan man tenke seg at det var nettopp en slik mekanisme som medvirket til at Grieg fikk status som nasjonal komponist. Grieg forente det norske gjennom norske titler og motivisk materiale med det individuelle gjennom nyere harmoniske teknikker og klanger. Disse elementene ble oppfattet både som tilstrekkelig norske og tilstrekkelig originale til å representere et autentisk uttrykk for det nasjonale.

En sammenligning av Tellefsen og hans samtidige komponist- og musikerkollega, Ole Bull, viser både interessante resepsjonshistoriske likheter og vesentlige forskjeller. Undersøkelsen av Tellefsen i norsk musikkultur forsterker betydningen av å ha felles holdninger med delen av eliten som innehar det kulturelle hegemoniet. En sammenligning

med Ole Bull styrker min påstand om at en aktiv deltagelse i kulturnasjonale prosjekter har vært av stor betydning for kunstnerens senere posisjon i norsk kultur.¹⁷⁰

Ole Bull benyttet helt frem til sine siste konserter en konsertform og et repertoar som har mange likhetspunkter med Tellefsens konserter. På samme måte som Tellefsen kan han plasseres i virtuos-komponistens tradisjon. I hele hans karriere forandret hans konsertrepertoar seg lite og bestod av relativt få verker. De aller fleste av Bulls verker har ikke fått plass i norsk kanon, bortsett fra noen få verker med klar nasjonal tone. Kun et fåtall musikkinteresserte har i dag noen klar og helhetlig formening om hans produksjon. På et sosialhistorisk plan er det imidlertid klare forskjeller mellom Tellefsen og Bull. Bull hadde direkte kontakt med norsk slåttetradisjon og var opptatt av å lære spillestilen som var knyttet til denne. I motsetning til Tellefsen kom imidlertid Bull på ulike måter til å gjøre en viktig innsats for at norsk folkemusikk ble kjent for et større publikum i byene og i utlandet. Samtidig var han nært knyttet til den radikale eliten med blant andre Bjørnson og Vinje og tok ofte aktivt del i deres prosjekter. Bulls sterke engasjement i kulturnasjonale prosjekter utgjør sannsynligvis en viktig årsak til at mange nordmenn ennå oppfatter hans navn som et av 1800-tallets betydelige i norsk musikkhistoriesammenheng.

Sett i lys av undersøkelsen av Tellefsens konsertrepertoar, kan den raske sammenligningen mellom Grieg, Ole Bull og Tellefsen bidra til en ytterligere nyansering av mine påstander i dette kapitlets innledende avsnitt. Både Grieg og Ole Bull benyttet nasjonale elementer i musikken og viste personlig interesse for norsk folkemusikk. Begge forfektet ”riktige” holdinger til norsk kultur og utviklingen av en norsk identitet. Kravet om å formidle originalitet og personlig tone ble sannsynligvis tilfredsstillt særlig gjennom Griegs harmonikk. Betydningen av å formidle en kombinasjon av det nasjonale og det originale gjenspeiler seg gjennom Griegs posisjon som Norges nasjonalkomponist. Kravet om å presentere større og mer konsistente verker synes å ha vært av mindre betydning både for Bull og for Griegs posisjoner i norsk musikkultur. Følgelig er det nærliggende å slutte at formidlingen av noe norsk har fungert som den viktigste faktoren for å opparbeide en varig plass i norsk musikkhistorie.

I Norge kom Tellefsen til kort både overfor kravet om det norske både på et holdningsmessig og et musikalsk plan, formidling av en tilstrekkelig personlig tone i musikken og til kravet om å fremstå som seriøs komponist. Det er imidlertid interessant å stille spørsmålet om han, dersom han hadde fortsatt å gi konserter i Norge frem til

¹⁷⁰ For en mer omfattende fremstilling av Ole Bull, se for eksempel: E. Haugen og C. Cai: *Ole Bull, romantisk musiker og kosmopolitisk nordmann*, Oslo: Universitetsforlaget AS, 1992.

begynnelsen av 1870-tallet og ved å fokusere på sine større, seriøse verker, kunne endret oppfatningen av seg selv som komponist, først blant samtidens musikerkolleger og senere i ettertidens norske musikkhistorieskriving.

Ved å knytte resepsjonen av Tellefsens verker til Jauss' forventingshorisont, er det mulig å gi en forklaring på hvorfor Tellefsen, som møtte stor popularitet hos samtidens publikum og også var respektert i det mer konservative musikermiljøet i Kristiania, ikke fikk en større plass i musikkhistorien. Her kan mangelen på varig interesse for hans verk forbindes med en forventingshorisont som var i ferd med å endres. Kritikerne og den nye musikergenerasjonens kritiske innvendinger viser konturene av en ny forventningshorisont. Sett i lys av Jauss' teorier synes det også sannsynlig at store deler av Tellefsens produksjon skapte for få interessante avvik fra samtidens forventningshorisont til å vekke tilstrekkelig og vedvarende interesse hos publikum.

Oppfatningen av Tellefsen som en komponist av mindre betydning understrekes ved at hans verk i perioden etter 1864 i svært liten utstrekning ble spilt av andre norske musikere eller ble trykket opp hos norske forlag.¹⁷¹ I en sammenheng hvor Tellefsen fungerte i en dobbeltrolle som pianist og komponist, er det også svært sannsynlig at komponistrollen ble oppfattet som den minst sentrale i publikums bevissthet og at han først og fremst ble oppfattet som en dyktig pianist og Chopintolker. At Tellefsens verker i stor grad kom til å bli oppført bare på hans egne konserter, og at verken han selv eller andre gjorde fremstøt for å promotere verkene, har ført til at hans verker av god musikalsk kvalitet heller ikke på denne måten har kunnet opparbeide en fastere plass i publikums bevissthet.

Sett under ett, kan fremstillingen av Tellefsen i norsk musikkultur tyde på at flere av de betingelsene som Herrnstein Smith regnet som en forutsetning for en positiv og varig innflytelse, ikke var til stede i Tellefsens tilfelle. Både samtidens endringer i musikkestetiske idealer, den dårlige tilgjengeligheten av Tellefsens verker og hans tilhørighet i et miljø utenfor den alternative norske kultureliten er forhold som har hatt betydning for resepsjonen av Tellefsens verker.

¹⁷¹ En gjennomgang av konsertannonser i *Morgenbladet* i perioden 1864 til 1870 viser at bare et svært begrenset antall av Tellefsens verker ble oppført et fåtall ganger. Tellefsen var heller ikke representert ved innvielsen av brødrene Hals' konsertlokale i 1880 der repertoaret i sin helhet bestod av verker av norske komponister. Selv om Tellefsen var representert med mange opusnumre i Warmuth og Røsholms leiebiblioteker i Kristiania og også gjennom et utvalg i Kristiane Lindemans leiebibliotek i Trondhjem. Senere opptrykk av Tellefsens verker har det vært mulig å finne kun i tre tilfeller, henholdsvis *Mazurka* op. 1 nr. 2, tema fra *La Petite Mediante*, op. 23 og *Bruraslaatten*, op. 26. N. Grinde og K. Grøttum (red.): *Norsk musikk, en antologi*, Oslo : Universitetsforlaget, c1974, M. Selmer: *Praktisk Klaverskole, del II, Fra Lek til Alvor*; Oslo: Johan Grundt Tanum, 1946 og B. Aksdal, 1997. Se for øvrig H. Huldt-Nystrøm, 1969, s. 72-73 og verkoversikter i ulike leiebiblioteker i Norge på 1800-tallet i Nasjonalbiblioteket, musikk-samlingen.

Kapittel 4. Thomas Tellefsen i fransk musikkhistorisk miljø

Karakteristikken av Tellefsen som utøver i Frankrike blir en annen enn den som ble dannet på grunnlag av hans konserter i Norge. Som vi har sett, kunne han for mange i Norge oppfattes som en utøverkomponist med nære bånd til en høystatus populær-klassisk musikkultur, slik den tidligere er definert av W. Weber. I fremstillingen av Tellefsens engasjement i formidlingen av historisk musikk i Paris, ser vi en side av Tellefsens musikalske virksomhet som ikke kom særlig godt frem i undersøkelsen av hans norske konserter. I fransk musikkhistorisk miljø fremstår Thomas Tellefsen som formidler av seriøs-klassisk musikk. Her blir Tellefsens virksomhet del av en større europeisk kanondanningsprosess.

Et viktig referansepunkt for en slik fremstilling er de holdninger som kom til uttrykk i *La Revue et Gazette musicale de Paris*.¹ Avisens redaksjonelle linje var nært knyttet til sentrale musikkfilosofiske teorier hos den franske musikkviteren, musikkfilosofen og kritikeren François-Joseph Fétis.² Fétis' mest innflytelsesrike periode i fransk musikkliv sammenfaller med den perioden Tellefsen var aktiv musiker i Paris. I formidlingen av den historiske musikken samarbeidet Tellefsen helt fra tidlig på 1850-tallet med noen av samtidens fremste franske musikere. Selv om både Tellefsen og flere av hans musikerkolleger hadde personlige forbindelser til Fétis, har jeg imidlertid ikke funnet skriftlig belegg for at Tellefsen hadde nærmere kjennskap til Fétis' musikkhistoriefilosofi. Da Fétis konkretiserte sin teori i en rekke ulike skriftlige sammenhenger over en lang tidsperiode, er min påstand at Tellefsens engasjement i den musikkhistoriske bevegelsen uansett var influert av Fétis' teori. Sentrale trekk i denne teorien vil bli presentert i avsnitt 4.1. Fétis' ideer danner et viktig grunnlag både for dette og etterfølgende kapittel, som tar for seg deler av Tellefsens kammermusikkproduksjon.

¹ *La Revue et Gazette musicale de Paris* (1834-1880) ble dannet ved fusjonen av F.-J. Fétis' *Revue musicale* og M. Schlesingers *Gazette musicale*. Musikkavisen regnes som periodens mest omfattende og som Paris' mest innflytelsesrike musikkavis. (I denne avhandlingen omtales avisen som *La Revue et Gazette musicale*) Se K. Ellis: *Music Criticism in Nineteenth Century France, La Revue et Gazette musicale de Paris 1834-1880*, Cambridge: Cambridge University Press, 1995, kap. 1.

² François-Joseph Fétis (1784-1871), fransk-belgisk musikkviter, musikkfilosof, komponist, organist og journalist. Fétis var professor ved Conservatoire de Paris i kontrapunkt og fuge fra 1821 og direktør for konservatoriet i Brussel i perioden 1833-1871. Her virket han også som professor i harmonilære og komposisjon. Fétis skrev en rekke avhandlinger som omhandlet ulike sider av musikkens utvikling og skapte også sin egen musikkhistoriefilosofi. Fétis er forfatter av det store musikkhistorieverket *Biographie universelle des musiciens* (1. utg. 1833), grunnlegger og enebidragster til avisen *Revue musicale* i årene 1828-1834 og sentralt medlem i redaksjonen av *La Revue et Gazette musicale de Paris* i årene 1835-1870. Ved sin død i 1871 hadde Fétis status som den udiskutable ener i fransk musikkritikk og hadde ved sitt omfattende arbeid gitt et viktig bidrag til å se studiet av musikk som vitenskap. Se oversikt over Fétis' produksjon i R. S. Nichols: *F.-J. Fétis and the theory of tonalité* (upublisert Ph. D. avhandling), University of Michigan, 1971, s.186ff.

Den franske musikkhistoriske bevegelsen kan ses både som del av et kulturnasjonalt prosjekt og som del av en samtidig, internasjonal strømning.³ I europeisk kunstmusikksammenheng kom interessen for historien til uttrykk både gjennom danningen av en kanon og gjennom arbeidet med å fremstille musikkhistorie som historisk vitenskap.⁴ Interessen for historisk musikk i Frankrike i tiårene omkring 1850 må imidlertid også ses som nært knyttet til nasjonens spesifikke sosiale og politiske behov, der prosjektet var å utforme en ny fransk musikkultur etter en lang periode med revolusjoner og urolige politiske tilstander.⁵ Det franske musikkmiljøet kan helt fra første halvdel av 1830-tallet karakteriseres ved en akademisk tilnæringsmåte til den historiske musikken. I dette miljøet fremstår Tellefsen som en av flere musikere med beslektet bakgrunn og en seriøs innstilling til musikk fra tidligere århundrer.

Tellefsens konserter med repertoar fra 1700-tallets musikk og hans notepublikasjoner med musikk fra samme epoke, vil i dette kapitlet danne grunnlaget for en undersøkelse både av Tellefsens rolle i den franske musikkhistoriske bevegelsen og for beskrivelsen av karakteristiske trekk ved denne. Selv om Tellefsens innsats ikke kan karakteriseres som av stor eller avgjørende betydning, er min påstand at Tellefsen gjennom den kunnskapen han hadde tilegnet seg i sin oppvekst i Trondheim, tilførte fransk musikkultur impulser fra en skandinavisk Bach-tradisjon som tidligere ikke hadde vært kjent i dette miljøet.⁶ Tellefsens medvirkning til publikasjonen av et utvalg av Rameaus verker kan på lignende måte beskrives

³ Begrepet *musikkhistorisk bevegelse* defineres i denne avhandlingen som et bevisst arbeid som pågikk over en lengre tidsperiode innenfor et bestemt miljø og inkluderte ny oppføring av gamle verker, restaurasjonsbevegelser (arbeid for hel eller delvis tilbakeføring av et kunstverk til en tidligere tilstand), spesielle interpretasjonsarter, komposisjon etter gamle teknikker eller forbilder og musikkvitenskapelig forskning. Se E. Doflein: „Historismus in der Musik“, i *Die Ausbreitung des Historismus über die Musik* (red. W. Wiora), Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1969, s. 9-39.

⁴ Historisk tankegang fra andre halvdel av det 18. århundre skapte interesse for å betrakte musikken og musikkhistorien i et evolusjonistisk lys. Å betrakte musikkens historie som en historisk vitenskap var et nytt fenomen fra tidlig på 1800-tallet. Tankene omkring *locus classicus* og de ulike genrens *point de la perfection* medførte en interesse for eldre musikk og komponister fra det 17. og 18. århundre. Fenomenet stod i en klar sammenheng med filosofiske og historiske strømninger. Rasjonalismens tro på fremskritt gjennom kunnskap om natur ble overført til de humanistiske vitenskapene, der betydningen av historisk kunnskap ble ansett som viktig både for å kjenne seg selv og for å kunne utvikle menneskeheten på best mulig måte. Se C. Dahlhaus, 1989(b), s. 320-329 og s. 325 ff.

⁵ Selv om interessen for fortidens musikk kan ses som del av en overnasjonal strømning, kan man ikke bortforklare visse nasjonale forskjeller i kultur og tradisjon mellom bevegelsene i England, Frankrike og Tyskland. Fra England stammer ideen om historiske konserter. De historiske konsertene i Frankrike og Tyskland ble omformet og knyttet til musikalsk historisme. Monika Lichtenfeld: „Zur Geschichte, Idee und Ästhetik des historische Konzerts“, i *Die Ausbreitung des Historismus über die Musik* (red. W. Wiora), Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1969, s. 41-53.

⁶ Begrepet ”Bach-tradisjon” formidler i denne sammenheng arven fra en tysk barokktradisjon med utgangspunkt i J. S. Bachs vokalkomposisjoner og komposisjoner for orgel og klaver. De skandinaviske komponistene som Tellefsen publiserte verker av, hadde kunnskap om denne tradisjonen både på et teoretisk og et praktisk-utøvende plan.

som et tidlig bidrag i arbeidet med igjen å gjøre denne komponistens verker tilgjengelige for et større publikum.

Kildemateriale som brev og ulike konsertkritikker formidler at Tellefsen spilte og publiserte musikk fra det 18. århundre. Huldt-Nystrøms nøyaktige henvisninger utgjør et godt utgangspunkt for å kunne danne et bilde både av Tellefsens repertoar og omfanget av hans engasjement på området. På lignende måte viser både Tellefsens egne brev til familien og H. Herresthals artikkel ”Thomas Tellefsen and his significance for the new interest in Baroque music in Paris” at Tellefsen hadde den nødvendige skoleringen som skulle til for å kunne engasjere seg også i andre sider av fransk musikkhistorisk bevegelse.⁷ Faren J. C. Tellefsen og læreren O. A. Lindemans opplæring av Tellefsen som organist førte utvilsomt til at han fattet interesse for diskusjonen i samtidens franske organistmiljø. Tellefsens bakgrunn forklarer hans forsøk på, ved hjelp av farens pedalklaver, å formidle et hjelpemiddel som kunne bidra til å heve nivået blant franske organister.

I internasjonal forskning er det gjort flere undersøkelser av fransk musikkhistorisk bevegelse på 1800-tallet. Her kan nevnes avhandlinger om Fétis, hans lærer Alexandre Choron og resepsjonshistoriske arbeider som tar for seg musikklivet i Paris på et mer generelt plan.⁸ Her danner K. Ellis bok *Music Criticism in Nineteenth Century France* et viktig grunnlag for en videre undersøkelse av Tellefsens musikalske virke i Paris.

Sett i lys av de beskrivelser som er gitt av dette franske miljøet, er det ikke vanskelig å se hvordan Tellefsen med sin bakgrunn lett kunne finne tilhørighet her. Kontekstualiseringen av Tellefsen i et fransk musikkmiljø gir videre grunnlag for en indirekte belysning av norsk musikkultur i samme periode. På bakgrunn av det vi vet om samtidens norske musikkmiljø, gir fremstillingen av Tellefsen i et fransk miljø med spesiell interesse for tidligere århundres

⁷ H. Herresthal: “Thomas Tellefsen and his significance for the new interest in Baroque music in Paris”, i *Festskrift til Einar Solbu på 60-årsdagen* (red. A. Holen, H. Jørgensen og F. Zimmer), Oslo: Novus Forlag, 2002, s. 183-202.

⁸ Alexandre E. Choron (1771-1834) forfattet musikkhistoriske verk, oversatte en rekke av 1700-tallets teoretiske avhandlinger til fransk (blant andre Albrechtsberger, Marpurg, Gervasi og Koch) og publiserte en rekke historiske musikkverk. Choron beskrives som en respektert og viktig intellektuell med stor betydning for fransk musikkliv tidlig på 1800-tallet. Fétis anses å ha fått inspirasjonen til mange av sine ideer fra Choron, selv om han ikke noe sted nevner ham som kilde. Chorons musikkhistorie *Dictionnaire historique des musiciens* med innledningen ”Sommaire de l’histoire de la musique” fra 1810 og hans ideer om musikkens utvikling må ses som en direkte kilde til og et forbilde både for Fétis’ *Biographie Universelles des musiciens* og hans musikkhistoriefilosofi. Chorons ideer beskrives imidlertid som fragmentariske og ble aldri utarbeidet på en systematisk måte. Se B. R. Simms: “Choron, Fétis and the Theory of Tonality”, i *Journal of Music Theory*, Vol. 19/1, Spring 1975, s. 112-139 og B. R. Simms: *Alexandre Choron as a Historian and Theorist of Music* (upublisert Ph. D. avhandling), Yale University, 1971, kap. I og II s. 1-90.

musikk også plass for refleksjoner over hypotesen om at Tellefsen ikke ble oppfattet som tilstrekkelig norsk i sin samtid.

4.1. Fétis' teori om *tonalité* og Thomas Tellefsens formidling av historisk musikk

Thomas Tellefsen, som gjennom sin grunnleggende skoloring i Trondheim, hadde kjennskap til en rekke teoretiske avhandlinger om musikk, kjente sannsynligvis til *La Revue et Gazette musicale de Paris* og avisens seriøse profil helt fra han ankom den franske hovedstaden tidlig på 1840-tallet. Her kunne han gjenfinne tanker og ideer som omhandlet fortidens store komponister og deres verk. Da en rekke av hans egne konserter ble omtalt i *La Revue et Gazette musicale* i årene mellom 1850 og 1860, er det stor grunn til å tro at han også i denne perioden leste avisen og følgelig holdt seg orientert om hva som ble formidlet om forrige århundrers musikk.

La Revue et Gazette musicale de Paris kom ut ukentlig og dekket de fleste områder av fransk musikkliv. I tillegg til å gi omfattende konsertkritikker, publiserte avisen en lang rekke historiske essays, kildestudier, komponistbiografier og artikler om musikkteori, musikkfilosofi og estetikk. Inntrykket av avisens seriøse profil forsterkes og avspeiles gjennom det faktum at avisens lesere i all hovedsak bestod av skolerte musikere og deler av den kulturelle eliten.⁹ K. Ellis' hovedanliggende i boken *Music Criticism in Nineteenth Century France* er nettopp å vise hvordan Fétis' ideer gjenspeiles på en rekke plan i *La Revue et Gazette musicale*.¹⁰ I hele perioden avisen kom ut, ble det trykket en rekke artikler som omhandlet publisering og oppføring av historisk musikk. Her fremstod Fétis' journalistiske produksjon med høy kvalitetsmessig standard. Hans virksomhet bidro både til å utdanne profesjonelle musikere og amatører og til å endre på utbredte oppfatninger om tidligere århundrers musikk som mindreverdige.

Allerede i april 1836 gikk redaktøren i *La Revue et Gazette musicale de Paris* inn for å starte et forum for diskusjon om historisk musikk. I artikkelen som presenterer avisens prosjekt, sammenlignes fortidens musikkverker med verker av klassiske malere. Sammenligningen må ses om ledd i en større kanondanningsprosess og uttrykker et bevisst ønske om å bygge opp en bestemt holdning til et utvalg av fortidens komponister og verk. I en

⁹ Se K. Ellis, 1995, s. 1-2.

¹⁰ *Ibid.*, s. 33ff.

slik sammenheng fremstår noen komponister som mer betydelige enn andre. Tilsvarende blir visse verk ansett som eksemplariske, klassiske modeller for sin tidsepoke:

The *Retrospective Review* which the director of the *Gazette musicale* plans to start this year, will, as far as possible, attempt to compensate for that institution so dreamed of - and glamoured for not to avail by the friends of the art, in which the fine products of the centuries would be played each year in such a way as to present the great musicians of past centuries with outmost fidelity, or, rather, *exhibit* them, as are exhibited Raphael, Corregge, Rubens and Rembrandt at the Louvre.
(*La Revue et Gazette musicale de Paris*, 3. april, 1836, sitert etter K. Ellis 1995 s. 56)

La Revue et Gazette musicale var, foruten musikkaviser som kun omtalte sakral musikk, den eneste avisen i Paris som hadde et spesielt fokus på historisk musikk. Avisens engasjement i formidling av kunnskap om den historiske musikken var omfattende og spenner fra diskusjoner om middelaldermanuskripter til debatter om oppførelsespraksis og kritikker av konserter og noteutgivelser.

Avisen formidlet mange artikler og konserterkritikker som hadde til hensikt å oppvurdere den historiske musikken. Artiklene fungerte trolig som et middel til å utvide Tellefsens kunnskap om historisk musikk og bidro på sikt til å endre publikums holdninger til dette repertoaret. Ulike konsertkritikker fra årene etter 1850 synes å vise endringer i publikums interesse for historisk musikk. Store konserter med repertoar kun bestående av verker fra 1500-, 1600- og 1700-tallet trakk et relativt stort publikum og avspeiler følgelig endringer i publikums forventningshorisont.

En rekke kritikker i *La Revue et Gazette musicale de Paris* viser at Thomas Tellefsen spilte historisk musikk både på flere av de store historiske konsertene, *Concertes historiques*, på 1850-tallet og på mindre arrangementer av mer privat karakter. Flere av musikerne som deltok i disse arrangementene hadde forbindelse med Fétis og var samtidig knyttet til kretsen rundt Chopin. Tellefsens forbindelse til denne musikerkretsen og det faktum at han ved flere anledninger hadde direkte kontakt med Fétis, gir signaler om at Tellefsen hadde en svært seriøs holdning til formidling av den gamle musikken.

Tellefsens bidrag til formidling av historisk musikk i Paris begrenset seg i stor grad til kortere verker for klaver solo. Tellefsens notemateriale og hans kunnskap om tidligere tiders musikk falt sammen med en voksende interesse hos fransk publikum, særlig for 1700-tallets musikk. Det historiske materialet Thomas Tellefsen hadde tilgang til, kom følgelig til å være

av interesse i samtiden også fordi det tilhørte den perioden i fortidens musikkhistorie som kritikerne i *La Revue et Gazette musicale* etter hvert kom til å sette høyest.¹¹

Det er grunn til å tro at Fétis' rekke av artikler og hans historiske konserter på 1830-tallet fungerte som en forutsetning for *La Revue et Gazette musicale*'s engasjement. Gjennom sin nære tilknytning til avisens redaksjon, hadde Fétis stor mulighet til å påvirke samtidens franske musikkultur gjennom de ideer han hadde utformet i artikkelserien "Cours de la philosophie musicale".¹² Avisens engasjement i formidling av historisk musikk hadde et ikke-kommersielt utgangspunkt, og kom fra starten av til å være basert på et historisk-akademisk perspektiv der utdanningsaspektet var det viktigste.¹³ Fétis' musikkhistoriefilosofi gjenspeiles i en rekke artikler fra tiårene omkring 1850. Ideene kommer til uttrykk gjennom tanken om å fremstille historisk musikk som likeverdig med samtidens musikk og gjennom begrepsbruk som tydelig har sitt opphav i Fétis' teori om transformasjonen av *tonalité*.

Francois-Joseph Fétis' teori om *tonalité* er det logiske grunnlaget for hans musikkhistoriefilosofi. Teorien ble først presentert i en artikkelserie i Fétis' egen avis *Revue musicale* i 1832. Hovedpunktene i teorien ble senere gjentatt en rekke ganger i andre av Fétis' skriftlige arbeider. I sin musikkhistoriske fremstilling, og som forklaring på stilforandringer i musikken, overførte og benyttet Fétis en rekke momenter fra Victor Cousins eklektisisme.¹⁴ Eklektisismen søkte å forene de beste verdiene fra fortiden med de beste fra samtiden. Cousins påstand var at kilden til en god filosofi lå i tidligere filosofiske betraktninger og at en syntese av disse var nøkkelen til en sunn, fransk filosofi. Fortiden kunne dermed tjene som en

¹¹ Mens renessansemusikk i mange tilfeller ofte ble oppfattet som en kuriositet og akseptert bare i mindre porsjoner i konsertsammenheng, ble barokkens musikk av de fleste kritikerne i *La Revue et Gazette musicale* mottatt på en svært positiv måte. Se K. Ellis, 1995, s. 60ff.

¹² Fétis' "Cours de Philosophie musicale et d'Histoire de la Musique" (omtales her som "Cours de philosophie musicale") ble publisert i *Revue Musicale* nr.17-25, 26. mai-21. juli 1832. Hovedpunktene i Fétis' teori ble også gjentatt i ulike artikler spredt over et langt tidsrom og finnes blant annet i forordet til den første utgaven av *Biographie Universelle des musiciens* fra 1833. Fremstillingen av Fétis' teorier i denne avhandlingen bygger på R. S. Nichols, 1971, og R. Schellhouse: "Fétis' *Tonality* as a Methaphysical Principle: Hypothesis for a New Science", i *Music Theory Spectrum*, Vol. 13, No. 2, 1991, s. 219-240. For en mer omfattende nøyaktig referanseliste se også R. S. Nichols: "Fétis' theory of tonalité and the aesthetics of music" i *Revue belge de Musicologie*, Brüssel, Vol. 26/27, 1972/1973, s. 116-129. K. Ellis bok, *Music Criticism in Nineteenth Century France*, baserer seg i stor grad på R. S. Nichols og R. Schellhouse's framstilling av Fétis' teorier, noe som skaper et enhetlig og logisk sammenhengende bakgrunnsmateriale i forhold til en fremstilling av Tellefsen i fransk historisk musikkmiljø.

¹³ K. Ellis, 1995, kap. 2 og 3, s. 33-76.

¹⁴ Victor Cousin (1792-1867) fikk i oppgave av kong Louis Philippe å utvikle en offisiell fransk filosofi, der hensikten var å forsøke å forene samtidens ulike politiske fraksjoner for å skape en best mulig og levedyktig politikk. Cousins eklektisisme bygger på en syntese av ideer hos Locke, Reis, Kant og Hegel. Cousin beskrev deres ideer som "ikke usanne, men ufullstendige" og så sin eklektisisme som en uavhengig og original filosofi. V. Starzinger: *Middlingness - Juste milieu - Political Theory in France and England, 1815- 1848*, Charlottesville: The University Press of Virginia, 1965. Se også R. Schellhouse, 1991, s. 221ff. og K. Ellis, 1995, s. 35ff.

kilde til fornyelse og sannhet. På musikkens område skulle samtidens musikkultur på lignende måte inkludere det beste av fortidens musikk.

Cousins historiefilosofi bygger i flere henseender på tysk transcendental idealisme, hvor kunst blir betraktet som et teleologisk system med utgangspunkt i to nivåer, det sanne og det virkelige. Fétis benyttet den samme tankegangen for å gi en historisk fremstilling av musikken.¹⁵ Her mente han at historikeren tar seg av ”det virkelige” ved å beskrive de ytre begivenheter, mens historiefilosofen analyserte de samme hendelsene og forsøker å beskrive en bakenforliggende sammenheng mellom disse. Applisert på en musikkhistorisk fremstilling tolket Fétis teorien slik at de stilmessige forandringene som kan observeres i den klingende musikken tilsvarer ”det virkelige”, mens ”det sanne” må søkes i musikkens skjønnhet eller i en abstrakt uforanderlig eller konstant størrelse.

Mens mange teoretikere søkte til utenommusikalske fenomener for å gi en teoretisk forklaring på musikk, tok Fétis utgangspunkt i musikken som psykologisk fenomen. Han konkluderte med at musikken inneholdt et altomfattende og grunnleggende prinsipp, *tonalité*.¹⁶ Fétis søkte gjennom ideen om *tonalité* et prinsipp som kunne benyttes i beskrivelsen av all musikk fra alle tidsepoker og fra alle verdens steder. I følge R. S. Nichols må enhver definisjon av begrepet *tonalité* ta utgangspunkt i at begrepet har sin opprinnelse i en metafysisk forståelsesramme, hvor *tonalité* er den grunnleggende kraft og kilde til at musikk kan oppstå. Gjennom en slik tolkning har *tonalité* å gjøre med transformasjonen av musikken i historien.¹⁷

¹⁵ K. Ellis, 1995, s. 36 og R. S. Nichols, 1971, s. 369ff.

¹⁶ I følge Fétis bygget for eksempel ikke Rameaus teori på et universelt prinsipp. Rameaus teori kunne bare fungere gjennom avanserte observasjonssystemer der matematikk inngikk som en av delene. R. S. Nichols, 1971, s. 66ff.

¹⁷ Fétis benytter ofte begrepet *tonalité* på en kompleks og tvetydig måte. Nichols kommer frem til i alt fire ulike fortolkninger av begrepet *tonalité*. Nichols har i sin avhandling tatt utgangspunkt i Fétis' arbeider og definerer den metafysiske *tonalité* som *tonalité a*. Nichols' tre siste fortolkninger av begrepet *tonalité* knyttes til en mer tradisjonell tonalitetsforståelse:

Tonalité a:

The aesthetic principle that music, as an art, derives from basic material that is selected metaphysically and contains within itself the laws of its development and of the aesthetic judgement of its products. It is the object of the science of music to discover and expose these laws.

Tonalité b: An organized series of pitches; a musical scale (une gamme); the ”basic material” referred to above under *tonalité*. Ex:” La tonalité diatonic”(the diatonic scale). However, not all scale (gammes) can be described as tonalities. Ex: A chromatic scale engendered by physical law from strict numerical proportions does not, for Fétis, provide the basis for any music practiced by man and, therefore, does not represent any *tonalité*.

Tonalité c: The affinities between the pitches of a given scale (*tonalité b*); the tendencies toward motion or repose that are inherent in the intervals of a scale and which determine their normal order of succession – both melodic and harmonic.

Tonalité d: A single pitch; a tonal center; a key signature or key[...]. These uses of the term by Fétis are rare but they do occur a few times in early works, before the concept of *tonalité* are fully formulated [...]

R. S. Nichols, 1972/1973, s.117 og R. S. Nichols, 1971, s. 62ff. Se også R. Schellhouse, 1991.

Teorien om transformasjonen av *tonalité* gjennom fire ulike stadier danner grunnlaget for Fétis' historiesyn og gjør det mulig for Fétis å gi en tolkning av musikkhistorien som sammenhengende og logisk.¹⁸ Hans fremstilling av kunstens transformasjon gjennom *tonalité* danner videre et grunnlag for å kunne argumentere for å benytte tidligere tiders musikkverker på lik linje med samtidens verker. Teorien om *tonalité* beskrives av Fétis som et universelt, kulturelt og relativt prinsipp som er del av menneskets mentale aktivitet uansett kultur og utdanningsnivå. I følge Fétis er *tonalité* realisert i ethvert samfunn ved at opplevelsen av toner organiseres i en eller annen form for skala. Realiseringen av *tonalité* i ulike kulturer og tidsepoker kan følgelig beskrives som ulike grammatikalske grunnlag for musikkstiler i ulike kulturer og tidsepoker.

Fétis overbevisning var basert på påstanden: *L'Art ne progresse pas, il se transforme*. Påstanden uttrykker at musikken ikke utvikles mot stadig høyere nivåer, men transformeres til stadig nye former.¹⁹ Utsagnet innebærer videre et syn hvor endringer i kunsten ikke nødvendigvis fører til bedre kunst. I følge Fétis var oppfatningen av utviklingen i musikkens historie basert på en feilaktig forestilling om at historiske endringer i kunsten tilsvarte endringer i mer tradisjonelle vitenskaper, der mange mente det var mulig å forstå utviklingen som steg i retning av det perfekte.

Fétis' "Cours de la philosophie musicale" ble utviklet i forbindelse med konkrete observasjoner av musikken. Musikkens historiske utvikling ble skissert gjennom fire stadier, *ordre unitonique*, *ordre transitonique*, *ordre pluritonique* og *ordre omnitonique*. I denne teorien har hvert stadium sitt grunnlag i det foregående og danner samtidig forutsetningen for neste stadium. *Ordre unitonique* omfatter all modal musikk. Overgangen til neste periode inntreffer i slutten av det 16. århundre, da *ordre transitonique* har sin begynnelse. Dette stadiet danner det første leddet i *tonalité moderne*. *Ordre transitonique* er karakterisert ved inntredenen av dominantseptimakkorden som gir grunnlaget for de tonale

¹⁸ Fétis' estetikk og historiesyn er videre beskrevet som nært forbundet med Schelling og Hegels ideer, der estetikk, historie og fysiologi er sammenbundne størrelser. Hos disse teoretikerne betraktes kunsten som en absolutt størrelse som eksisterer i perfekt form utenfor tid og rom og uavhengig av historisk forandring. Den jordiske kunsten kan derfor bare forstås delvis fordi den kun opptrer i en ufullstendig form i jordisk sammenheng. I historiens gang avdekkes kunstens iboende potensiale. For Fétis gjelder det samme synet på utviklingen av *tonalité*. Her ses musikken som del av verdenskunsten, der historiens funksjon er å avdekke kunsten i tiden. I følge Fétis avdekkes musikkens former i overensstemmelse med musikkens eget separate og distinkte metafysiske prinsipp, *tonalité*. For Fétis er musikkvitenskapens oppgave å oppdage og formulere *tonalités* innebygde lover i forhold til utvikling og estetisk dom. R. Schellhouse, 1991, s. 230ff.

¹⁹ R. Schellhouse forbinder her Fétis' begrepsbruk med Comtes, hvor Fétis ønsker å ta avstand fra Comte's ide om positiv progresjon. Siden Fétis anser kunsten som en manifestasjon av et uforanderlig og uendelig prinsipp kan den ikke utvikles på samme måte som tradisjonelle vitenskaper. Fétis' bruk av ordet *progresse* innebærer at han anser ordet som forbundet med observerbare fenomener. Følgelig må Fétis forstås slik at han ønsker å fokusere på forskjellen mellom et positivistisk og et transcendentalt syn på musikk som vitenskap. Ibid., s. 231-232.

modulasjonsprosessene. Det neste stadiet, *ordre pluritonique*, blir ikke definert rent tidsmessig, men innebærer en større frihet i modulasjonene gjennom bruk av enharmonikk og substitusjon. Modifikasjoner og avledninger av dominantseptimakkorden medfører en utvidelse av modulasjonskonseptet. På dette stadiet blir det mulig å gå fra en gitt toneart til en rekke andre fordi en tone i en akkord betraktes som kontaktpunkt mellom flere skalaer og dermed muliggjør en oppløsning til flere mulige tonearter. *Ordre omnitonique* innebærer en logisk ekstensjon av *ordre pluritonique* og var i ferd med å bli tatt i bruk av komponistene i Fétis' samtid.²⁰ Gjennom fri bruk av enharmonikk og uinnskrenkede modulasjonsmuligheter forutså Fétis også oppløsningen av tradisjonell dur-moll tonalitet. I sin teori formidler Fétis at det ikke nødvendigvis finnes noen grense for *tonalité*.²¹ Selv om den tradisjonelle tonaliteten oppløses, finnes det ikke noen grense for den harmoniske transformasjonen. *Ordre omnitonique* blir dermed presentert som en verden av ubegrensede, nye tonale muligheter.

Teorien om transformasjonen av *tonalité* danner en teoretisk basis for Fétis' forståelse av musikk fra alle tider og epoker. Transformasjonen av *tonalité* førte i følge Fétis til at det oppstod nye lover i musikken. Ved at komponisten benyttet realiseringen av *tonalité* på en måte som nærmet seg ”det ideale”, kunne musikkverket komme til å fremstå som eksemplarisk for sin tid. Med grunnlag i samme tankegang formidlet teorien også at musikk som var bygget på tidligere tiders prinsipper, måtte anses som verdifull ut fra sine egne premisser.

Fétis' teori om *tonalité* må ses som uttrykk for en mer generell interesse for historien i samtiden. Hans ideer og prosjekter må imidlertid også ses som en direkte forutsetning for den relativt store interessen for historisk musikk i Paris i årene mellom 1830 og 1860. Ved å trekke forbindelseslinjer mellom Fétis' teori og fransk eklektisk filosofi, kan Fétis' ideer betraktes som del av et fransk kulturelt nasjonsbyggingsprosjekt. Det er i en slik sammenheng interessant å se den franske interessen for historisk musikk som en parallell til norsk nasjonsbygging i samme periode. Mens man i Norge var svært opptatt av å fokusere på det spesifikt nasjonale, forsøkte man i Frankrike, ved republisering og oppføring av verker av glemte franske komponister å bidra til å gjenoppbygge fransk kunstmusikkultur. Fokuseringen på det nasjonale var imidlertid langt fra ensidig, noe som avspeiles gjennom arbeidet for at også andre, ikke-franske komponister skulle få plass i kanon.

²⁰ K. Ellis, 1995, s. 39-40.

²¹ Fétis bryter dermed med det teleologiske prinsipp. Det teleologiske prinsipp er begrenset av et endelig stadium – eschaton - hvor ingen videre utvikling finner sted. *Ordre omnitonique* ses i stedet som en ny verden av tonale muligheter. R. Schellhouse, 1991, s. 233ff. og s. 238ff.

Ulikheten mellom norske og franske kulturelle prosjekter reflekterer både en stor forskjell i landenes politiske behov og viser de to landenes ulike kulturelle og kunstmusikalske arv. Tellefsen hadde i sin barndom, som en av ganske få musikere i Norge, tilegnet seg solide kunnskaper om og et bevisst forhold til den senbarokke musikken. I ettertid synes det svært sannsynlig at Tellefsen lett ville finne sin kulturelle tilhørighet i fransk musikkmiljø. I det franske miljøet fant Tellefsen flere likesinnede musikere og fikk også anledning til å formidle sine kunnskaper om Bachs musikk og komponister i Bachs tradisjon.

Fétis' syn på betydningen av *tonalités* rolle i den historiske utvikling gjenspeiles i alle sider av hans engasjement på musikkens område. Teorien ligger til grunn for Fétis' musikkhistoriske artikler med biografiske opplysninger, stilistiske beskrivelser og verkanalyser og gjenspeiles i hans arbeid for å publisere verker som ikke lenger var tilgjengelige eller tidligere ikke var publisert.²² Fétis spilte en vesentlig rolle også for utgivelsen av et stort klaververk, *Le Trésor des Pianistes*.²³ Thomas Tellefsen bidro med verker til et av bindene i dette klaververket og hadde også forbindelse med Fétis i anledning utgivelsen av et av sine hefter med historisk musikk.

I kritikken av et av bindene i *Le Trésor des Pianistes* fra 1862, gjentar Fétis nok en gang sitt syn på den historiske musikkens verdi. Samtidig som han påpeker betydningen av å ha allsidig kunnskap om musikkens ulike uttrykksformer, formidler han også at tidligere århundres instrumentalmusikk på dette tidspunkt ennå ikke hadde oppnådd noen selvsagt forståelse og status blant samtidens musikkpublikum:

Uansett hvilken epoke den [instrumentalmusikken] tilhører, uansett hvordan formen er, stengt inne i trange forhold eller utviklet i høy grad, enkelt eller kunstferdig kombinert, melankolsk eller lystig, myk eller voldsom, rolig eller lidenskapelig, den vil uansett bevare sin verdi og sin opprinnelige betydning, hvis den er skapt i inspirasjon. Det finnes ikke aldring for denne musikken; dens ungdom skal være evig... Men det finnes betingelser for å lytte til den og dømme den; disse består i å gi avkall på alle fordømmer, å forstå at moten og tidens tendenser ikke er gjeldende lov for kunsten, ikke for denne kunsten som var den aller første, fordi dens forandringer er uuttømmelige. For å føle verdien av de gamle verkene, eller heller av all musikk, og for å kunne dømme den riktig, så kan man ikke ha utelukkende ett folkeslags smak, én skoles smak, eller en sluttet gruppes smak. Man kan ikke være verken klassisk eller romantisk, man trenger kun den eklektiske kjærligheten til kunsten, å inneha tilstrekkelig med kunnskap for å kunne verdsette den og man trenger å være

²² I perioden 1840-1870 ble det i Frankrike publisert flere samlinger med historisk musikk. For eksempel ble en rekke av Bachs klaververker publisert i Paris på 1840-tallet. Se K. Ellis, 1995, s.73ff.

²³ *Le Trésor des Pianistes* er en 23 binds samling med klavermusikk med repertoar fra 1500- til 1800-tallet. Klaververket ble utgitt i perioden 1861-1874. *Le Trésor des Pianistes* ble publisert på eget forlag av A. Farrenc, Paris.

medgjørlig. *Le Trésor des Pianistes* henvender seg nettopp til de begavede menneskene som innehar disse egenskapene [...].²⁴
(F.-J. Féti s i kritikken "Le Trésor des Pianistes, publié par M. A. Farrenc" (2e et 3e livraison) 1. artikkel, i *La Revue et Gazette musicale de Paris*, nr. 47, 23. november 1862, s. 379)

Féti s' beskrivelse av egenskapene som skulle til for å verdsette den gamle musikken, gir en ide om hvordan musikerne som arbeidet for å spre kunnskap om historisk musikk så på seg selv og sin innsats. Sett i lys av Féti s' uttalelser fremstår Tellefsen som en kunnskapsrik person med eklektisk kjærlighet til kunsten. Gjennom sin publiseringsvirksomhet og sin konsertvirksomhet ble Tellefsen med på å realisere Féti s' teori i form av et utdannings- og kanondanningsprosjekt.

Féti s organisering av såkalte *Concerts historiques* på 1830- og 1850-tallet betydde sannsynligvis minst like mye som hans teoretiske skrifter i arbeidet med å skape aksept for den historiske musikken. De historiske konsertene fungerte både som en praktisk realisering av teorien om transformasjonen av *tonalité* og som et ledd i en historisk bevisstgjøring av publikum. Ideen til en formidlingsmetodikk med utgangspunkt i historiske konserter kan imidlertid ikke sies å være av fransk opprinnelse og er et eksempel på at ulike nasjonale prosjekter ble påvirket av og justert etter den enkelte nasjons sosiale og politiske behov.²⁵

Til sine historiske konserter valgte Féti s ut og transkriberte en rekke verk skrevet i perioden mellom 1400- og 1700-tallet. Både programhefter og artikler som ble publisert i pressen, viser at foretaket var basert på en didaktisk og gjennomtenkt historisk plan. Konsertene kunne være organisert rundt en viss epoke, de kunne presentere verker fra ulike epoker i kronologisk rekkefølge eller de kunne presentere musikk for ett enkelt instrument eller en enkelt besetning. I forbindelse med hver konsert ga Féti s et foredrag over samme tema som konserten. Féti s' mange bekjenskaper i Paris' musikkverden førte til at han kunne benytte de beste musikere og sette seg mål om i en viss utstrekning å benytte tidsriktige

²⁴ A quelle époque qu'elle appartienne, quelle qu'en soit la forme, ou renfermée dans des proportions exigües, ou largement développée, naïve ou savamment combinée, mélancolique ou gaie, douce ou véhémence, calme ou passionnée, elle conserve toujours sa valeur et a toujours sa signification primitive, si le sentiment et l'inspiration originale l'ont dictée. Il n'y a pour cette musique ni vieillesse ni caducité: sa jeunesse sera éternelle... Mais il y a des conditions pour l'entendre et pour la juger: elles consistent à se dépouiller de préjugés; à ne pas se persuader que les tendances de son temps et les formes en vogue sont les nécessités de l'art, de cet art qui est le premier de tous, parce que ses transformations sont inépuisables. Pour bien sentir le mérite des œuvres anciennes, ou plutôt de toute musique, et pour juger sainement, il ne faut avoir le goût exclusif d'aucune nation, d'aucune école, d'aucune coterie, n'être d'une manière absolue ni classique, ni romantique, ni rêveur de nouveautés inconnues; il faut simplement avoir l'amour éclectique de l'art, posséder des connaissances musicales suffisantes pour l'appréciation, et se laisser faire. C'est aux personnes douées de ces qualités que s'adresse le *Trésor* [...].

²⁵ For en videre beskrivelse av utviklingen i England, Tyskland og Frankrike, se M. Lichtenfeld, 1969, s 41ff.

instrumenter. I perioden 1832 til 1835 arrangerte han fem historiske konserter i Paris. Han var også direkte involvert i arrangementen av samme type konserter både i Brussel og Paris på 1840- og 1850-tallet.²⁶ Disse historiske konsertene må opplagt forstås som et sentralt forbindelsesledd mellom Fétis', miljøet omkring Tellefsen og disse musikernes publikasjoner og konserter.

4.2. Thomas Tellefsens studietid: Fokus på 1700-tallets musikk

Både Fétis' historiefilosofi og ulike kritikker og artikler i *La Revue et Gazette musicale* dannet viktige bidrag i arbeidet med å oppvurdere verdien av den historiske musikken. Så sent som på 1840-tallet hadde den historiske musikken ennå en relativt liten plass i det offentlige konsertrepertoaret. For at den historiske musikken skulle oppnå en mer allmenn aksept blant et bredere publikum, var man avhengig av en endring i forventningshorisonten. Den nødvendige holdningsendringen kom til å kreve en stor arbeidsinnsats over et lengre tidsrom.²⁷ Tellefsen hadde med sin bakgrunnskunnskap forutsetning for umiddelbart å forstå de argumenter som ble benyttet i prosessen. Til tross for at vi i dag kjenner til svært få av Tellefsens egne uttalelser som konkret berører interpretasjon og formidling av historisk musikk, er det, ved å sammenholde Tellefsens publikasjoner og konsertkritikker med annet kildemateriale, mulig å gjøre seg opp et inntrykk av hans holdninger.

En viktig forutsetning for at Tellefsen kunne delta aktivt i formidling av historisk musikk i Paris, var som nevnt skoleringen i 1700-tallets musikktradisjon som han hadde tilegnet seg gjennom sin far og gjennom læreren O. A. Lindeman. Både J. C. Tellefsen og Lindeman eide et stort antall partiturer tilhørende klavertradisjonen etter J. S. Bach og en rekke ulike verker av 1700-tallets store teoretikere. Deler av dette materialet som Tellefsen brakte med seg til Paris, var av stor betydning for at han kunne innta en posisjon blant byens mest seriøse musikere.²⁸ Tellefsen hadde utvilsomt en klar bevissthet om at han gjennom den

²⁶ For Fétis' historiske konserter og oppfølgingen av disse i Brussel, se for eksempel M. Van de Cruys: "Gitarre und Laute in der "Historischen Konzerten von F.-J. Fétis", i *Gitarre und Laute* 1/1993, s. 63-65, R. Wangermee: „Les premiers concerts historiques a Paris“, i *Mélanges Ernest Closson, recueil d'articles musicologiques offert à E. Glosson*, Bruxelles: Société Belge de Musicologie, 1948, s. 185-196 og Monika Lichtenfeld, 1969, s. 41-53.

²⁷ Se for eksempel R. S. Nichols, 1972/1973, s. 127.

²⁸ Ole Andreas Lindeman må betraktes som en av sin tids aller best skolerte musikere i Norge. Lindeman hadde utstrakt kunnskap både om J. S. Bachs musikk og denne musikkens fremføringstradisjoner. Ut fra materialet som Lindeman har etterlatt, kan man fastslå at han også hadde et meget godt kjennskap til den musikkteoretiske litteraturen fra 1700-tallet. Mange av de teoretiske verkene i Lindemans samlinger er oversatt av Lindeman selv

kunnskapen som Lindeman formidlet, hadde fått en viktig og meget solid utdanning. Det er også sannsynlig at det miljøet Tellefsen møtte i Paris tidlig i 1840-årene bidro til å forsterke vissheten om verdien av kunnskapen han hadde brakt med fra Trondhjem.

Tellefsens valg av lærere i Paris viser at han helt fra den første tiden la vekt på å utvide sine kunnskaper om 1700-tallets musikktradisjon. Klaverlæreren Charlotte Thygeson og komposisjonslæreren Matthäus Nagiller var som han selv skolert i Bach-tradisjonen og formidlet en ekte interesse for denne.²⁹ Tellefsen var også påpasselig med å fortelle sine foreldre om denne siden av lærernes bakgrunn. I brevene hjem blir Nagillers bakgrunn og kunnskaper stående som en garanti for hans kvaliteter som lærer og for at Tellefsens videre utdanning ble ivaretatt på best mulig måte:

[...]Jeg har begynt at tage Information i Theori hos en Elev av Sechter, den berømte Contrapunctist i Wien, som heder Nagiller, og som er stor Componist, og har solide Kundskaber efter Kirnberger, thi Sechter er ganske af Kirnberger og Bachs Parti; Du kan ei forestille Dig, hvor glad han blev, da jeg viste ham mine Skatte af Wernicke, Lindeman og Bachene; han var uhyre fornøyet, og fandt i ”*die Kunst des reines Satzes*” et Anhang, som han i Wien umulig kunde faae i det store musikalske Bibliothek. [...]

(T. Tellefsen (red.), 1923, brev til foreldrene av 17. november 1843, s. 54)

Motivasjonen som Tellefsen ble tilført gjennom sine læreres interesse for Bach-tradisjonen, må anses som en sterkt medvirkende årsak til at han fortsatte å dyrke de foregående århundrers musikk i den grad han kom til å gjøre.³⁰ Helt fra de første månedene i Paris, spilte Tellefsen verker av Bach i tillegg til at han studerte de store teoretikerne fra 1700-tallet.³¹ Videre ser det ut til at Kirnbergers verker hadde en helt spesiell plass i Tellefsens studier. Vektleggingen av Kirnberger i undervisningen må ses i sammenheng med den rolle han ble tillagt i forståelsen av J. S. Bachs musikk, der hans skrifter etter hvert hadde opptatt en

og finnes i flere utgaver, de aller fleste i hans håndskrift. Det finnes over 60 ulike titler som omhandler ulike teoretiske aspekter, først og fremst kontrapunkt og harmonilære. Se I. Karevold, 1996, s. 187-201.

²⁹ Charlotte Thygeson (1811-1880), norsk pianist, ble Tellefsens første lærer i Paris allerede fra 1842 og ut året 1843. Thygeson hadde stor kunnskap om Bach og hadde spilt Bachverker med Mendelssohn og hans søster Fanny. Matthäus Nagiller (1815-1874) var født i Tyrol og oppholdt seg i Paris i perioden 1842-1848. Nagiller underviste blant annet ved konservatoriet og var Tellefsens komposisjonslærer fra 1843. T. Tellefsen (red.), 1923, s. 176, og S. Hensel: *Die Familie Mendelssohn 1729 bis 1847*, Berlin: B. Behr's Verlag, 1891, bind 2 og *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 1980.

³⁰ T. Tellefsen (red.), 1923, brev av 28. juni, 1844, s. 16-18.

³¹ Tellefsen anså dette materialet som klaverteknisk viktig og krevende. I beskrivelsen av den planlagte etüdeprogresjonen var Bach, Händel og Albrechtsbergers verker plassert nesten til slutt. Se plan for Tellefsens pianistiske utdanning i T. Tellefsen (red.), 1923, brev av oktober 1842, s. 33-34.

normativ status.³² Ønsket om å få tilsendt mer materiale og ”gode verk” gjentas flere ganger av Tellefsen i de følgende årene, noe som understreker betydningen som ble tillagt dette materialet.³³

Nagillers bruk av 1700-tallets verker i undervisningen, fungerte sannsynligvis i første rekke som et grunnlag for Tellefsens komponering, men var også viktig for å underbygge den klavertekniske utdanningen. Lærerens prioriteringer reflekterer hans syn på betydningen av å videreformidle den historiske musikken på en måte som ivaretok musikkens tidstypiske kvaliteter. Selv om Nagiller gjorde utstrakt bruk av ulike 1700-tallskomposisjoner i undervisningen, synes det ikke som om de samme verkene ble benyttet i særlig grad på Tellefsens tidlige konserter i Frankrike.³⁴ Dette forholdet gir signaler som kan tolkes i retning av at oppmerksomheten omkring den historiske musikken ennå ikke var av stor interesse for et bredere publikum:

[...] Tak først for Sonaten af Bach – den gikk prægtig til min og Nagillers store Glæde for 2 Maaneder siden; paa Løverdag skal vi see, om den nok er i Hovedet. Jeg kan da fornøie Dig, jeg kommer hjem med solide Sager - Fuger, Præludier (den store i Cis Dur) den cromatiske Fantasie av Seb. og F moll, H moll Sonaterne kan jeg udenad – med den lille Ting af Kirnberger i E moll, som er ganske superbe. [...]
(T. Tellefsen (red.), 1923, brev til faren av 4. juni 1844, s. 67)

Fra 1844 ble sannsynligvis interessen for Bach ytterligere styrket gjennom Tellefsens bekjentskap med Chopin. Gjennom sin lærer i Warsawa hadde Chopin fått en lignende opplæring som Tellefsen og videreformidlet kunnskapen om Bach til sine elever.³⁵ Samtidig hadde også Chopin omgang med en rekke musikere i Paris som hadde den samme interessen

³² Johann Philipp Kirnberger (1721-1783), pedagog og forfatter av en rekke betydelige musikkteoretiske bøker, var elev av J. S. Bach i årene 1739-1741. Ønsket om å hegne om Bachs musikk blir ansett som motivasjonen for Kirnbergers arbeid med harmonilære og kontrapunkt. Verkene *Anleitung zur Singkompositionen* (1782), *Kunst der reinen Satzes* (1771-1779), *Grundsatzes des Generalbass* (1781) og *Die wahren Grundsatzes zum Gebrauch der Harmonie* (1773) finnes alle i Lindemans oversettelser. Se I. Karevold, 1996, s. 23ff.

³³ Allerede på hans første fart over Nordsjøen takker Tellefsen faren for ettersendelse av Kirnberger og ber om å få sendt sonater av C. P. E. Bach. En rekke andre brev viser at Tellefsen fikk tilsendt og leste sentrale verker av Kirnberger, Türk, Mattheson og Marpurg. Disse var etter all sannsynlighet kopier hentet fra O. A. Lindemans boksamling. T. Tellefsen (red.), 1923, brev av 7.- 9. juni 1842, brev av 21. juli 1844 og brev av 28. desember 1844.

³⁴ Se H. Huldt-Nystrøm, 1959, s. 88ff.

³⁵ Chopin ble introdusert for Bachs verker allerede som barn. Hans lærer fra omkring 1821, konservatorielæreren J. Elsner (1769-1854), benyttet Bachs verker i undervisningen og brukte både Kirnbergers *Die Kunst des reinen Satzes* og Albrechtbergers *Anweisung zur Komposition* som lærebøker for sine studenter. Dette betyr at Chopin sannsynligvis hadde fått opplæring både i kontrapunkt og generalbass. En rekke av Chopins elever har fortalt at Chopin flittig benyttet Bach i undervisningen. Se J. Samson, 1996, s. 51ff., J.-J. Eigeldinger, 1993, s. 61 og J.-J. Eigeldinger: ”Placing Chopin: reflections on a compositional aesthetic”, i *Chopins Studies 2* (red. J. Rink og J. Samson), Cambridge: Cambridge University Press, 1994, s. 120-122.

for tidligere århundrers musikk. Denne gruppen av musikere har utvilsomt betydd mye for Tellefsen, både som inspirasjonskilde og for en utvidelse av hans repertoarkunnskap. Betydningen av Tellefsens kjennskap til denne kretsen av musikere har følgelig også hatt betydning for at han senere fikk anledning til å publisere og offentlig å spille historisk musikk. En rekke musikere som befant seg i Chopins nærmeste omgangskrets, kom også til å stå sentralt i formidlingen av den historiske musikken på 1850-tallet.³⁶

Tendensen til å utvide repertoaret med verker fra det 17.- og særlig det 18. århundre, hadde også en annen type motivasjon enn den som fremkommer gjennom ønsket om en seriøs musikerkolering. Konsertprogrammer fra omkring 1820 viser at en stor del av virtuos-pianistene hadde begynt å inkludere komposisjoner av Bach, Haydn og Mozart i sitt konsertrepertoar. Denne tendensen øker tydelig i perioden fra 1830 til 1850.³⁷ Utvidelsen av repertoaret kan selvsagt ses som del av en voksende historisk bevissthet, men kan samtidig knyttes til pianisten og publikums ønske om nyhet i musikkrepertoaret. Den historiske musikken gav mulighet til å vise teknisk ferdighet og virtuositet på en annen måte enn tidligere. Dette forholdet påpekes også i en rekke kritikker i *La Revue et Gazette musicale*.³⁸ Gjennom et nytt repertoar kunne pianistene friste publikum med ny og spennende musikk, noe som følgelig bidro til å sikre den økonomiske siden ved konsertvirksomheten.

Beskrivelsen av Thomas Tellefsens studieår i Paris viser at hans motivasjon for å spille historisk musikk var en annen enn for den typiske virtuos-pianisten. Dette synes også å komme til uttrykk gjennom Tellefsens konsertprogrammer fra 1840-tallet. Selv om Tellefsen betraktet Bachs verker som en viktig del av sin viderekommende pianistutdanning, har verker av Bach og andre komponister fra 1700-tallet en svært beskjeden plass på Tellefsens konsertprogram i denne perioden. Etter at han spilte verker av Bach på sine aller tidligste konserter, var denne typen repertoar fraværende fra Tellefsens konsertprogram helt frem til

³⁶ Av musikerne i kretsen rundt Chopin med spesiell interesse for 1600- og 1700-tallets musikk kan nevnes fiolinistene E. Sauzay (1809-1901) og D. Alard (1815-1884), cellisten A. Francomme (1808-1884), pianisten C. Alkan (1813-1888) og sangeren Pauline Viardot-Garcia (1821-1910). Tellefsen nevnes sammen med disse musikerne i forbindelse med konserter i 1850-årene. Se J.-J. Eigeldinger, 1994, s. 120-121.

³⁷ I perioden 1800-1850 viser programmene til ulike klavermatineer og soiréer at verker av Bach, Händel og Beethoven blir del av et fast, klassisk konsertrepertoar. Dette avspeiles også gjennom flere av samtidens klaverskoler; blant annet Czerny's supplement til sin klaverskole fra 1847, *Die kunst des Vortrags des alten und neuen Claviercompositionen*, som har avsnitt om de ulike musikkverkenes fremførelsespraksis. J. Ritterman, 1998, s.13ff.

³⁸ I tiårene omkring 1850 ble det presentert en rekke eksempler på bearbejdelser av tidlige verk. Se K. Ellis, 1995, s. 67ff.

midten av 1850-tallet.³⁹ Forholdet tyder på at Tellefsen i utgangpunktet oppfattet den historiske musikken som beregnet først og fremst for ”kenneren” og til pedagogisk bruk.

Betydningen av å kunne mestre komposisjonsprinsipper i 1600- og 1700-tallets musikk, gjenspeiles også i Tellefsens komposisjonsøvinger. Tellefsens første komposisjonsforsøk finnes i *Samling af Prælidier i alle Tonearter* fra 1840.⁴⁰ Samlingen kan være et resultat av Tellefsens interesse for orgelspill og at han allerede i ungdomstiden hadde vikariert som organist for sin far.⁴¹ Thomas Tellefsen fortsatte å skrive lignende øvelser til kirkelig bruk også etter at han kom til Paris. Sannsynligvis stammer samlingen av *Fughettaer, Versetter og Cantabilia* fra den første tiden hos Nagiller.⁴² Kanskje er stykkene i denne samlingen identisk med stykker Tellefsen omtaler i et av sine brev til faren av 21. juli 1844, der han foreslår å bytte sine komposisjoner med noen av farens partiturer: ”[Kan du skaffe meg] nogle af dine gode Partiturer. Bliv ei vred - men jeg skal expedere Udgangsstykker og Præludier for Dig, hver Gang jeg skriver”.⁴³ Stykkene viser at Tellefsen hadde innblikk både i kontrapunktisk skrivemåte og bruk av modale tonearter:

Eksempel 1. ”Fugetta” fra T. Tellefsens manuskript *Fughettaer, Versetter og Cantabilia*.



³⁹ På den andre av i alt tre konserter i Trondhjem våren 1842 spilte Tellefsen *Preludium og fuge* av J. S. Bach. Han spilte også preludier og fuger av Bach på en konsert i Honfleur i 1844. Se *Tr.hj. Adr.*, 18. februar 1842 og H. Huld-Nystrøm, 1959, s. 93.

⁴⁰ *Samling af Prælidier i alle Tonearter* inneholder stykker både av Thomas Tellefsen, Knecht og Lindeman. Manuskriptet finnes i Ringve museum, RMM M514.

⁴¹ Se Herresthal 2002, s.185ff.

⁴² Heftet *Fughettaer, Versetter og Cantabilia* er oppbevart i manuskripts form på Norsk Musikkksamling, Nasjonalbiblioteket.

⁴³ T. Tellefsen, 1923, brev til faren av 21. juli 1844, s. 70-74.

Tellefsens første små komposisjonsforsøk ble sannsynligvis benyttet av faren i hans organistgjerning. Tellefsen har sannsynligvis fortsatt å komponere mindre stykker til bruk for liturgisk sammenheng, kanskje også i forbindelse med hans organistvirksomhet i den svenske kirken i Paris. T. Tellefsen (red.), 1923, brev av 21. juli 1844, s. 72 og Nasjonalbiblioteket, musikkksamlingen. Se også H. Herresthal, 2002, s. 183-202.

Tellefsens interesse for å skrive orgelkomposisjoner som kunne benyttes i liturgisk sammenheng kan følgelig forbindes med både farens virke som organist og til hans franske lærers interesse for denne musikkgenren.⁴⁴ Både *versetter* og *cantabilia* er tradisjonelt benyttet i luthersk liturgi. Stykkene ble spilt like etter prekenen eller benyttet som mellomspill mellom versene i nattverden.⁴⁵ Samtidig er det grunn til å tro at Tellefsens korte stykker for orgel kan være delvis motivert av uttalte ønsker blant samtidens franske kirkemusikere om å gjeninnføre mer gregoriansk materiale i den katolske kirken.⁴⁶ I en slik sammenheng kan benevnelsen *versetter* knyttes til en katolsk-liturgisk orgeltradisjon med direkte forbindelse til gregoriansk sangtradisjon. I motsetning til hva som etter hvert ble vanlig i mange andre europeiske land, fortsatte man i franske kirker tradisjonen med instrumentale orgelvers, *versetter*, mellom de sungne salmeversene. Imidlertid kom versettene etter hvert til å få en stereotyp form der den gregorianske innflytelsen i stor grad var borte. I stedet hendte det ofte at organisten benyttet seg av verdslige sanger og til og med dansesatser som alle var basert på dur-moll tonalitet.⁴⁷

Den store franske revolusjonen førte til et langt avbrudd i utdanningen av kirkemusikere. Situasjonen skapte en forverret situasjon for kirkemusikken og medførte også en ytterligere svekkelse av den gregorianske sangens stilling.⁴⁸ Problematikken fremstår tydelig i fransk musikkmiljø fra første halvdel av 1840-årene. En av de første som diskuterte hvilke følger gjenopprettelsen av den gregorianske tradisjon ville få for orgeltradisjonen i

⁴⁴ Nagiller var katolikk og hadde sannsynligvis både kjennskap til og interesse for musikkens stilling i den franske kirken. Ibid., s. 188ff.

⁴⁵ Ibid., s. 188ff.

⁴⁶ Bruken av gregoriansk sang i liturgisk sammenheng avtok gradvis etter 1500-tallet på bekostning av renessansens polyfone verker. Ønsket om å restaurere bruken av gregoriansk materiale i den katolske kirken våknet i første del av det 19. århundre og førte til utviklingen av en estetikk som ble nedfelt i pave Pius X dekret *Moto proprio* av 1903 og senere i Vatikanutgavene *Graduale Romanum* (1908) og *Antiphonale Romanum* (1912). Se "Gregoriansk sang" i *Aschehoug og Gyldendals Store norske leksikon*, 1989.

⁴⁷ På 1800-tallet ble det akkordiske materialet i franske versetter ofte spilt på manualene, mens cantus firmus ble spilt på pedalene. Sangenes modale karakter var borte og melodi og melismer var redusert til lange og jevne noteverdier. Versettene utforming er også beskrevet i en artikkel av Fétis fra 1830. B. van Wye: "Gregorian Influences in French Organ Music before the "Moto proprio" " i *Journal of the American Musicology Society*, Vol. 27, No. 1, 1974, s. 3-7.

⁴⁸ Revolusjonen førte til at kirkens eiendommer ble nasjonalisert i 1789. I 1790 ble geistlighetens "sivile forfatning" vedtatt med krav om at prestene skulle avlegge ed til denne. Dette førte til konflikt med paven og til en langvarig kirkestrid i det franske folk. Situasjonen på det kirkelige plan førte også til opphør i utdanningen av organister. Omkring 1810 ble det gjort forsøk på å gjenopprette og reorganisere utdanningen av kirkemusikere. Blant annet fikk A. Choron i oppgave av Napoleons regjering å utarbeide en utdanningsplan. Planen ble ikke satt ut i livet. A. Niedermeyers (1802-1861) skole *École de Musique Religieuse* ble dannet i 1853 og tilbød utdanning for kirkemusikere. Selv om Pariskonservatoriet ga orgelundervisning fra 1819, ble en mer omfattende undervisning i liturgisk musikk gitt først fra 1872, da C. Franck ble leder for orgelklassen. Se B. van Wye, 1974, s. 1-14 og B. R. Simms, 1972, s 7ff.

kirkene, var organisten og forskeren Felix Danjou.⁴⁹ Danjous syn kommer klart til uttrykk gjennom artikler i tidsskriftet som han var redaktør for, *Revue de la musique religieuse populaire et classique*. Tidsskriftet kom ut i årene 1845-1849 og formidlet stort engasjement i restaureringen av den gregorianske sangen i Frankrike. Danjou brakte ideen om å komponere små stykker for orgel som kunne bringe versettene tilbake til en mer opprinnelig form, der modale melodier og modalt akkompagnement igjen skulle danne grunnlaget for stykkene.⁵⁰

Diskusjonen om samtidens liturgiske orgelspill og tankene om en restaurering i retning av gregoriansk tradisjon, viser at restaurasjonen av fortidens musikk også var knyttet til utdanningen av franske kirkemusikere og til politiske og sosiale forhold i fransk samfunn. Selv om Danjous intensjoner på sikt ikke kom til å bli fulgt opp i den grad han ønsket, er det interessant å trekke forbindelseslinjer mellom hans ideer og Tellefsens 21 orgelstykker i samlingen *Fughettaer, Versetter og Cantabilia*.⁵¹ Selv om Tellefsens orgelstykker ikke viser noen enhetlig stil, men har slektskap til både italiensk stil, Bach-stil og det 18. århundres klassiske stilidiom, har samlingen flere stykker med modal karakter.⁵²

Ett eller flere av de tre stykkene som utgjør manuskriptet *Mes premiers compositions* stammer sannsynligvis også fra perioden Tellefsen tok undervisning hos Nagiller. Stykkene kan ses som større anlagte øvinger i samme skriveteknikk som de nevnte øvingene i mindre format og viser at det ble lagt vekt på å lære kontrapunktisk satsteknikk.⁵³

⁴⁹ Felix Danjou (1812-1866), organist, komponist og forsker, var redaktør av månedstidsskriftet *Revue de la musique religieuse populaire et classique* som ble utgitt i samarbeid med blant andre F.-J. Féty. Danjou skrev også flere artikler i *Revue et Gazette Musicale* i 1839. Han gjenoppdaget Montpellier-antiphonalet (Codex H. 159) og var i lange perioder ensidig opptatt med restaurasjonen av den gregorianske sang i kirkene. Danjou fungerte også som organist i Notre Dame i årene 1840-1849. Se B. van Wye, 1974, s. 6.

⁵⁰ Omkring 1850 synes interessen for gregoriansk sang å ha vært voksende. Utgivelser som Botté de Toulmons "Instructions sur la musique" er en innføring i gregoriansk musikk og neumenotasjon. Artikkelen står i *Instructions du Comité Historique des arts et monuments*, Paris: Impriemerie Impériale, 1857.

⁵¹ En artikkel i *Revue de musique ancienne et moderne* i 1853 antyder at den restaurasjonen som Danjou hadde skissert og håpet på fremdeles ikke var realisert. Tvert i mot synes det som om versett-tradisjonen på dette tidspunkt var nesten opphørt. Visse prinsipper i overensstemmelse med Danjous ideer er imidlertid nedfelt i L. A. Niedermeyers *Traité théorique et pratique de l'accompagnement du plainchant* fra 1857 og ble også benyttet i Niedermeyers skole *École de Musique Religieuse*. Se B. van Wye, 1974, s. 6ff.

⁵² Se H. Herresthal, 2002, s.191-193.

⁵³ Manuskriptet finnes i Musikkksamlingen, Nasjonalbiblioteket. Ett av de samme stykkene finnes også i Bibliothèque Nationale, Paris og er da datert, Paris 1844. Brev av 16. november 1844 kan tyde på at komposisjonene ble ferdigskrevet i 1844. Se T. Tellefsen (red.), 1923, brev av 16. november 1844, s. 75.

Eksempel 2. *Præludium* fra manuskriptet *Mes premiers Compositions*, 1844.



Selv om Tellefsens kortere stykker for orgel ikke hadde anvisning for pedal, var han skolert til å mestre også denne typen spill.⁵⁴ I et av brevene til faren, går det frem at han arbeider med å forbedre sine ferdigheter som organist. I det samme brevet beskriver han også nivået blant franske organister som overraskende lavt, og han ber om å få tilsendt pedalene som tilhører farens pedalklaver.⁵⁵ Selv om Tellefsen i første omgang tenkte pedalene til bruk i sin egen orgeløving, er det tydelig at både han selv og Nagiller så lånet av pedalene som ledd i et større

⁵⁴ Thomas Tellefsen hadde selv både Bachs pedalfuge og Grauns pedalfuge i Paris på 1840-tallet. I organist J. C. Tellefsens manuskripter finnes både en rekke avanserte pedaløvinger og krevende orgelstykker. I flere av hans koralbøker finnes nøyaktige anvisninger for bruk av orgelpedalene. T. Tellefsen, 1923, brev av 21. juli 1844, s. 70 og H. Herresthal, 2002, s. 187 og s. 189-190.

⁵⁵ Pedal-klaveret (fr. piano à pédalier, clavier de pédales, ty. Pedalflügel, Pedalklavier) er et klaver med pedaler som på et orgel. Pedalklaverer fra det 18. århundre er av to typer: 1) instrumenter der de pedalstyrte hammerne treffer de samme strengene som hammerne på det tilhørende klaviaturett og 2) instrumenter der et eget klangrom med egne strenger er plassert under instrumentet. Det første pedalklaveret skal ha vært laget omkring år 1460. Instrumenttypen fungerte i mange hundre år som et øveinstrument for organister. *Encyclopedia of keyboard Instruments*, Vol I, the Piano, Garland Reference Library of the Humanities, New York and London, 1994, J. Handschin: "Das Pedalklavier," i *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, Januar-Dezember 1935 og J. Burg: "Der Einfluss deutscher Orgelschulen auf die französische Orgelpraxis des beginnenden 19. Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung der Pedaltechnik", i *Ars Organi*, heftenr. 4, 1998, s. 211-218.

prosjekt for å høyne nivået blant franske organister. Som Tellefsen selv uttrykker var dette ikke alltid overbevisende høyt omkring midten av det 19. århundre. Forholdet Tellefsen her påpeker må ses som en følge av den vanskelige utdannings situasjonen for kirkemusikere etter revolusjonen i 1789:

Nu kommer jeg da med en Bøn, som jeg maa bede Dig tilgive mig, hvis Du finder den for urimlig. Hele Paris, hele Frankrig har ei een Organist, som duer noget og veed ei hvad Orgelspil - navnlig Pedalspil er. Man har superbe Orgeler. Men forestil Dig min og all sande Musikers Indignation, naar man seer en Organist sætte Benene ved hver Ende af Pedalet med den største Rolighed og Ubevæglighed, og lade Fingrene løbe om med en grændseløs Frækhed med Marcher, Contradanser, Operaarier e.t.c. paa det Instrument, som ere bestmet til Udførelse af den sande og meest opløftende Green af Musiken – Kirkemusik – det Ord, som ingen eller faa kjende Betydningen af i Frankrig. – Jeg vil, saa er min hensigt, Paa samme Tid, som jeg arbejder paa at være Pianinst – ogsaa arbeide paa at blive en flink Organist, [...]; men - nu kommer punctum qvæstionis – et Pedal-Claveer mangler; - i hele Frankrige er et ei at finde. [...] Vil du [...] blot laane mig i Paris [...] – men blot *Pedalet* saa kunde der vel i Paris med Erards hjælp blive Raad at faae noget at sætte ovenpaa. [...]

(T. Tellefsen (red.), 1923, brev til faren av 21. juli 1844, s. 71-72)

Produksjon av pedalklaverer tilpasset moderne klavetyper ble gjort i Leipzig i 1843 for blant andre Schumann og Mendelssohn.⁵⁶ Om J. C. Tellefsens utgave var helt nytt eller av gammel type er ikke kjent. I fortsettelsen av det samme brevet skisserer Tellefsen sin videre plan med pedalene. Den går ut på å få satt opp et pedalklaver i Erards pianofabrikk i Paris:

Jeg har ogsaa det Project at tale til Erard at gjøre et Pedal med Piano-mecanisme og et Flügel ovenpaa; hva vilde Du vel sige naar du hørte Bachs udødelige Pedalfuge udført med saadanne Midler – nu dessværre ligger den stum i min Cuffert – og for at gjøre det, vilde jeg spille for Erard og lade ham see den fuldkomne Mulighed af Realisationen af et saadant Project. Det er ei mig allene Du obligerer derved, men Nagiller anrober Dig derom i Orgelkunstens, i den classiske Musiks Navn!

(T. Tellefsen (red.), 1923, brev til faren av 21. juli 1844, s. 72)

⁵⁶ Både Mozart og Bach skal ha hatt klaverinstrumenter med orgelpedaler. Pedalklaverer tilpasset det moderne klaveret ble produsert for i Tyskland på 1840-tallet.

Av franske komponister hadde A. F. P. Boëly (1785-1858), C. Gounod (1818-1893) og C. Alkan (1818-1888) slike instrumenter, Flere av disse komponistene skrev også spesielt for dette instrumentet. Alkan arrangerte konserter med stykker for pedalklaver i Paris i 1870-årene. G. Guillard: "Le Piano-Pedalier", i *RIMF: recherche enseignement information*, no.13, fev. 1984. "Pedal pianoforte" i *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 1980.

Flere av samtidens franske seriøse organister var bekymret for nivået blant franske organister. Mot en slik bakgrunn synes Tellefsens plan med orgelpedalene å være ledd i et større prosjekt med å gjenopplive en orgeltradisjon i Bachs ånd.⁵⁷ Allerede på 1820-tallet hadde Choron påpekt tyske organisters overlegenhet. I anledning sitt besøk i Tyskland i 1827-1828 forsøkte han både å få med en tysk organist tilbake til hjemlandet og finne en lærer til sin musikkskole i Paris.⁵⁸ Fétis skrev på 1830-tallet en lang artikkel i *La Revue et Gazette musicale* om tyske organisters dyktighet, deres pedalspill og arven etter J. S. Bach. I en annen sammenheng oppfordret han også franske orgelbyggere til å finne løsninger som kunne bidra til å forbedre organistenes pedalteknikk.⁵⁹

På lignende måte er tyske organisters overlegenhet i pedalteknikk et tema i Danjous reiseberetning fra Tyskland i 1846. Selv om det ikke finnes belegg for å påstå at Tellefsen faktisk leste artiklene som omhandlet forholdene blant franske organister, har han selv oppdaget den manglende kompetansen blant denne gruppen musikere. Problemet ble også tydeliggjort da dyktige tyske og belgiske organister begynte å gi orgelkonserter i Paris omkring 1845.⁶⁰ Sannsynligvis er det grunnlag for å trekke en parallell mellom seriøse franske musikers engasjement i organistproblematikken og Tellefsens planer med å få laget et pedalklaver i Paris. Tellefsen hadde visshet om at han ved hjelp av pedalene fra sin far kunne skaffe til veie et hjelpemiddel som ikke var allment tilgjengelig i Frankrike på dette tidspunkt. Til tross for at han fikk tilsendt pedalene i 1844, ble imidlertid Tellefsens planer med Erard av uvisse årsaker ikke satt ut i livet.⁶¹ Først i 1851 kan han melde at pedalklaveret er montert hos pianofabrikanten Pleyel.⁶²

Som vist i dette avsnittet, kom Tellefsen til å fortsette sin skolering med vekt på 1700-tallets teoretikere og verker fra Bachtradisjonen også etter at han nådde Paris. Denne formen for kunnskapsformidling synes å stå i opplysningstidens tradisjon.⁶³ Her ble studiet av Bach regnet som svært viktig for alle som ønsket en grundig skolering i komposisjonsteknikk,

⁵⁷ For en videre beskrivelse av franske organister og arven etter Bach (blant andre A.P.F. Boëly (1785-1858), F.-J. Fétis, F. Danjou (1812-1866), J. B. Laurent (1801-1896). J. Burg: "Les Organistes français du XIXe siècle et la tradition de J. S. Bach", i *L'Orgue*, no 223, July-Sept., 1992, s. 1-27 og J. Burg, 1998, s. 211-218.

⁵⁸ J. Burg, 1998, s. 215

⁵⁹ F.-J. Fétis var lærer i kontrapunkt og fuge på konservatoriet i Paris fra 1821. Han skrev læreboken *Traité du contrepoint et de la fugue* (1824) og utga også en antologi av gregoriansk materiale for orgel. Se R. S. Nichols, 1971, s. 24ff. og s.186ff.

⁶⁰ Tyskeren J. A. Hesse (1809-1863) belgieren N. J. Lemmens (1823-1881) ga orgelkonserter i Paris i 1845. H. Herresthal, 2002, s. 193.

⁶¹ T. Tellefsen, 1923, brev av 26. oktober 1844, s. 74-75.

⁶² I ett a sine brev til faren skriver Thomas Tellefsen i 1851: "[...] Vil Du søde Fader, bed Frederik [Lindeman] om at lade dig copiere Pedal Fugen af Graun i C moll; jeg havde den dessverre fortabt; som Pedal-Claveeret er fortæffeligst arrangeret i Pleyles Fabrik havde jeg Lyst at spille den; [...]" T. Tellefsen (red.), brev av 18. november 1851, s 130.

⁶³ Se I. Karevold, 1996, s. 23ff.

spilleteknikk og en forståelse av musikkens innerste vesen. I en slik sammenheng ble fokus lagt på læreaspektet og overføring av kunnskap til studenten, mens tanken om formidling til et større publikum ennå var mindre sentral.

Med den type skolering Tellefsen kom til å inneha, ville han utvilsomt tilhøre den gruppen musikere som Fétis beskrev som ”med tilstrekkelig kunnskap for å verdsette den historiske musikken”. Tellefsen kunne følgelig også forstå betydningen av å bevare og videreformidle denne musikken, uavhengig av de moteretninger som ellers måtte gjøre seg gjeldende i musikklivet. Med sine nære relasjoner til andre tilsvarende godt skolerte musikere hadde Tellefsen et utmerket utgangspunkt for å kunne delta aktivt i formidlingen av historisk musikk i perioden etter 1850.

4.3. Tellefsens publikasjoner

I perioden mellom 1840 og 1870 kom en økende interesse for historisk musikk til uttrykk gjennom gjenopptrykking av en rekke notesamlinger med verker både av kjente og mindre kjente komponister.⁶⁴ Ved å publisere denne musikken på nytt ble den tilgjengelig for et større publikum. De best skolerte blant 1800-tallets musikkamatører fikk dermed anledning til å høre, spille og studere verker som tidligere hadde vært forbeholdt en langt mindre gruppe musikkinteresserte.⁶⁵

Også på dette området danner Chorons virksomhet i de første årtiene av 1800-tallet en viktig forutsetning for både Fétis og andre musikere som arbeidet med å oppføre og publisere middelalder-, renessanse-, og barokkmusikk i de etterfølgende tiårene. Choron publiserte både middelaldermusikk og et stort antall verker fra 1500- og 1600-tallet. Han hadde også planer om å publisere en komplett utgave av Palestrinas verker.⁶⁶

⁶⁴ Fétis hadde selv en stor samling av historisk musikk og publiserte også flere samlinger, blant annet *Maitres beges du XV^e siecle* og *Recueil de messes madrigaux, Chancons par Obrecht, Andrade, Agrigola, Divitis et Marenzio*. Se R. S. Nichols, 1972, s. 195ff.

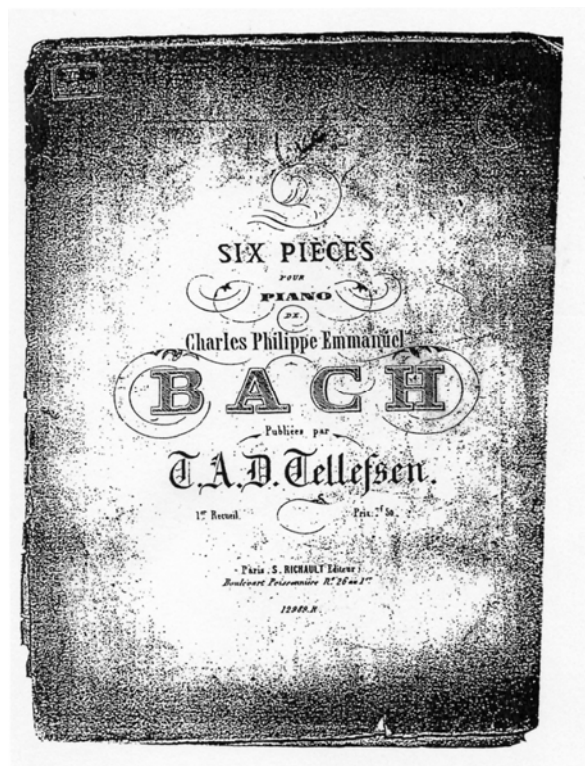
⁶⁵ I følge Weber ble ideen om en pedagogisk kanon dannet i perioden 1520-1700. Se W. Weber, 1999, s. 339-341. Se også K. Ellis, 1995, kap. 4, s. 56-76.

⁶⁶ Choron hadde manuskripter av over 400 messer og motetter av komponister fra 14-1500-tallet. Notesamlingene var tenkt som illustrasjoner ulike lærebøker, for eksempel *Principles de composition des écoles d'Italie*. Notesamlingen tilhørende denne læreboken inneholdt verker av Zarlino, Barbieri, Corvo, Monteverdi, Palestrina, Willaert, Vittoria, Foggia, Jommelli, Marenzio, Gesualdo, Scarlatti og Pergolesi. Chorons planlagte *Collection générale des ouvrages delle opere classiche musicali* (1808-1810) var tenkt som et abonnementsprosjekt og skulle inneholde musikk fra alle musikkens epoker og en rekke større musikkverk. Prosjektet ble stoppet etter 7 bind, da det på grunn av manglende interesse ikke lenger var økonomisk gjennomførbart. B. R. Simms, 1971, s. 71ff. og s. 100ff.

Thomas Tellefsen stod i årene fra 1855 til 1861 for redaksjonen og utgivelsen av hele fem ulike samlinger med musikk fra 1700-tallet. Publikasjonene må anses som spesielle fordi de presenterte verker av flere komponister som ikke tidligere, eller kun i svært liten grad, hadde vært tilgjengelig for et fransk publikum. Fire av de fem samlingene inneholdt verk som var hentet fra tysk og skandinavisk tradisjon og representerte komponister som C. P. E. Bach, J. P. Kirnberger, J. A. P. Schulz og O. A. Lindeman. Komposisjonene i alle de fire heftene er skrevet for solo klaver og viser et representativt utvalg av barokkens ulike komposisjonsprinsipper, både gjennom friere uttrykk som fantasier og preludier og mer bundne prinsipper som menuett, sonate og fuge.

Tellefsen publiserte de fleste av sine samlinger med tysk-skandinavisk musikk på det samme forlaget som publiserte hans originalkomposisjoner, Simon Richaults forlag i Paris. Den første publikasjonen med historisk musikk kom sannsynligvis ut i 1855 under tittelen *Six pièces pour piano de Charles Philippe Emanuel Bach, publiées par T. D. A. Tellefsen*.⁶⁷

Eksempel 3. Forside fra Tellefsens hefte med verker av C. P. E. Bach.



⁶⁷ Det har så langt ikke vært mulig å dokumentere publikasjonsår for heftet med verker av C. P. E. Bach, da heftet ikke står i Richaults kataloger i Bibliothèque Nationale, Paris. Heftet med Kirnberger, Schulz og C. P. E. Bach kom ut i januar 1856. Det er derfor trolig at C. P. E. Bach-heftet kom ut i løpet av 1855. T. Tellefsen (red.), 1923, brev av 30. januar 1856, s. 146-147.

Det andre heftet hadde tittelen *12 pièces pour piano de Kirnberger, Schulz et Em. Bach* og ble publisert i 1856. Tre år senere, i 1859, utga Tellefsen *Sept pièces pour le piano de Händel, J. S. Bach, O. A. Lindeman, Wernicke, J. C. Bach et Seydelman*.⁶⁸ Heftene er tenkt som del av en større antologi og utgjør første, andre og fjerde bind i denne samlingen. Så langt har det imidlertid ikke vært mulig å oppspore andre hefter i serien. I forordet til det første av heftene, beskriver Tellefsen sine egne og forlagets videre planer:

Herr Richault vil følge opp disse seks stykkene med to andre samlinger som jeg regner med å publisere, og som vil inneholde andre stykker av Emmanuel BACH, samt noen svært fine upubliserte komposisjoner av SCHUTZ [!] og av KIRNBERGER.⁶⁹

(Tellefsen i forord til heftet, *Sept Pieces pour le Piano de Handel, J. S. Bach, Lindeman, Wernicke, J. C. Bach et Seydelman*)

Tellefsens neste publikasjon med historisk musikk kom i 1861, da han bidro med et utvalg av O. A. Lindemans verker til andre bind i det store klaververket *Le Trésor des Pianistes*. Så sent som i 1874 skrev Tellefsen arrangementet til en av sangene i en samling sanger fra 1700-tallet: *20 Noëls Français publiés par Pascal Lamazou*.⁷⁰ Denne listen av publikasjoner gir klare signaler om at Tellefsen var seriøst opptatt av historisk musikk gjennom hele sitt voksne liv.

Felles for de komponistene som Tellefsen publiserte på Richaults forlag, er at de alle kan knyttes til en klavertradisjon som går i direkte linje til J. S. Bach. Både C. P. E. Bach og Kirnberger var elever av J. S. Bach. Neste ledd i rekken er representert med J. A. P. Schulz og I. G. Wernicke, der sistnevnte var Ole Andreas Lindemans lærer i København.⁷¹ Både Tellefsens fars og Ole Andreas Lindemans store notesamlinger stammer fra deres studietid i

⁶⁸ F. Seydelman (1748-1806) virket i Dresden der han i tillegg til å komponere musikk til liturgisk bruk, skrev flere oratorier og operaer. Tellefsens hefte *Sept pièces pour le Piano* finnes i Bibliothèque Nationale, Paris.

⁶⁹ M. RICHAULT fera suivre ces 6 pièces, de deux autres recueils que je me propose de livrer à la publicité, lesquels contiendront encore d'autres pièces d'Emmanuel BACH et de très belles compositions inédites de SCHU[L]TZ et de KIRNBERGER.

⁷⁰ Av heftets forord går det frem at julesangene stammer fra et lite hefte sanger som ble utgitt i 1756 av Henri d' Audichon (archiprêtre de Lemberge). Dette helt ukjente heftet fant tenoren Pascal Lamazou i en landsby i Pyrennéene. Lamazou fikk en rekke kjente komponister og pedagoger til å harmonisere melodiene. Heftet finnes i Bibliothèque Nationale, Paris.

⁷¹ C. P. E. Bach (1714-1788), nest eldste sønn av J. S. Bach, ble den mest berømte og innflytelsesrike av Bachs sønner. J. A. P. Schulz (1747-1800), som hadde vært elev både av C. P. E. Bach og Kirnberger, bodde i København i perioden 1787-1795, der han arbeidet som kapellmester ved Det kongelige Kapel. Schulz brakte med seg kopier av en rekke Bachverker som kan tilbakeføres til hans studietid med Kirnberger. Disse verkene ble distribuert i København gjennom avskrifter. Lindeman oppholdt seg i København i samme periode som Schulz. O. A. Lindeman ble imidlertid elev av en annen Kirnbergerelev; den utvandrede bergenser I. G. Wernicke. Etter å ha gjort suksess som klaverspiller i Hamburg, kom Wernicke tilbake til København i 1781. Etter et lite vellykket opphold som kapellmester, ble han pensjonert og levde resten av sitt liv i Kolding på Jylland. Se I. Karevold, 1996, s. 20ff.

København. Etter all sannsynlighet eide Lindeman den mest omfattende samlingen, noe som også gjenspeiler seg i det materialet som er tilgjengelig i dag.⁷² Siden det utvilsomt foregikk en viss utveksling av notemateriale mellom de musikkinteresserte i Trondhjem og siden Thomas Tellefsen i en periode var Lindemans elev, er det grunn til å tro at han på denne måten hadde fått tilgang til deler av Lindemans materiale.⁷³ Tellefsen kom følgelig til å tilegne seg grunnleggende kunnskap om Bach-tradisjonen i en periode da Bach var i ferd med å bli gjenoppdaget.

De aller fleste av stykkene i Tellefsens hefter er identiske med stykker i Lindemans håndskrevne notebøker.⁷⁴ Publikasjonen av et helt hefte bestående kun av komposisjoner av C. P. E. Bach gir signaler om at Tellefsen så denne komponisten av langt større betydning enn de andre komponistene han hadde planlagt å publisere. Det andre av heftene som ble viet komposisjoner av Kirnberger, Schulz og C. P. E. Bach i fellesskap, kan på samme måte oppfattes som et ønske om at publikum skulle oppfatte disse komponistene som nært forbundet med hverandre gjennom en felles tilknytning til J. S. Bach.

I den samme tidsperioden som Tellefsen publiserte sine samlinger med klavermusikk fra 1700-tallet, ble det publisert en rekke verk fra samme klavertradisjon. I løpet av årene 1837-1851 utga Czerny en komplett utgave av J. S. Bachs klaververker. Denne utgaven ble utgitt i en fransk utgave fra 1843.⁷⁵ Publiseringsen av en rekke mindre komponister med direkte tilknytning til Bach, kan tolkes som middel til ytterligere å befeste denne komponistens plass i en europeisk utøverkanon. Tellefsens publikasjoner av Bachs elever kan i en slik sammenheng ses som et ønske om å vise Bachs betydning for neste musikergenerasjoner, her begrenset til et tysk-skandinavisk miljø i årene etter 1750.⁷⁶

Tellefsens publikasjoner kan ikke på noen måte beskrives som epokegjørende, selv om han kom til å presentere stoff som hittil hadde vært svært lite utbredt i fransk musikkultur. På en annen side kan hans innsats heller ikke beskrives som ubetydelig, da han sannsynligvis var

⁷² Dette materialet er oppbevart i Norsk musikkksamling, Nasjonalbiblioteket, som har en svært stor samling av C. P. E. Bachs verker.

⁷³ Notematerialet som O. A. Lindeman etterlot seg er svært omfattende. I tillegg til en rekke verker av J. S. Bach finnes mange komposisjoner av en rekke ulike komponister. *Das Wohltemperierte Klavier* finnes i en kopi som er datert Westphal ca. 1780 og viser meget stort sammenfall med de autoritative Londonmanuskriptene. Det går også fram i flere av ulike brev at Lindeman selv passet svært godt på disse manuskriptene og til dels holdt dem hemmelig, noe som viser at han betraktet dem som meget verdifulle. De aller fleste av notekopiene er i hans håndskrift og finnes ofte i flere eksemplarer. Dette tyder på at han benyttet dem i undervisningsøyemed. Se I. Karevold, 1996, s. 109-172.

⁷⁴ Tellefsens publiserte verker kan gjenfinnes i *Lindemans Notebøker; Claveerøvelser af Classiske Komponister*, Norsk musikkksamling, Nasjonalbiblioteket.

⁷⁵ *J. S. Bach Collection pour le Piano* (10 vol., V. Launer, Paris, 1843-1851).

⁷⁶ I følge K. Ellis ble det først i tiden etter 1870 vanlig i en musikkvitenskapelig sammenheng å benytte publikasjoner av mindre kjente komponister for å kaste lys over større komponister. Tellefsens publikasjoner må i en slik sammenheng karakteriseres som tidlige eksempler på denne type fenomen. Se K. Ellis, 1995, s. 62ff.

den eneste i det parisiske musikkmiljøet med kunnskap om akkurat disse tysk-skandinaviske komponistenes verker og deres forbindelse til Bachs klavertradisjon. I en slik sammenheng må Tellefsen også anses som en tidlig bidragsyter i arbeidet med å publisere C. P. E. Bachs klaververker i Frankrike.

Selv om C. P. E. Bach ikke var ukjent i fransk musikkultur, har trykte utgaver av hans klaververker bare i svært liten grad vært tilgjengelig i Frankrike før midten av 1850-tallet.⁷⁷ Da publiseringen av et større antall av hans klaververker først inntreffer fra begynnelsen av 1860-tallet, må Tellefsens publikasjoner fra 1856 anses som et viktig initiativ i renessansen av C. P. E. Bachs klaververker i Frankrike.⁷⁸ Det samme forholdet ser ut til å gjelde for Tellefsens publikasjon av J. A. P. Schulz' verker. En rekke av Schulz' folkelige og religiøse sanger har trolig vært tilgjengelig i fransk musikkliv helt fra de ble trykket første gang og ble tatt opp i franske sangbøker tidlig på 1800-tallet. I motsetning til det vokale materialet, var Schulz' instrumentalverker etter all sannsynlighet tilgjengelig bare i svært liten grad.⁷⁹

Den generelt merkbare økningen i antallet publikasjoner av historisk musikk i Frankrike i årene omkring 1860, kan ses i lys av Fétis' prosjekt med å anskueliggjøre teorien om transformasjonen av *tonalité* og som en del av arbeidet med å formidle at visse av fortidens komponister hadde skrevet verker som nærmet seg ideale uttrykk for sin tid.⁸⁰ Både synet på visse komponister som mer betydningsfulle enn andre og betydningen av å utvide repertoaret med ukjente verker av god kvalitet, formidles i forordet til Tellefsens hefte med stykker av C. P. E. Bach. Ved å understreke at flere av verkene ikke hadde vært publisert tidligere, uttrykker Tellefsen også at det ble sett som viktig å vise flest mulig aspekter ved C. P. E. Bachs produksjon. Tellefsen forsøker videre å legitimere stykkenes verdi ved å beskrive dem som noe av det beste komponisten skrev og formidler følgelig at disse verkene ikke stod tilbake for andre gode verker i samtiden. Tellefsens forord til heftet med C. P. E. Bachs verker blir svært interessant også på et annet plan, fordi han her dokumenterer at han stod i direkte kontakt med Fétis. Samtidig viser henvisningen til Fétis at han så sent som i

⁷⁷ En rekke av C. P. E. Bachs vokalverker i tysk originalutgave er oppbevart i Bibliothèque Nationale i Paris. Det går frem av kataloger i Bibliothèque Nationale at flere av disse vokalverkene igjen ble tilgjengelig gjennom nye opptrykk på 1840-tallet.

⁷⁸ Klaververker av C. P. E. Bach ble trykket i A. Farrenc: *Le Trésor des Pianistes*, bind 2 og 13, Schoenenberger: *Bibliothèque classique des pianistes*, bind 12, Paris; 1860 og A. Moreaux: *Les clavenistes de 1637 à 1790*, vol. 29, 30 31 og 32, Paris 1867. Disse publikasjonene inneholder i all hovedsak andre verk enn de Tellefsen publiserte.

⁷⁹ Schulz' *Lieder im Volkston* og hans religiøse sanger finnes i trykte utgaver fra slutten av det 18. århundre i Bibliothèque Nationale, Paris.

⁸⁰ Fétis adopterte ikke geniestetikken direkte, men benyttet Cousins omarbeidelse i form av teorien om "grand homme." Her ble visse utvalgte komponister benyttet som et instrument til historisk forandring. Se R. Schellhouse 1972/1973, s. 232ff., K. Ellis, 1995, s. 41 og denne avhandlingen, kap. 5, fotnote 108.

årene omkring 1860 fremdels hadde en sentral plass i miljøet som arbeidet med å formidle historisk musikk:

Stykkene i denne samlingen er blitt valgt ut blant de vakreste og viktigste verkene til den berømte Charles Philippe Emmanuel BACH, og det er kun stykket i h-moll, nummer 2 i samlingen, som jeg tror ikke er utgitt tidligere. Herr Fétis senior, som hjalp meg med informasjon angående denne beundringsverdige komposisjonen, fant den ikke i samlingen han har av verkene til den store komponisten. [...]Herr Richault vil følge opp disse seks stykkene med to andre samlinger som jeg regner med å publisere, og som vil inneholde andre stykker av Emmanuel BACH, samt noen svært fine ikke tidligere publiserte komposisjoner av SCHULTZ og av KIRNBERGER.⁸¹ (T. D. A. Tellefsen i forordet til *Six Pièces pour Piano par C. P. E. Bach*, Paris: Richaults forlag, [1855])

Det er også interessant å merke seg Tellefsens argumentasjon for verdien av musikken i det heftet som inneholder verker av mindre kjente komponister. Her blir komponistene, kun i kraft av å være elever eller venner av J. S. Bach, vurdert som kunstnere av en viss betydning. På samme måte forsikrer Tellefsen leseren om at verkene er av god kvalitet, til tross for at de tidligere ikke er publisert. Dette forholdet forklarer han med at 1700-tallets seriøse komponist ofte ikke så nødvendigheten av å publisere sine verker. Ved at Tellefsen i dette forordet også henvender seg direkte til amatøren, gir han signaler om at samlingen er tenkt benyttet i undervisningsøyemed. Følgelig er det grunn til å tro at den også er tenkt som del av en mer omfattende orientering og opplæring innenfor Bach-tradisjonen:

Vi vil for første gang la amatørerne stifte bekjentskap med navnene WERNICKE, SEYDELMAN, Lindeman etc. I forrige århundre var ikke publisering det som opptok kunstneren mest, slik det derimot er i dag. Det er derfor ikke forbausende at ingenting er blitt publisert av disse komponistene som rett og slett ikke kunne være middelmådige menn, da de var venner og elever av den store Bach eller av dennes sønner.[...] ⁸² (T. D. A. Tellefsen i forord til *Sept pièces pour le piano de Händel, J. S. Bach, O. A. Lindeman, Wernicke, J. C. Bach et Seydelman*, Paris: Richaults forlag, 1859)

⁸¹ Les pièces de ce recueil ont été choisies parmi les plus belles et les plus importantes du célèbre Charles Philippe Emmanuel BACH, - il n'y a que celle en SI MINEUR, NO.2, du recueil, que je crois inédite; Monsieur Fétis père, auquel j'ai demandé des renseignements sur cette admirable composition, ne l'a pas trouvée dans ce qu'il possède de en Grand-Maitre.[...]

⁸² Pour la première fois nous faisons connaître aux amateurs les noms de WERNICKE, de SEYDELMAN, de LINDEMAN etc. Dans le dernier siècle la publicité n'était pas, comme aujourd'hui, la préoccupation constante d'un artiste; il n'est donc pas étonnant que rien n'ait été publié des ces auteurs qui ne pouvaient être des hommes médiocres, ayant été amis et élèves du grand BACH ou des ses fils.

Publikasjonen av et utvalg av O. A. Lindemans komposisjoner i det store klaververket *Le Trésor des Pianistes* gir nok en gang signaler om en åpen, inkluderende og relativistisk orientert holdning i fransk musikkultur.⁸³ I dette prosjektet, som er beskrevet som et av 1800-tallets største kanondanningsprosjekter på klavermusikkens område, er Tellefsens verker av O. A. Lindeman plassert i bind 2 av samlingen. Også her spilte Fétis en sentral rolle. Hans interesse for Farrencs prosjekt er dokumentert både gjennom hans lange kritikker av hvert enkelt bind i samlingen og gjennom Farrencs takkebrev for lån av notemateriale og kataloger.⁸⁴

Til tross for at Farrenc fant plass til Lindemans komposisjoner i sin omfattende samling av klaververker, er det interessant å merke seg at Fétis selv ikke anså Lindemans verker som de mest betydningsfulle. I sin vurdering av Tellefsens bidrag til *Le Trésor des Pianistes* antyder han at verkene er tatt med i samlingen som en gest fra forleggerens side. Fétis' uttalelse viser at han ikke så Lindemans verker som så betydelige at de hadde en selvfølgelig plass i det store klaververket:

Jeg har ikke stort å si om de to siste komponistene som Farrenc har skjenket en liten plass i *Le Trésor des Pianistes*, utvilsomt i egenskap av gjestfrihet. Det som bærer navnene til herrene Lindeman og Schwanenberg er av liten interesse, men det dreier seg om noen få ark i et stort bind, fullt av verk av en stor skjønnhet.⁸⁵
(F.-J. Fétis i kritikk av "Le Trésor des Pianistes", i *La Revue et Gazette musicale*, nr. 47, 23. november 1862, s. 380)

Thomas Tellefsens publikasjoner av klaververker fra 1700-tallet synes å gjenspeile flere karakteristiske trekk ved fransk musikkhistorisk miljø i årene omkring 1850. Publikasjonene kom i samme tidsrom som en rekke andre lignende publikasjoner og viser at Tellefsen var del av et større miljø. Samtidig var de verkene Tellefsen publiserte hentet fra den perioden som

⁸³ Kunstnerparet Aristide og Louise Farrenc var redaktører av det 23 binds store klaververket *Le Trésor des Pianistes* (1861-1874), der også Fétis bidro med notemateriale til samlingen. Aristide Farrenc (1794-1865), forlegger, fløyttist og komponist ble inspirert av Fétis' konserter allerede på 1830-tallet. Farrenc kom til å bruke mye tid på forskning og oppføring av historisk musikk. Louise Farrenc (1804-1875), komponist og pianist, var professor i klaverspill ved konservatoriet i perioden 1842-1873 og overtok ansvaret for publiseringen av *Le Trésor des Pianistes* etter ektefellens død. Verkene ble spilt på en rekke konserter, som ble innledet med foredrag. Se *La Revue et Gazette musicale*, nr. 3, 12. januar 1862 og nr. 7, 16. februar 1862.

⁸⁴ I Farrencs takkebrev til Fétis går det frem at Fétis har lånt bort en rekke partiturer og originalmanuskripter av C. P. E. Bach. Brevet er publisert i *La Revue et Gazette musicale* nr. 8, 21. februar 1864. Fétis' kunngjøring av publiseringen av *Le Trésor des Pianistes* finnes i *La Revue et Gazette musicale*, nr. 20, 13. mai 1860, s. 179ff. Kritikk av bind 1 finnes i *La Revue et Gazette musicale*, nr. 25, 1. september 1861 og nr. 37, 15. september 1861. Kritikk av bind 2 og 3 i *La Revue et Gazette musicale*, nr. 47, 23 nov. 1862 og nr. 2, 11. januar 1863.

⁸⁵ J'ai peu de chose à dire des deux dernier auteurs auxquels M. Farrenc a cru pouvoir accorder une petite place dans *le Trésor des Pianistes*, dans doute à titre d'hospitalité. Ce qui porte les noms de MM. Lindeman et Schwanenberg offre peu d'intérêt; mais il ne s'agit que de quelques planches dans un gros volume rempli d'œuvres d'une grande beauté.

mange av kritikerne i *La Revue et Gazette musicale* kom til å anse som den mest attraktive for samtidens lyttere.⁸⁶ At Tellefsen fikk mulighet til å publisere verker av mindre kjente komponister viser allikevel at han var del av et miljø der det både var av betydning å få frem et nyansert bilde av fortiden og fremheve visse av fortidens komponister som mer betydningsfulle enn andre.

Et utvalg av Rameaus komposisjoner utkom i 1857 under tittelen *Pièces de clavecine en concert avec un violon et un violoncelle, publiées en 1712. Premier livraison, grand format*.⁸⁷ Tellefsen publiserte verkene i samarbeid med en annen sentral person innenfor den historiske musikkbevegelsen i Paris, F. Delsarte. Publikasjonen var sannsynligvis et resultat av deres engasjement i arbeidet med historiske konserter i den samme perioden.⁸⁸ Da det ikke lenger er mulig å oppdrive eksemplarer av Tellefsen og Delsartes notehefte, er det heller ikke mulig å få visshet om heftet inneholdt alle konsertene i sin helhet.⁸⁹ Det fremgår imidlertid av en rekke franske konsertkritikker at Tellefsen spilte satser fra fire ulike konserter, slik at det er grunn til å tro at heftet i det minste inneholdt satser fra alle konsertene. Thomas Tellefsen oppgir selv å ha tatt partiturene ut av et hefte han hadde funnet hos sin far. Han brakte dem til Paris allerede på midten av 1840-tallet, der han tidlig hadde seriøse planer om å få dem oppført:

[...] Din Bog (preciosa) og Rameau gjør min og Chopins Glæde, det er udmerkede Ting, som jeg gjerne vil viide at benytte [...]
(T. Tellefsen (red.), 1923, brev til faren av 2. februar 1846, s. 86)

Tellefsen gjennomførte senere planene om å benytte Rameau-partiturene i konsertsammenheng, selv om dette ikke skjedde før i 1853. Anledningen var en soiree hos Tellefsen. Denne konserten ser ut til å være en av de aller første der Tellefsen fremfører historisk musikk som blir lagt merke til i den offentlige musikkpressen.⁹⁰ Tellefsen beskriver selv konserten i et brev fra desember 1853:

⁸⁶ Se K. Ellis, 1995, s. 60-61

⁸⁷ *Rameau*-komposisjonene kan ha blitt brakt til København av J. A. P. Schulz. Schulz var i perioden 1780-1787 hoffkapellmester hos prins Heinrich av Prøyssen (bror av Fredrik den store) som var svært interessert i fransk musikk. Her skrev Schulz musikk i fransk stil, deriblant en rekke syngespill. Se *Musikkens Historie i Danmark* (red. O. Krogsted og P.H. Traustedt); København: Politikens Forlag, 1978, bind 2, s. 94ff.

⁸⁸ Francois Delsarte (1811-1871) var sanger med spesiell interesse for tidligmusikk. Han publiserte flere samlinger med historisk vokalmusikk. Delsarte hadde studert ved A. Chorons institutt og organiserte en rekke historiske konserter hvor blant andre Wartel og ekteparet Tellefsen medvirket. Severine Tellefsen var i en periode elev av Delsarte. Se O. Krogness: *Kandidat Krogness' upubliserte dagbok*, 1866, Håndskriftsamlingen, Nasjonalbiblioteket, Ms Film 53, og *H. Kjerulfs dagbøker*, 6. august 1862.

⁸⁹ Denne samlingen av Rameaus triokonsserter inneholdt *fire konserter*, hver på tre satser.

⁹⁰ Konserten ble behørig omtalt i *La Revue et Gazette musicale*, 25. desember 1853, se dette kapittel s. 186-187.

[...]I Morgen har jeg en Soirée, hvor jeg spiller Trioer af Rameau som jeg har taget ud af det gamle Hefte, som jeg fant hos Fader for nogle Aar tilbage; jeg har den Ære at see Prindsesse Czartoryska og Prindsesse Lubecka hos mig om Aftenen, de kommer for at høre Trioerne.[...]

(T. Tellefsen (red.), 1923, brev til moren av 18. desember 1853, s. 138.)

Tellefsens publikasjoner av Rameaus komposisjoner må, på tilsvarende måte som publikasjonene av C.P.E. Bachs verker, karakteriseres som svært tidlige bidrag i en fornyet interesse for komponistens instrumentalverker i Frankrike. En rekke kritikker i *La Revue et Gazette musicale* viser at utdrag fra Rameaus balletter og operaer var i omløp også i første halvdel av det 19. århundre.⁹¹ Mens den første perioden i denne renessansen av Rameaus verker fant sted i tiåret mellom 1832 og 1842, ble en større del av Rameaus klaverkomposisjoner først publisert i årene etter 1860.⁹² Tellefsens publikasjon kom følgelig til å være et bidrag i starten av Rameau-renessansens andre fase.

Selv om Tellefsen og Delsartes publikasjon representerte et svært begrenset utvalg av Rameaus verker, kan publikasjonen og konsertene med Rameau-verkene ha fungert som inspirasjon for andre musikere. Gjennom publikasjonen av Rameaus trioer, bidro Tellefsen til å vekke interessen for glemte verker av franske komponister:

[...] De samme musikerne [Tellefsen, Alard, Franchomme] spilte, for første gang i en offentlig sammenheng siden forrige århundre, tre små stykker i trio for piano, fiolin og bass av Rameau. Dette forsøket med retrospektiv fransk musikk interesserte publikum veldig. Det var dessuten nysgjerrig etter å høre musikken som uten tvil fikk våre fedre til å fryde seg delirisk. Musikken er preget av en slik fin, myk og harmonisk følelse, selv for denne tiden da dette var vanlig. Stykkene vi snakker om heter *la Timide*, *la Livri* og *la Pantomime*. Fulgt av denne musikken, som nå ikke lenger er på moten, men som musikerne og spesielt herr Tellefsen spilte slik at den kan komme tilbake på

⁹¹ En rekke av Rameaus originalmanuskripter fra 1740-årene finnes i Bibliothèque Nationale, Paris. En notekatalog fra 1845 viser at en lang rekke utdrag fra Rameaus operaer og balletter var tilgjengelig for et større publikum. Dette forholdet gjenspeiles også gjennom W. Webers beskrivelse av fransk operatradisjon fra 1700-tallet, hvor repertoaret i stor grad bestod av "gamle verk" av komponister som Lully og Rameau. Denne tradisjonen eksisterte i hele perioden fra 1690 og frem til den ble brutt av revolusjonen i 1789. Årsaken til at mye av det samme repertoaret ble spilt gjennom hele denne perioden forklares med kongens manglende interesse for opera, noe som førte til mindre midler til nye produksjoner. Oversikter viser at verk som var over 20 år svært ofte utgjorde langt over 50 % av repertoaret. W. Weber: "La musique ancienne in the waning of the Ancien Régime", i *The Journal of Modern History*, March-December 1984, s. 58-88.

⁹² I perioden 1832-1842 kom de første republikasjonene av Rameaus instrumentalverk. De første større samlingene var J. J. B. Laurens: *22 pièces de clavecin par J. P. Rameau pour faire suite aux 51 pièces de clavecin par F. Couperin*, Paris 1841. Andre deler av Rameaus klaververker ble imidlertid først tilgjengelig ved samlingene *Le Trésor des Pianistes*, bind 1, 1861, *5 pieces pour clavecin, par Larinée*, Paris 1861, og A Méreaux: *Les clavecinistes de 1837 à 1790*, bind 21-29, 1867. Se D. Pistone: "Rameau à Paris au XIXe siècle", i *Jean Philippe Rameau; colloque international organisé par La Société Rameau*, Paris: Champion, 1986, s. 131-140, J.-J. Eigeldinger: "Chopin et Couperin; affinités selectives", i *Echos de France et d' Italie*, 1997, s. 175-193 og *La Revue et Gazette musicale*, nr. 20, 18. mai 1845, s. 160ff.

mote, kom fragmentet i G-dur av en kvartett av Haydn.[...] ⁹³ ("Musique de chambre, par MM. Alard et Franchomme, 7. année, 2. séance", i *La Revue et Gazette musicale de Paris*, nr. 6, 5. februar 1854)

Publikasjonen av Rameaus trioer i 1857 vakte, på samme måte som konserten, betydelig oppsikt. *La Revue et Gazette musicale* brakte en relativt omfattende omtale av Rameaupublikasjonen, der kritikeren ser prosjektet med å ta vare på og formidle denne musikken som svært viktig. Det er også interessant å merke seg at selv om Rameau er en fransk komponist, er det i første rekke ikke det nasjonale aspektet som fremheves i kritikken. Her uttrykker anmelderen et klart ønske om å evaluere verkene etter deres musikalske verdi. Rameaus trioer oppfattes som noe av det beste i komponistens produksjon og er beskrevet som verker som langt overgår hans vokale komposisjoner. På samme måte som kritikeren avstår fra å fremstille Rameau som en av fortidens aller største komponister, viser han et lite markert behov for å fremme fransk nasjonalt særpreg og storhet. Tvert i mot fremstilles kvaliteten på Rameaus instrumentalmusikk som et unntak fra fransk tradisjon:

Heder til de gamle! Ved å ta nærmere i øyesyn komposisjonene til noen gamle franske mestere hvis navn i dag har gått i glemmeboka, merker vi oss at de virkelig var dyktige. Det eneste som var feil med dem, fra det første kvartalet av det attende århundret, var at de nesten alltid hang etter i den musikalske utviklingen som da var i gang. Slik forble den franske skolen nesten stillestående i alle genre, mens melodien i Italia hver dag gjennomgikk nye og fantastiske utviklinger, mens harmonien litt senere tok rikere og mer grandiose former i Tyskland, og mens den vokale og den instrumentale teknikk til enhver tid gjorde enorme fremskritt i disse to landene. [...] Når det gjelder komponister, så er det utvilsomt slik at de mest berømte også var de mest produktive. For franske komponister har generelt sett produsert lite. [...] *Stykker for cembalo* komponert av Rameau er, etter min mening, mer interessante enn hans operaer, og det er mye mer å bevare i dem. [...] I sin instrumentale musikk har han derimot eleganse, ynde og originalitet.[...] Og fortjener de ikke faktisk respekt, disse gamle franske cembalistene som den store Sebastian Bach ikke holdt seg for god til å imitere ved å komponere suiter til stykker *à la française*, som definitivt ikke skjemmer de andre verkene av større proporsjoner som man ser dem figurere ved siden av. ⁹⁴

⁹³ [...] Trois petit pièces en trio pour piano, violon et basse par Rameau, ont été jouées par les mêmes exécutants et pour la première fois en public depuis le dernier siècle. Cet essai de musique française rétrospective a fort intéressé l'auditoire, curieux d'entendre la musique qui sans doute faisait délirer nos pères. Cela est d'un sentiment doux, agréable et suffisamment harmonié, même pour ce temps-ci. Ces pièces se nomment *la Timide, la Livre et la Pantomime*. Après cette musique passée de mode, mais que les artistes et surtout M. Telfesen ont dite de manière à l'y faire revenir, est venu le fragment en *sol* majeur d'un quatuor de Haydn. [...]

⁹⁴ Honneur aux anciens! Et vraiment, en examinant avec quelque attention les compositions d'un certain nombre de vieux maîtres français dont les noms mêmes sont aujourd'hui tombés dans l'oubli, on s'aperçoit qu'ils avaient réellement beaucoup de mérite. Seulement, ils ont eu le tort, à partir du premier quart du XVIII^e siècle, d'être presque toujours en arrière dans le mouvement musical qui s'opérait alors. Ainsi, tandis que la mélodie acquérait chaque jour en Italie de nouveaux et magnifiques développements, tandis qu'un peu plus tard l'harmonie prenait en Allemagne des formes plus riches et plus grandioses, et que dans ces deux pays le mécanisme tant vocal

(”Kritisk revy: Kritikk av Tellefsen og Delsartes publikasjon: *Pieces de clavecin en concert avec un violon et un violoncelle*, par Rameau”, i *La Revue et Gazette musicale de Paris*, nr. 47, 22. november 1857)

Omtalen av Tellefsen og Delsartes publikasjon i *La Revue et Gazette musicale* avdekker en holdning der visse komponister i utgangpunktet ble sett som mer betydelige enn andre. Samtidig reflekterer artikkelen et ønske om å fremme verker av komponister med mindre status. Selv om jeg tidligere har forbundet Tellefsens publikasjoner av mindre kjente komponister med kanoniseringen av visse enkeltkomponister, kan denne åpne, inkluderende innstillingen oppfattes som et karakteristisk trekk ved fransk musikkultur i denne perioden. Denne inkluderende innstillingen kan være med på å forklare hvordan det ble mulig for Tellefsen å finne forleggere med interesse for verkene av de mer ukjente komponistene han hadde brakt med fra Norge.

Selv om det også er mulig å spore visse nasjonale undertoner i den omtalte kritikken av Rameaus trioer, forblir ønsket om å fremme det spesifikt franske i musikkulturen lite uttalt. Sammenlignet med fremstillingen av det norske musikkulturelle klimaet i samme tidsrom, er det vanskelig å tenke seg en tilsvarende åpenhet overfor musikk som var fjerntliggende både tidsmessig og geografisk. I motsetning til den musikkulturelle situasjonen i Norge, der man arbeidet både med å skape bevissthet om verdien av en nasjonal kultur og med å bygge opp et grunnleggende repertoar fra en felleseuropeisk kunstmusikkanon, synes det som om man i fransk musikkultur på en helt annen måte la for dagen en vilje til å inkludere et bredt spekter av fortidens musikkverker, uansett nasjonal opprinnelse.

For en videre forståelse av fransk kultur som åpen og inkluderende, kan vi sammenligne denne med en lignende tysk bevegelse med interesse for historisk musikk. J. Garratt viser i sin avhandling, *Palestrina and the German Romantic Imagination: Interpreting Historicism in Nineteenth-Century Music*, hvordan krefter i tysk musikkultur benyttet renessansens kirkemusikk som et middel til en fornyelse av tysk, protestantisk kirkemusikk. I

qu'instrumental faisait à tout moment d'immenses progrès.[...] A l'égard des premiers, il est incontestable que les plus célèbres ont tous été aussi les plus féconds. Or les compositeurs français ont en général peu produit. [...] Les *Pièces de clavecin*, composées par Rameau, sont à mon avis bien plus intéressantes que ses opéras, et il y a bien plus à en conserver. [...] Dans la musique instrumentale, au contraire, il a de l'élégance, de la grâce, de l'originalité.[...] Ne sont-ils pas en effet respectables ces vieux clavecinistes français que le grand Sébastien Bach n'a pas dédaigné d'imiter en composant des suites de pièces *à la français* qui ne déparent assurément pas les autres œuvres de plus grande proportion à côté desquelles on les voit figurer.

denne prosessen influerte både filosofihistoriske, religiøse og politiske spørsmål på hvilke verk og hvilke komponister som ble ansett som mest verdifulle.⁹⁵

Ideen om å benytte renessansens kirkemusikk som en kilde til inspirasjon for tysk, protestantisk kirkemusikk finnes, i følge Garratt, hos en rekke tyske tenkere fra slutten av 1700-tallet.⁹⁶ I følge deres oppfatning lå kilden til musikkens positive verdier i en fjernere fortid. Dyrkingen av fortiden kom tydelig til uttrykk på kirkemusikkens område, hvor Palestrinas musikk ble trukket frem som eksemplarisk.⁹⁷ Etter hvert ble imidlertid den ensidige idealiseringen av Palestrina erstattet av et syn der interaksjonen mellom kirkemusikkens fire ulike skoler hadde skapt fortidens store kirkemusikalske verker. Fremstillingen av de fire store kirkemusikalske skolenes vekst og forfall, kom til å skape grunnlaget for en forestilling om en mulig tysk gullalder på linje med renessansens italienske musikk. Gullaldertenkingen førte til at Johannes Eccard ble fremstilt som en tysk Palestrina som hadde ledet tysk musikk til to nye høydepunkter realisert gjennom J. A. P. Schulz og J. S. Bach.⁹⁸ I følge Garratt, må interessen for fortiden i denne delen av tysk musikkultur betraktes som en strategi for å bygge opp et protestantisk alternativ til romansk liturgi, samtidig som den må ses i lys av prøyssisk nasjonsbygging rundt 1830.

På lignende måte som beskrivelsen av tysk musikkultur kan knyttes til tyske politiske behov, kan karakteristikken av fransk musikkultur knyttes til uttalte holdninger i fransk eklektisisme omkring 1850. Her gir franske holdninger uttrykk for et langt mer relativistisk orientert klima enn tilfellet var i land som Tyskland og Norge. I Tyskland ble fortiden benyttet i en gullaldertenkning der bare visse avsnitt av fortiden ble betraktet som ideale mål for ettertiden. I norsk sammenheng har vi sett at gruppen som innehadde det kulturelle hegemoniet fokuserte sterkt på bondens verdier og betydningen av å formidle en norsk ånd gjennom kunsten. Selv om visse musikergrupper også arbeidet for å spre kunnskap om musikk fra barokken, wienerklassisismen og nyere tid, kom det kulturnasjonale aspektet til å spille en fremtredende rolle også i en norsk kunstmusikalsk sammenheng.

⁹⁵ J. Garratt gir flere forklaringer på interessen for fortiden (*historismen*) i det 19. århundre og ser den blant annet som resultatet av interaksjonen mellom en rekke av 1800-tallets ideologier (romantikk, nasjonalisme, Hegels filosofi) eller som et tegn på menneskets oppfatning av at den vestlige sivilisasjon var preget av utvikling mot stadig høyere nivåer. Se J. Garratt: *Palestrina and the German Romantic Imagination: Interpreting Historicism in Nineteenth-Century Music* (upublisert Ph. D. avhandling), University of Wales, 1999, s. 11-22.

⁹⁶ Garratt definerer "den romantiske sirkelen" som bestående av Schlegelbrødrene, Novalis, L. Tieck og W. H. Wackenroder samt E. T. A. Hoffmann og A. F. J. Thibaut. Se J. Garratt: "Prophets looking backward: German Romantic Historicism and the Representation of Renaissance Music", i *Journal of the Royal Musical Association*, Vol. 125/2, 2000, s. 164-204.

⁹⁷ *Ibid.*, s. 177ff.

⁹⁸ Johannes Eccard (1553-1611), tysk komponist og hoffkapellmester, elev av Orlando di Lasso og en av hovedskikkelsene innenfor den evangeliske kirkesang. *Ibid.*, s. 194ff.

Min beskrivelse av 1800-tallets interesse for fortiden i Frankrike og Tyskland, kan knyttes direkte til musikkhistorikeren W. Wioras fremstilling av historismen. Wiora bygger sin fremstilling på to hovedutgangspunkter. De to utgangspunktene, som kan bidra til å forklare forskjellene i synet på historiefilosofien og dyrkingen av fortidens kunst, er beskrevet som *relativistisk* og *retrospektiv historisme*.⁹⁹ Mens *relativistisk historisme* betoner historisk forandring og forskjeller mellom stilperioder (how it really was), betoner *retrospektiv historisme* fortiden som en mulig gave og som et middel til å utforme samtiden (how it really should be). Til forskjell fra Garratts beskrivelse av holdningene i tysk musikkultur, som i stor grad bygget på et retrospektivt historiesyn, kan fransk kultur i større grad sies å representere en blanding mellom de to formene for historisme.

4.4. Thomas Tellefsens konserter med historisk musikk

Samtidig som aktiviteten i fransk musikkhistorisk miljø omkring midten av det 19. århundre kan beskrives som del av en europeisk kanondanningsprosess på kunstmusikkens område, må 1850- og 1860-tallets konserter med historisk musikk ses i lys av en fransk, akademisk og klart relativistisk preget tradisjon. Arbeidet med å få frem et mangfold og belyse flest mulig sider av musikken fra ulike musikkhistoriske epoker, gjenspeiles i en rekke konserter der hele programmet var bygget opp rundt gammel musikk.

Denne typen konserter ble sannsynligvis inspirert fra lignende virksomhet i England. Her eksisterte det allerede tidlig på 1700-tallet musikkorganisasjoner som hadde som formål å fremføre musikk fra tidligere århundrer.¹⁰⁰ I følge W. Weber kan denne utviklingen knyttes direkte til politiske, religiøse og kulturelle forhold etter reformasjonen.¹⁰¹

⁹⁹ *Retrospektiv historisme* kan inndeles i to kategorier; en *kultiverende del* som omfatter den nye interessen for fortidens kunst og en *kopierende del* som ser muligheten for å imitere fortidens kunst. *Relativistisk historisme* blir ofte forbundet med akademisk historiedisiplin og ønsket om en objektiv fremstilling, mens *retrospektiv historisme* ofte benevnes som subjektiv historisme. W. Wiora: "Grenzen und Stadien des Historismus in der Musik", i *Ausbreitung des Historismus über die Musik* (red. W. Wiora), Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1969, s. 299-328.

¹⁰⁰ Utviklingen av en kanon på kirkemusikkens område synes å ha inntrådt på et noe tidligere tidspunkt i England enn i andre europeiske land. W. Weber beskriver bakgrunnen for fremveksten av en kanon på musikkens område i England, der reformasjonen hadde ført til en omfattende omskriving av liturgien. Diskusjonen om religionens plass i systemet hadde også bred plass i politiske krisene fra reformasjonen til slutten av det 18. århundre. Slike forhold førte til at musikerne allerede i 1710 i *Academy of Ancient Music*, spilte 15. og 16. århundres kirkemusikk i offentlig sammenheng utenfor kirken. I Frankrike ble offentlige konserter med sakral musikk spilt på *Concerts Spirituel* fra 1725. I Tyskland var det tilløp til lignende konserter omkring 1720. W. Weber: *The Rise of Musical Classics in Eighteenth Century England; a study in Canon, Ritual and Ideology*, Oxford: Clarendon

En annen viktig forutsetning for dannelsen av en kanon på kirkemusikkens område i England er knyttet til kanondiskusjonen på litteraturens område, ”Querelle des anciens et des modernes”, i tiårene rundt år 1700.¹⁰² I følge Weber ga omdefineringen og utvidelsen av den litterære kanon inspirasjon og mulighet til å danne en kanon også på musikkens område.¹⁰³ Konsertserien kan ses både som en fortsettelse av tradisjoner tidlig i det 18. århundre og som en kritikk av samtidens opera- og musikkliv. Dette ble fra flere hold kritisert for demoraliserende holdninger og for konsentrert rundt økonomisk inntjening. Metoden til å forhindre videre musikalsk forflatning ble av flere musikkkritikere ansett å ligge i en mer seriøs musikkultur og eksemplifisert gjennom opprettelsen av *Concerts of Antient Music*.

I arbeidet med å oppvurdere verdien av musikkverker fra ulike epoker og kulturer, er det sannsynlig at Fétis hentet inspirasjon fra den engelske konserttradisjonen. Hans arbeid må imidlertid også ses som en fortsettelse av Alexandre E. Chorons ideer om fremføring av historisk musikk i Paris på 1820-tallet.¹⁰⁴ Chorons intensjon var å gjenopprette en god musikalsk smak i Frankrike og å gjenskape kirkemusikken slik den hadde vært i førrevolusjonær tid. Ved å gi elevene en grundig musikalsk skolering, så Choron muligheten for på sikt å kunne heve den musikalske standarden. Ved å supplere sine teoretiske avhandlinger, ulike notepublikasjoner og oversettelser av 1700-tallets store teoretikere, mente han å ha lagt grunnlaget for en god pedagogikk.

Choron drev fra 1817 en musikk-skole i Latinerkvarteret i Paris. Under medvirkning av koret ved denne skolen presenterte han den første serien konserter i Frankrike som regelmessig hadde historisk musikk på programmet. Konsertene var fra starten i 1822 gitt som private arrangementer, men ble i perioden 1827-1830 gitt som offentlige konserter hver annen torsdag i undervisningssemesteret. Repertoaret var sentrert rundt italiensk og flamsk liturgisk musikk fra 1500- og 1600-tallet. Det ble spilt verker av blant andre Josquin, Gombert,

Press, 1992, s. 5 ff. og “Konzertwesen” i *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, allgemeine Enzyklopädie der Musik (red. F. Blume), Kassel-Basel-New York: Bärenreiter, 1958.

¹⁰¹ Blant kirkemusikerne førte striden mellom kirke og stat i England til en sterk bevisstgjøring av musikkens tradisjon, noe som blant annet kan avspeiles gjennom repertoaret til *Academy of Vocal Music fra 1726*. Akademiet var i mindre grad teoriorientert og i større grad orientert mot fremføring av musikk. Programmene besto ofte av faste komponenter, hvor blant andre Palestrina, di Lasso, Alegri, Byrd, Morley og Händel var hyppig representert. W. Weber 1992, s. 56ff.

¹⁰² “Querelle des anciens et des modernes” hadde sin opprinnelse i diskusjonen om verdien av nyere litterære verker og i hvilken grad disse skulle tas opp i den litterære kanon. Se W. Weber, 1994, s. 488-520.

¹⁰³ Etableringen av *Concerts of Antient Music* i 1776 danner en viktig forutsetning for den videre kanondanningsprosessen i England. Med konsertserier som var viet musikkens klassikere kan foretaket ses som en forløper for den moderne musikkulturen i det 19. århundre. Repertoaret fra disse konsertene skaper, i følge Weber, grunnlaget for en første kanon i moderne forstand. Se W. Weber, 1992, s. 143-197.

¹⁰⁴ Alexandre E. Chorons historiske konserter var inspirert også av Thibauts Heidelberger Singverein (opprettet i perioden 1811-1814). Se M. Lichtenfeld, 1969, s. 44ff., B. R. Simms, 1975, s. 112-139 og, B. R. Simms, 1971, s. 1-47 og s. 123ff.

Janequin, Carissimi, Palestrina samt verker av Händel. Fétis' konserter i tiårene som fulgte bygger følgelig videre på Chorons virksomhet, men ble utformet på et bredere plan med en langt større målgruppe.

Den første skriftlige dokumentasjon på Tellefsens medvirkning på konserter med historisk musikk på programmet, finnes i *La Revue et Gazette musicale* allerede i 1853 og 1854. Thomas Tellefsen spilte historisk musikk på to typer konserter.¹⁰⁵ Den ene typen representerte arrangementer som soirées og kammerkonsserter, mens den andre kan knyttes til 1850-tallets *concerts historiques*. Den første av konsertene som omtales i *La Revue et Gazette musicale*, fant sted i Salle Pleyel i januar 1853.¹⁰⁶ Her spilte Tellefsen blant annet en konsert for tre klaverer av J. S. Bach sammen med to av samtidens beste franske pianister, V. Alkan og F. Hiller.¹⁰⁷ Den samme Bach-konserten ble oppført på nytt allerede i *Association de bienfaisance allemande* i mars samme år, med de samme pianistene. Sannsynligvis var Bach-konserten en gjentakelse av en Bach-konsert som ble spilt i 1833, den gang av Chopin, Liszt og Hiller.¹⁰⁸

Konserten er interessant fordi den forbinder Tellefsen til miljøet rundt Chopin som tyve år tidligere hadde nære forbindelser til Choron og Fétis' virksomhet. Interessant i en slik sammenheng er også utvalget av andre utøvere som Tellefsen samarbeidet med i forbindelse med de historiske konsertene. Flere av disse, som han forøvrig var blitt introdusert til gjennom vennskapet med Chopin, hadde også det til felles at de var knyttet til Fétis' og hans inspirator Chorons virksomhet på 1820- og 1830-tallet. Mange av musikerne hadde fått deler av sin opplæring hos en av de to pionerene og hadde deltatt som utøvere på deres konsertarrangementer. Det er også påfallende at flere av disse elevene selv publiserte samlinger med historisk musikk allerede tidlig på 1840-tallet.¹⁰⁹

¹⁰⁵ K. Ellis: *A Norwegian in Paris in the 1850s: Thomas Tellefsen, Pianism and the Early Music Scene*, upublisert innlegg holdt på Tellefsenkonferanse, Musikkvitenskapelig Institutt, NTNU, 17-18. oktober 1996.

¹⁰⁶ Konserten ble sannsynligvis gitt i forbindelse med utgivelsen av Tellefsens første klaverkonsert på Richaults forlag. Se T. Tellefsen (red.), 1923, brev av 4. november 1852 og 16. januar 1853, s. 135-136 og *La Revue et Gazette musicale*, nr. 3, 16. januar 1853.

¹⁰⁷ Valentin Alkan (1813-1888), fransk virtuospianist og komponist. Alkan hadde studert ved konservatoriet på 1820-tallet og fikk etter hvert stor interesse for historisk musikk. Alkan hadde et bredt repertoar av historisk musikk på programmet og publiserte transkripsjoner av Bach, Händel, Gretry, Marcello o. a. Ferdinand von Hiller (1811-1885), elev av Hummel, tysk pianist, dirigent, komponist og lærer. Hiller tilbrakte årene 1828-1835 i Paris hvor han ble venn av Chopin, Liszt og Berlioz og fungerte som orgellærer ved Chorons institutt. Fra 1844 oppholdt han seg i Dresden hvor han pleiet et nært vennskap med Schumann. Se kritikk i *La Revue et Gazette musicale de Paris*, 13. mars 1853.

¹⁰⁸ Det ikke går frem av kritikken hvilken av Bachs konserter for 3 klaverer som ble spilt. Se *Revue Musicale*, nr. 47, 24. desember 1833, *La Revue et Gazette musicale*, 16. januar 1853 og J.-J. Eigeldinger, 1994, s. 102-139.

¹⁰⁹ Flere kilder hevder at Chopin hadde kontakt med Fétis. En rekke musikere i kretsen rundt Chopin hadde god kjennskap til Fétis og- / eller Choron enten ved å ha studert under en av dem eller gjennom et senere vennskap. Dette gjelder blant annet fiolinistene Baillot, Alard og Sauzay, cellisten Franchomme og komponisten Henry Reber (1807-1880) som også var Tellefsens komposisjonslærer i perioden han var elev av Chopin. Se J.- J.

I desember 1853 ga Tellefsen en musikalsk soirée hjemme hos seg selv. Av konsertkritikken i *La Revue et Gazette musicale* fremgår det at det var vanlig å arrangere slike private sammenkomster. Kritikerer gir også uttrykk for at disse arrangementene ofte var svært spennende på et repertoarmessig plan, noe som forteller at det fremdeles ble ansett som relativt uvanlig å spille mange historiske musikkverker på en og samme konsert. Samtidig gav den private konsertformen signaler om at den historiske musikken ble ansett som interessant for et mer begrenset publikum. På den omtalte konserten, hvor Tellefsen for øvrig blir beskrevet som en betydelig kunstner, spilte han verker av komponister som senere har fått en fast plass i det europeiske kunstmusikkrepertoaret. Dette gjelder både Rameaus trioler for cembalo, fiolin og cello og J. S. Bachs fuger.¹¹⁰ *La Revue et Gazette musicale*'s kritiker kommenterer spesielt Rameau-trioenes kvalitet og publikumsappell og mener de har mulighet til å oppnå stor popularitet og til å innta en fastere plass i repertoaret. Trioene blir beskrevet som svært originale, der Tellefsens oppføring også ga viktig informasjon om fortidens kammermusikktradisjon:

Det som oftest er mest interessant når det gjelder privatkonserter i konsertsesongen, er seansene som de virkelig store musikerne holder i sine kunstnerhjem. Tellefsen holdt nylig en slik seanse. Han er en norsk pianist som noen ganger viser seg som en arving av det fine, elegante, fantasifulle spillet til Chopin, som var hans læremester. I løpet av denne intime musikkvelden spilte Tellefsen noen divertimentostykker og noen små sjarmfulle og sjeldne trioler av Rameau. Disse retrospektive stykkene av fransk musikk er meget originale, og de gir en interessant forestilling av kammermusikken slik man skrev den for hundre år siden. Disse stykkene er for piano, fiolin og cello, og de gir dristige harmoniske effekter, slik som forfatteren av *Castor et Pollux* fant, og alle bærer titler som våre turdanser av i dag: *Livri*, *Pantomime*, *Ropelinière*, *la Timide*. Nettopp *la Timide* i a-moll er full av sjarm i både melodi og uttrykk, og ville hatt like stor effekt i en offentlig konsert som Bachs preludium hadde. Dette ble arrangert av Gounod, og ble veldig misbrukt i den forrige konsertsesongen. [...] ¹¹¹

Eigeldinger, 1994, s. 119-122 og P. Bloom; "A Review of Fétis' Revue Musicale", i *Music in Paris in the Eighteen-thirties* (red. P. Bloom), Stuyvesant: Pendragon Press, 1987, s. 288ff.

¹¹⁰ Medutøvere på trioene var sannsynligvis fiolinisten D. Alard og cellisten A. Franchomme. På den samme konserten deltok en rekke andre utøvere, blant annet den tidligere chopineleven, prinsesse Marcellina Czartoryska (1817-1894). Tellefsens fremføring av Rameaus trioler er referert flere ganger i *La Revue et Gazette musicale de Paris*, neste gang allerede 5. februar 1854. Denne gangen spilte Tellefsen sammen med fiolinisten Alard og cellisten Franchomme. Se *La Revue et Gazette musicale*, nr. 13, 24. mars 1854.

¹¹¹ Ce qu'il y a souvent de plus intéressant dans les auditions musicales de la saison des concerts, ce sont les séances que les virtuoses donnent dans leurs domiciles artistiques. En une de ces soirées de musique intime, M. Tellefsen pianiste norvégien et qui se montre parfois héritier du jeu fin, élégant, fantaisiste de Chopin, son maître, nous a fait entendre des pièces, des divertissements, des petits trios charmants et curieux de Rameau. Ces morceaux de musique française rétrospective sont d'un caractère fort original; ils donnent une idée intéressante de la musique de chambre comme on l'écrivait il y a cent ans. Ces pièces sont pour piano, violon et violoncelle; elles offrent des effets d'harmonie hardie comme en trouvait l'auteur de *Castor et Pollux*, et portent toutes des titres comme nos contredanses d'aujourd'hui: *La Livri*, *La Pantomime*, *la Ropelinière*, *la Timide*. Cette dernière, en la mineur, est charmante de mélodie et de grâce, et produirait autant d'effet dans un concert public que le prélude de Bach arrangé par M. Gounod, et dont on a tant abusé dans la dernière saison des concert.

(H. Blanchard: "Soirée de Tellefsen", i *La Revue et Gazette musicale*, nr. 52, 25. desember 1853)

Redaksjonen i *La Revue et Gazette musicale* gikk inn for en praksis der verkene skulle oppføres i en mest mulig autentisk versjon. Avisens syn kom til uttrykk i en rekke artikler og kritikker helt fra 1840-årene og formidlet at det ble sett som svært uheldig å utelate stemmer eller satser i et verk, eller omarbeide deler av komposisjoner for å fremheve teknisk virtuositet.¹¹² I kritikken ovenfor blir Gounods bruk av Bachs preludium i *Ave Maria* stilt opp mot Tellefsens fremføring av Rameaus trioer. Her blir Gounods bruk av Bachs verk sett som en lite akseptabel løsning, mens Tellefsens mer autentiske oppførelse av Rameus trioer blir berømmet og benyttet som argument for at disse gamle verkene har stor appell også i sin opprinnelige form. Kritikerens holdning kan videre tilbakeføres til og ses i sammenheng med Fétis' historiefilosofi. Fétis' ideer fungerer i en slik sammenheng som et teoretisk grunnlag for å si at den gamle musikken også er kunstverk som ikke bør endres eller benyttes på en ukritisk måte.

Fremføringen av historisk musikk i Paris ser ut til å ha kommet inn i mer regelmessige og offentlige former etter at Fétis igjen arrangerte en av sine *Concerts historiques* i april 1855. Fétis konsert i Paris 1855 ble annonsert i en lengre artikkel i *La Revue et Gazette musicale* den 8. april, der det fremgår at han med stor suksess har fortsatt å arrangere denne typen konserter etter at han slo seg ned i Brussel på 1830-tallet.¹¹³ Arrangementet i Paris var en gjentakelse av en nylig avholdt konsert i Belgia, hvor temaet var det 16. århundres musikk. Slik tradisjonen hadde vært på 1830-tallet, innledet Fétis også ved denne anledning konserten med et foredrag som tematisk tok utgangspunkt i konsertens repertoar:

Historisk konsert med Fétis

Vi meddeler med stor glede at en av disse seansene som har vekket stor interesse i hele Europa vil finne sted i slutten av uken, i Herz-salen, rue de la Victoire, klokka 8 om kvelden. Etter den øredøvende suksessen som han oppnådde i Brussel, bestemte direktøren for konservatoriet i denne byen seg for å sette opp en av disse historiske konsertene i Paris. Direktøren er hjernen bak konsertene som ga oss mye glede for rundt tjue år siden. Våre lesere kan bedømme ut fra programmet som er gjengitt her,

¹¹² I tiårene omkring 1850 benyttet flere utøvere komposisjoner fra tidligere århundrer som utgangspunkt for virtuose fantasier. Se K. Ellis, 1995, s. 59ff.

¹¹³ Se P. Bloom: *F.-J. Fétis and the Revue Musicale (1827-1835)*, (upublisert Ph. D. avhandling), University of Pennsylvania, 1972, s. 396ff. Se også referat fra en av konsertene i Brussel i *La Revue et Gazette musicale*, nr. 11, 18. mars 1855.

om konsertsalen ikke vil bli for liten til å ta imot amatørerne og de nysgjerrige som blir tiltrukket av en slik stor konsert.¹¹⁴

(*La Revue et Gazette musicale*, nr. 14, 8. april 1855)

Fétis' historiske konsert i Paris i 1855 bidro etter all sannsynlighet til å forsterke interessen for historisk musikk og medvirket til en økt aktivitet i det parisiske miljøet. Dette forholdet gjenspeiles gjennom publisering av sentrale artikler om emnet i *La Revue et Gazette musicale* og gjennom arrangementen av flere ulike konserter med historisk musikk.¹¹⁵ I en slik sammenheng kan det heller ikke være tilfeldig at Tellefsens første samling med musikk fra 1700-tallet kom ut i 1855.

Sangeren F. Delsarte var en av musikerne i Paris som kom til å arrangere historiske konserter i årene etter Fétis' konsert i 1855. Delsartes konserter må ses som en videreføring av Fétis' konsertprosjekter og kan også ha vært direkte initiert av Fétis. Delsartes *Concerts historiques* ble imidlertid gjennomført uten tilhørende foredrag og hadde ofte en kronologisk ordnet presentasjon av verkene. Konsertene kunne også være organisert som rene klaveraftener eller tematisk omkring verk med samme type besetning.

Tellefsen medvirket på flere av Delsartes konserter, første gang i mars 1856. Som det fremgår av den etterfølgende kritikken i *La Revue et Gazette musicale*, har musikken som ble presentert på disse konsertene oppnådd stor popularitet og ført til at publikum har opparbeidet en klar bevissthet om deres verdi. Fétis' ide om at en klingende presentasjon av den historiske musikken skulle medvirke til å gi den en varig plass i repertoaret, ser ut til å ha blitt en realitet omtrent tyve år etter at hans første historiske konsertprosjekter fant sted:

Aldri har den historiske og retrospektive musikken vært så høyt verdsatt som nå. Delsarte, sangeren og den ultraklassiske professoren, skulle sikkert gjerne ha gravd frem kammermusikken til den første franske kongen Pharamond for å bevise at fortiden er mer verdt enn nåtiden. Det er en overbevisning like så god som noen, og som kan støttes.[...] Under den merkelige konserten som Delsarte holdt forrige torsdag (27. mars), tok denne ivrige oppdageren av fortidens musikk oss med fra det sjette til det femtende, sekstende og det syttende århundre. Lully, Rameau og Gluck var tre store bidragsytere.[...] Herrene Tellefsen, Sauzay og Franchomme fremførte

¹¹⁴ Concert Historique de M. Fétis.

Nous apprenons avec un vif plaisir qu'une de ces séances don't l'intérêt a été senti dans toute l'Europe, aura, lieu à la fin de la semaine, dans la salle Herz, rue de la Victoire, à huit heures du soir. Après les foudroyants succès qu'il vient d'obtenir à Bruxelles, le directeur du Conservatoire de cette ville s'est décidé à faire entendre à Paris un de ces concerts historiques dont l'idée lui appartient, et qui ont excité tant d'enthousiasme parmi nous il y a vingt ans environ. Nos lecteurs pourront juger, par le programme que nous mettons sous leurs yeux, si la salle ne sera pas trop petite pour contenir les amateurs et les curieux attirés par l'attrait d'un tel concert.

¹¹⁵ Se dette kapitlets neste avsnitt, 4.5., for eksempel A. de La Fages artikkel i *La Revue et Gazette musicale*, nr. 49, nr. 51 og nr. 52, den 9., 23. og 30. desember 1855.

mellom den første og andre delen av konserten et instrumentalt avbrekk med piano, fiolin og cello. Det var en musikkform av samme stil og farge laget av Rameau. Denne trioen bestående av tre små stykker med titlene *la Livri*, *la Timide* og *la Pantomime* er full av melodi, ynde og utsøkte harmonier. Gjennom moll-tonearter, som dominerer i stykkene og som våre gamle komponister helst benyttet seg av, blir tilhøreren holdt fast i det sjarmfulle favntaket til en myk melankoli.¹¹⁶
(Kritikk etter Delsartes konsert 27. mars, 1856 i *La Revue et Gazette musicale* av 30. mars 1856)

Tellefsen spilte også på Delsartes neste konsert i slutten av mai 1856. Konserten var av større omfang enn den forrige og har hovedsakelig vært sentrert rundt oppføringen av vokale verker. Sannsynligvis ble konserten gitt i forbindelse med det sist publiserte heftet i Delsartes omfattende flerbindssamling *Archives du Chant*.¹¹⁷ Konsertkritikken er interessant fordi kritikeren her knytter benevnelsen *historisk konsert* til en pågående kanondanningsprosess. Delsarte er i følge kritikeren ute etter å presentere historiens største vokalverker og er følgelig ikke bare opptatt av å gi et allsidig og nyansert bilde av fortidens musikkverker:

Det ligger en slags forfengeligheit i det å dekorere ens konserter med retrospektiv musikk, som forresten er svært interessante, med tittelen *historisk konsert*, eller til og med *antikk konsert*, slik som Delsarte gjorde med sin seneste seanse av *Archives du Chant*. Den virkelige målsettingen med disse konsertene ville heller være følgende: KONSERT MED DE VIKTIGSTE MUSIKALSKE VERKENE FRA MIDDELALDEREN ELLER RENESSANSEN SAMT FRA DET SYTTENDE OG DET ATTENDE ÅRHUNDRE. Forresten bar ikke programmet preg av å være for langt, selv om det inneholdt ikke mindre enn 40 stykker. [...] ¹¹⁸
(Kritikk etter historisk konsert i *La Revue et Gazette musicale*, 1. juni 1856)

¹¹⁶ Jamais la musique historique et rétrospective ne fut plus en honneur qu'en ce moment. Delsarte, l'habile chanteur et professeur ultra classique, rechercherait volontiers la musique de chambre du premier roi de France Pharamond pour prouver que la passé vaut mieux que le présent. C'est une conviction comme une autre, et qui peut se soutenir. [...] Dans le curieux concert qu'il a donné jeudi dernier 27 mars, cet explorateur zélé de la musique passée nous a transportés du VI^e siècle aux xv^e, xvi^e et xvii^e. Lully, Rameau et Gluck ont été mis largement à contribution. [...] MM. Tellefsen, Sauzay et Franchomme ont exécuté, entre la première et la deuxième partie du concert, un intermède instrumental pour piano, violon et violoncelle, musique de même style et du même couleur par Rameau. Ce trio en trois petites pièces intitulées *la Livri*, *la Timides* et *la Pantomime*, est plein de mélodie, de grâce et d'harmonies distinguées. Par le mode mineur qui y domine et qu'employaient de préférence nos anciens compositeurs, l'auditeur est tenu sous les charme infini d'une douce mélancolie.

¹¹⁷ F. Delsarte: *Archives du Chant, - recueillies et publiées par F. Delsarte*, Paris 1855-1864. (Repertoire des chefs d'œuvre lyriques des xvie, xvii^e, xviii^e siècles accompagnés des chants du Moyen âge et précédés d'uneriche collection des hymnes proses et antiennes de l'Eglise desposées conformement au type harmonique consacré par les plus anciennes traditions). *La Revue et Gazette musicale* omtaler også Delsartes historiske konserter i forbindelse med publiseringen av sist utkomne hefter i serien *Archives du Chant* i nr.12, 21. mars 1858 og nr. 22, 29. mai 1859. Tellefsen spilte også på den sist nevnte av disse to konsertene.

¹¹⁸ Il y a une sorte de prétention à décorer du titre de *concert historique*, ou même de *concert antique*, ainsi que l'a fait M. Delsarte dans sa dernière exhibition des *Achives du chant*, ses séances, d'ailleurs fort intéressantes, de l'art rétrospectif. La vraie désignation de ces séances serait plutôt: AUDITIONS DES PRINCIPALES ŒUVRES MUSICALES DU MOYEN-AGE OU DE LA RENAISSANCE ET DES XVII^e ET XVIII^e siècles. Du reste, cette large manifestation artistique – le programme ne portait pas moins de quarante morceaux. [...]

Tellefsens innslag på denne historiske konserten representerte en kontrast til den lange rekken av vokale verkpresentasjoner, da han var den eneste utøveren som spilte rene instrumentalverker. Igjen presenterte Tellefsen musikk av franske komponister. Han fremførte romanser for fiolin og cembalo av Couperin og to verker av Rameau for cembalo samt en sonate av Bach.¹¹⁹ Kritikerene mener at verkene var både originale og representative for sin epoke, og at de hadde sin rettmessige plass på konserten i kraft av å være viktige verker fra fortiden:

Les sauvages og *le Tambourin*, to stykker for cembalo av Rameau samt en sonate for det samme instrumentet av Bach, ble svært godt spilt av Tellefsen, en norsk pianist som innehar en ren og klassisk stil. Sammen med den elegante fiolinisten Samzai, spilte han også romanser for cembalo og fiolin av Couperin. Disse stykkene var eksempler på epokens originalitet, og tjente som avbrekk i denne konserten som nesten kun var vokal, og hvor den gamle, naive og vittige galliske sang spilte en artig rolle.¹²⁰

(Kritikk etter historisk konsert i *La Revue et Gazette musicale*, 1. juni 1856)

De historiske verkene som Tellefsen fremførte var hentet fra et relativt lite repertoar. Ut fra opplysninger som kan leses i konsertkritikker i *La Revue et Gazette musicale* er det grunn til å tro at Tellefsen spilte et relativt begrenset antall verker som ble gjentatt flere ganger på ulike konserter. Dette kan tolkes som en bevisst strategi fra utøveren eller arrangørens side for at visse verker skulle feste seg i publikums bevissthet. En annen mulighet er å tolke dette avgrensede repertoaret som et uttrykk for at Tellefsen av ulike grunner ikke maktet å utvide denne delen av sitt konsertrepertoar i vesentlig grad.¹²¹

Tellefsens konsertrepertoar av historisk musikk gjenspeiler en pågående kanondanningsprosess og ble også hentet fra den tidsepoken som etter hvert ble høyest verdsatt av de fleste kritikerne i *La Revue et Gazette musicale*. Tellefsens repertoar på de store historiske konsertene var hentet fra 1700-tallet og var skrevet av komponister som fikk plass i

¹¹⁹ Denne sonaten kan ha vært av C. P. E. Bach, hentet fra Tellefsens eget hefte *Six pieces pour le piano de C. P. E. Bach*. Tre av stykkene i dette heftet er sonater.

¹²⁰ *Les Sauvages* et *La Tambourin*, pièces pour clavecin, comme on disait alors, par Rameau, une sonate pour le même instrument, par Bach, ont été fort bien dites par M. Tellefsen, pianiste norvégien, au style pur et classique, ainsi que des romances pour clavecin et violon, par Couperin, exécutées par ce même pianiste et élégant violiniste Sauzai. Ces morceaux, tout empreints de l'originalité du temps, ont servi d'intermède à ce concert presque exclusivement vocal, et dans lequel la vieille chanson gauloise, naïve et malicieuse a joué un rôle piquant.

¹²¹ Kritikkene i *La Revue et Gazette musicale* tyder på at Tellefsens konsertrepertoar i liten grad var preget av utvidelse og fornying. Den tilsynelatende manglende interessen for å fornye repertoaret danner en parallell til hans repertoar på konsertene i Norge. Her kan imidlertid hans egen komposisjonsvirksomhet og hans omfattende undervisningspraksis trekkes frem som sannsynlige årsaker til at det ble vanskelig å innøve nytt repertoar. Se H. Huldt-Nystrøm, 1959, s. 111 og T. Tellefsen (red.), 1923, s. 153ff.

den europeiske kunstmusikkanon. At han ikke spilte flere verker hentet fra sine egne publikasjoner med mindre kjente komponister, indikerer at disse verkene ikke ble ansett som betydelige nok for en større konsertsammenheng, og at de i første omgang var tenkt til bruk i en opplysnings- og undervisningssammenheng.¹²²

Selv om Tellefsen som utøver kom til å presentere et relativt smalt utvalg av historiske verker, bidro han i samarbeid med andre franske kunstnere til å presentere allsidig repertoar av fortidens musikk. Både Delsartes og Fétis' konserter gir signaler om at man i fransk musikkultur ønsket å presentere et svært bredt utvalg av historiske verker. Rekken av konserter som ble gitt i tilknytning til ulike foredrag, artikler og publikasjoner av gammel musikk, tyder på at det ble sett som av stor betydning å utdanne publikum ved å presentere musikken på flest mulig måter. Praksisen følger slik sett opp Fétis' intensjoner om konkret å vise ulike realiseringer av *tonalité*. Vissheten om at Fétis var inspirasjonskilde og sannsynligvis også stod som den direkte initiativtaker til flere av de historiske konsertene i Paris på 1850- og 1860-tallet, bidrar til ytterligere å forsterke sannsynligheten for at Tellefsen hadde kjennskap til og var motivert av den samme tankegangen som Fétis representerte.

4.5. Tellefsens editerings- og oppføringspraksis i lys av toneangivende holdninger i samtiden

Fétis' musikkhistoriefilosofi og teorien om *tonalité* setter fokus på betydningen av å ha kunnskaper om fortidens musikkhistoriske epoker og kan ses som ledd i en mer generell historisk bevisstgjøring. Samtidig kan Fétis' ideer knyttes til eklektisk filosofi, der det ble sett som viktig å forstå fortiden for å kunne bygge fremtidens samfunn. Overført til fransk musikkultur ble kunnskap om ulike musikkhistoriske epoker sett som grunnleggende både for å kunne forstå samtidens musikk og for utformingen av en fremtidig musikkultur.¹²³ Som allerede nevnt, ble kunnskap om fortidens musikk formidlet både gjennom konsertvirksomhet og ulike publikasjoner av gamle musikkverk. Her må de historiske konsertene oppfattes som den mest konkrete formen for kunnskapsformidling. De mange notepublikasjonene kan, i

¹²² Verker av O. A. Lindeman ble spilt på en konsert i slutten av oktober 1862. Denne konserten var arrangert til Fétis' ære og presenterte i tillegg til kammerverker av Fétis også flere verker fra *Le Trésor des Pianistes*, bind 2. A. Farrenc nevner også at Lindemans stykker er spilt på konsert i Paris ved flere anledninger, sannsynligvis i forbindelse med presentasjonen av *Le Trésor des Pianistes*. Se *La Revue et Gazette musicale*, nr. 44, 2. november 1862 og biografiske opplysninger om Lindeman i *Le Trésor des Pianistes*, bind 2, 1862.

¹²³ K. Ellis, 1995, s. 59.

tillegg til å ha ivaretatt oppgaver som bevaring og tilgjengelighet, anses som en mer teoretisk måte å formidle musikkhistoriske tradisjoner, som for eksempel ornamentikk og pedalbruk, på. Etter hvert som det ble mer allment akseptert at den historiske musikken hadde sin klare egenverdi, oppstod diskusjoner om hva som skulle til for å gi denne musikken en mest mulig autentisk gjengivelse og hvordan dette uttrykket best kunne formidles gjennom det trykte partituret.¹²⁴ Spørsmål som ble tatt opp til drøfting omhandlet både musikkens plassering i en historisk sammenheng, selve interpretasjonen og hvilke kriterier som skulle legges til grunn for å gjøre et kvalitetsmessig og representativt godt verkutvalg.

Spørsmål som omhandler editerings- og oppføringspraksis drøftes i en rekke artikler og konsertkritikker i *La Revue et Gazette musicale*.¹²⁵ Diskusjoner som oppstod i forbindelse med et økende antall publikasjoner i perioden etter 1860, viser at det etter hvert ble forventet at utgiveren skulle bidra med opplysninger som kunne være med å plassere musikken i en historisk sammenheng. Publikasjonen skulle også inneholde biografiske opplysninger om komponisten. I tillegg ble det ansett som svært viktig å stadfeste verkets opprinnelse, hvilke manuskripter som dannet grunnlaget for utgivelsen og informasjon om eventuelle revisjoner. Opplysningene ble vanligvis plassert i et forord og ble ansett som viktige for å gi et overbevisende inntrykk av publikasjonens autenticitet.

I Tellefsens publikasjoner på Richaults forlag, finnes forord i to av tre hefter. Til tross for at hans notehefter fra perioden 1855-1861 kom i en tidlig fase av editeringsdiskusjonen, viser forordene at Thomas Tellefsen sannsynligvis hadde klare oppfatninger av hva som var forventet av en seriøs utgiver. I begge forordene gir Tellefsen biografiske opplysninger om komponistene:

[...] Her [...] har vi en utmerket sonate av den yngste av de tolv sønnene til Bach, nemlig Jean-Christophe. På grunn av sitt opphold i London, fikk Jean-Christophe tilnavnet London-Bach. Dessuten har vi Wernicke som var kapellmester i København og elev av Kirnberger. Videre har vi eleven til Wernicke, nemlig O. A. Lindeman, som vi har hatt æren av å bli kjent med i høy alder.¹²⁶ Til slutt nevner vi Seydelman som begynte sin karriere som sanger i Italia for å ende i Dresden som kapellmester.[...] ¹²⁷

(T. D. A. Tellefsen i forord til *7 pièces pour le Piano de Handel, J. S. Bach, O. A. Lindman, Wernicke, J. C. Bach et Seydelman*, Paris: Richaults forlag, 1859)

¹²⁴ Ibid., s. 57ff.

¹²⁵ Ibid., s. 73-76.

¹²⁶ Med denne uttalelsen mener Tellefsen sannsynligvis at O. A. Lindeman er blitt presentert for det franske publikum først mot slutten av sitt liv (Lindeman døde i 1857).

¹²⁷ En dehors [...] il y a une superbe Sonate du plus jeune des douze fils de BACH, Jean Christophe, qui à cause de son séjour à Londres était connu sous le nom de BACH de Londres; il y a Wernicke, maître de chapelle à Copenhague, élève de KIRNBERGER, et l'élève de Wernicke O. A. LINDEMAN, que nous avons en l'honneur de connaître dans son extrême vieillesse, pour finir nous citerons SEYDELMAN qui commençait sa carrière comme chanteur en Italie pour finir à Dresde comme maître de chapelle.[...]

Selv om Tellefsens forord ikke er så detaljerte og omfattende som det på et senere tidspunkt ble forventet at de skulle være, er det hevet over tvil at han har inntatt et standpunkt hvor han ønsket å videreformidle musikken på en måte som var mest mulig korrekt i forhold til de manuskriptene han hadde tilgjengelig. Viljen til å gjengi verkene uten å gjøre endringer i manuskriptene, tyder på at han i utgangspunktet anså disse som autentiske. Tellefsens publikasjoner synes også å gjenspeile en praksis i overensstemmelse med den redaksjonelle linjen i *La Revue et Gazette musicale*. På dette området uttrykte avisen en sterk motstand mot å bearbeide historiske musikkverk.¹²⁸ I det første av Tellefsens to omtalte forord tilkjenner han et tilsvarende standpunkt. Hans utsagn om at han har foretatt en nøyaktig og trofast *rettelse (un correction exacte et fidèle)*, må dermed forstås slik at hans utgaver er en nøyaktig *gjengivelse av manuskriptet*, der endringene som er foretatt, kun er gjort i den hensikt å rette opp regelrette feil eller oppklare tvetydigheter:

[...] Jeg har verken forandret eller lagt til noe ved denne publikasjonen, og har i mitt arbeid begrenset meg til en nøyaktig og trofast rettelse.[...] ¹²⁹

(T. D. A. Tellefsen i forord til *Six pieces pour le piano par C. P. E. Bach*, Paris: Richaults forlag, 1855[?])

Ved å sammenligne Tellefsens publikasjoner med tilsvarende verk i Lindemans manuskripter, bekreftes Tellefsens utsagn. Tellefsens publikasjoner er tro kopier av Lindemans håndskrevne partiturer.¹³⁰ Tellefsen har ikke foretatt endringer verken i forhold til ornamentikk eller ved å utelate eller legge til noe i notebildet. Han har også fulgt den samme linjen for gjengivelsen av interpretasjonstegnene, der det i Lindemans manuskripter var anført svært få tegn som anga frasing, dynamikk, aksentuering og pedalbruk. På dette grunnlaget må Tellefsen karakteriseres som en redaktør med ønske om å formidle størst mulig grad av autenticitet i sine publikasjoner av historisk musikk:

[...] Likeledes har jeg respektert komponistens intensjoner når det gjelder nyanser. Selv om de er sjeldne er de likevel mange nok til å sette den som spiller på den rette vei mot en sann, følelsesmessig og uttrykksfull fremførelse.¹³¹

¹²⁸ K. Ellis referer til bearbeidelsen av en Bachfuge som er omtalt i *La Revue et Gazette musicale*, 18. mars 1855. Se K. Ellis, 1995, s. 71.

¹²⁹ [...]Je n'ai rien changé ni ajouté à cette publication; tous mes soins se sont bornés à une correction exacte et fidèle.[...]

¹³⁰ Den eneste konkrete endringen finnes i heftet "12 pièces...". Her har Tellefsen endret taktarten i *Presto* av J. A. P. Schulz fra 3/8 til 6/16.

¹³¹ [...]j'ai également respecté les intentions de l'auteur pour les *nuances*; quoiqu'elles soient rares, elles sont pourtant suffisantes pour mettre l'Exécutant dans la voie de la vérité, du sentiment et de l'expression.[...]

(T. D. A. Tellefsen: Forord til *Six pièces pour le piano par C. P. E. Bach*, Paris: Richaults forlag, 1855[?])

Selv om spørsmål som angikk editering av historisk musikk til stadighet dukket opp i ulike sammenhenger, er det, i følge K. Ellis, imidlertid bare én stor, omfattende artikkel i *La Revue et Gazette musicale* som tar for seg denne type spørsmål på et mer generelt plan.¹³² Adrien de La Fage's artikkel *Du doigté, de l'enseignement et du caractère des instruments a clavier au xviiiè siècle* ble publisert over tre numre i desember 1855.¹³³ Artikkelen tar opp en rekke problemer relatert til pedalbruk, ornamentikk, dynamikk og fingersetning og er sannsynligvis skrevet nettopp for å bevisstgjøre utøverne om forskjellene mellom 1600-tallets og 1800-tallets oppføringspraksis. En annen sentral kilde til 1850- og 1860-tallets holdinger til oppføring av historisk musikk, er Aristide Farrencs omfattende forord til *Le Trésor des Pianistes* fra 1861.¹³⁴ Her drøftes problemer relatert til både spillestil, pedalbruk, dynamikk og ornamentikk.

Årene mellom La Fage og Farrencs publikasjoner, sammenfaller med perioden Tellefsen publiserte sine hefter med musikk fra 1700-tallet og gjenopptagelsen av de historiske konsertene i Paris. Sammenfallet av disse hendingene innenfor et relativt kort tidsrom, synes å bekrefte at arbeidet med å bevare og rekonstruere tidligere århundrers musikkpraksis møtte en relativt stor resonans og engasjerte en rekke musikere på flere plan. Musikerne ønsket tydeligvis å formidle at den historiske musikken krevde en oppføringspraksis som var forskjellig fra samtidens utøverpraksis, og at denne oppføringspraksisen krevde spesielle forkunnskaper av utøveren. La Fage vektlegger i sin artikkel betydningen av en nøyaktig og original gjengivelse av ornamentikken. Han formidler også at kunnskapen om tidligere tiders ornamentikk ikke var allemannseie på 1800-tallet:

Utføringen av disse forsiringene krevde kunnskap om spesielle tegn som nå medfører usikkerhet for de som ønsker å fremføre musikken til de gamle franske mestere slik de selv gjorde det. [...]Man anbefalte [på 1600-tallet]” å ikke gi seg selv for stor frihet,

¹³² Se *La Revue et Gazette Musicale*, nr. 49, 51 og 52, 9., 23. og 30. desember 1855 og K. Ellis, 1995, s. 72.

¹³³ Adrien de La Fage (1805-1862), historiker, hadde studert under Choron på 1820-tallet. Hans artikkel var inspirert av en avhandling fra tidlig 1700-tall av Michel de Saint-Lambert. Artikkelen ”Du doigté, de l'enseignement et du caractère des instruments a clavier au xviiiè siècle” ble publisert i *La Revue et Gazette musicale*, nr. 49, 51 og 52, 1855. Se også B. R. Simms, 1971, s. 40.

¹³⁴ At Tellefsen står oppført på subskripsjonslisten allerede i de første bindene av *Le Trésor des Pianistes*, dokumenterer at han var del av miljøet rundt Farrenc og Fétis.

spesielt ikke på starten av ornamentene, av frykt for å ødelegge det man ønsket å gjøre vakrere”. [...] ¹³⁵

A. de La Fage: ”Du doigté, de l’enseignement et du caractère des instruments à clavier au xviii siècle”, 3. artikkel, i *La Revue et Gazette musicale*, nr. 52, 30. desember 1855, s. 410)

Tellefsens gjengivelse av ornamentikken i Lindemans manuskripter formidler et syn på linje med de råd La Fage gir i sin artikkel. I Tellefsens publikasjoner er ornamentikken overført nøyaktig fra Lindemans manuskripter. Imidlertid finnes ingen tilleggsinformasjon om hva Tellefsen anser som en korrekt utføring av forsiringen. At Tellefsen har valgt å la være å gi utøveren retningslinjer for måten forsiringene skulle utføres på, kan tyde på at Tellefsen i utgangpunktet henvendte seg til en begrenset brukergruppe med visse forkunnskaper på området. En annen mulig forklaring på Tellefsens valg, kan være at ornamentikken i verkutvalget er relativt beskjedent og består, i den grad det forekommer, av ornamenteringstegn som han forventet burde være kjent for de fleste seriøst skolerte pianister.

Eksempel 4. Ornamentikk i T. D. A. Tellefsens publikasjon av Lindemans manuskript:

C. P. E. Bach: *Fuga à 3 voci i 12 pièces pour piano de Kirnberger, Schulz et Em. Bach.*



¹³⁵ L’indication de ces agréments exigeait des signes particuliers qui aujourd’hui embarrassent beaucoup ceux qui veulent exécuter la musique des anciens maîtres français telle qu’ils le faisaient eux-mêmes. [...] Seulement on recommandait de ne pas ”se donner trop de liberté sur ce sujet surtout dans le commencement, de peur qu’en voulant raffiner trop tôt, on ne gâtât ce qu’on voudrait embellir.”



Farrancs forord til første bind av *Le Trésor des Pianistes* tyder imidlertid på at det var et allment behov for å gi mer omfattende retningslinjer for hvordan den gamle musikken burde spilles, sannsynligvis både som en følge av publikasjonens omfang og den voksende interessen for historisk musikk.¹³⁶ Det over tyve sider lange forordet gir forklaring på utførelsen av en rekke ornamentelle tegn, også de mest alminnelige. Farranc formidler på denne måten at han ønsker å sikre en riktig utføring av forsiringene og å utdanne utøveren i en delvis glemte tradisjon.

¹³⁶ Se A. Farrenc: "Preface, Introduction, L' Histoire du Piano et Observations generales sur l'execution", i *Le Trésor des Pianistes*, bind 1, Paris: A. Farrenc, 1861.

Da det i Tellefsens publikasjoner ikke er lagt til andre pedaltegn eller dynamiske tegn enn de som finnes i Lindemans manuskripter, ser Tellefsens praksis ut til å være i overensstemmelse med toneangivende holdninger også på dette området. I det omtalte forordet til *Le Trésor des Pianistes* drøftes ulike problemer relatert til dynamisk nyansering. Her formidler Farrenc et syn hvor det er av stor betydning å benytte angitte dynamiske tegn på en måte som er i overensstemmelse med komponistens opprinnelige intensjon og instrumentet stykkene var skrevet for:

Musikken [...] tillater på ingen måte de overdrevne nyansene man finner hos enkelte moderne komponister, det gjelder altså å passe seg for å utføre en *f* som om det var en *ff*. [...] Kontrastene mellom en overdrevet *pp* til en *f*, som kom på moten for rundt 20 år siden [...] er svært ødeleggende for den kunstneriske virkningen og er helt upassende i musikken hvor den utøvende musikeren hele tiden bør holde seg i bakgrunnen, avstår fra å briske seg, og kun i størst mulig grad fokusere på å fremheve komponistens tanke.¹³⁷

(A. Farrenc i avsnittet "Nuances" i forord til *Le Trésor des Pianistes*, bind 1, Paris, 1861)

I det samme forord uttrykker Farrenc at overdreven bruk av pedalene er karakteristisk for mange av samtidens pianister og må anses som et middel til å skjule teknisk utilfredsstillende spill. Å benytte pedalene på en mer restriktiv måte, oppfattes derimot som uttrykk for utøverens talent, smak og kunnskap. I følge Farrenc bør imidlertid ikke pedalbruk avskrives fullstendig, da den anses som nyttig for å kunne variere det musikalske uttrykket i den gamle musikken:

Selv om en ekte artist ikke har behov for noen av pedalene for å kunne bevege sitt publikum, vil det ikke være riktig å avskrive dem helt, fordi begge i visse sammenhenger vil kunne brukes fordelaktig for å variere effektene. [...] Ikke fullt så sarte ører kan tåle dette misbruket; menn med god smak ville ganske sikkert være enige med meg. Verken Mozart eller Cherubini har behøvd å ty til slike midler for å oppnå den ærefulle tittel som de første pianister av sin tid.¹³⁸

(A. Farrenc: "De l'emploi des pedales" under avsnittet "Observations generales sur l'execution", i forordet til *Le Trésor des Pianistes*, bind 1, Paris 1861)

¹³⁷ La musique [...] n'admettent nullement les nuances exagérées de certain compositeurs modernes, il faut donc bien se garde d'exécuter les *f* comme si l'y avait *ff*. [...] Les oppositions d'un *pp* excessif au *f* qui, il y a une vingtaine d'années, [...] mais elles sont du plus mauvais effet et complètement déplacées dans la musique ou l'exécutant doit constamment s'effacer en renonçant à ces *pétits* moyens de parade, et ne songer qu'à mettre en relief les plus possible la penser du compositeur.

¹³⁸ Quoique le véritable artiste n'ait besoin d'aucune des pédales pour emouvoir ses auditeurs, il serait injuste de les rejeter enterment; car celle qui lève les étouffoirs et celle du jeu céleste peuvent s'employer quelquefois avec avantage pour varier les effets. [...] Les oreilles peu délicates peuvent seules supporter un tel abus: les hommes de goût seront assurément de mon avis. Ni Mozart ni Clementi n'ont eu recours à ces moyens pour acquérir le titre glorieux de premiers pianistes de leur temps.

Det er grunn til å tro at Tellefsen stod på samme linje som Farranc også i synet på pedalbruken, selv om det i Tellefsens publikasjoner ikke finnes ett eneste tegn for bruk av pedal. Også på dette området gjør Tellefsen en direkte overføring av notasjonen i Lindemans partiturer. Tellefsens utelatelse av pedaltegn kan imidlertid synes å avspeile en tidligere tradisjon. Denne kan knyttes til 1700-tallets klaveregenskaper, der de klanglige variasjonsmulighetene var langt mindre enn på et moderne klaver. Å utelate pedaltegn i 1800-tallets publikasjoner kunne på denne måten gi utøveren signal om å benytte pedalen med forsiktighet, da en overdreven eller lite bevisst pedalbruk lett ville ødelegge musikkens karakteristiske særtrekk. Følgelig synes ønsket om en nøyaktig gjengivelse av manuskriptet og en oppføring som klanglig sett ville gi et mest mulig autentisk resultat, å ligge til grunn for Tellefsens valg.

Toneangivende teoretikere i samtiden var langt mindre dogmatisk i sin holdning til bruk av original fingersetning enn i sitt syn på ornamentikk og pedalbruk. Dette gjenspeiles også i La Fages artikkel, hvor han gir uttrykk for at samtidens fingertechnik var mye bedre enn 1600-tallets praksis. Etter hans mening ville en oppføring med ny fingersetning ikke medføre vesentlig endring i stykkets opprinnelige karakter. Endringer i bruk av opprinnelig fingersetning ble følgelig ikke ansett som negativt eller noe som burde unngås.¹³⁹ I motsetning til den nøyaktige gjengivelsen av ornamentikk og pedaltegn i Lindemans manuskripter, valgte Tellefsen å utelate den svært nøyaktige fingersetningen som var notert inn i en rekke av stykkene. Dermed følger Tellefsen også på dette området råd fra samtidens musikere:

¹³⁹ Se Adrien de La Fage: "Du doigté, de l'enseignement et du caractère des instruments a clavier au xviiie siècle", artikkel 1-3, i *La Revue et Gazette musicale*, nr. 49, 51 og 52, 9. desember, 23. desember og 30. desember og , 1855, s. 383ff. og s. 409ff.

Eksempel 5. Fingeresetning i Lindemans manuskripter og i Tellefsens publikasjon *Six Pièces pour Piano de C. P. E. Bach*: Nr. 5, *Allegro di Molto*.



172

№ 5 G. P. E. BACH.
ALLEGRO DI MOLTO.

PIANO.

This image shows a page of printed musical notation for C.P.E. Bach's *Six Pièces pour Piano*, No. 5, *Allegro di molto*. The score is written on six systems of staves. The top left corner is marked "172" and the top right corner is signed "G. P. E. BACH." The title "№ 5 ALLEGRO DI MOLTO." is centered at the top. The word "PIANO." is written on the left side of the first system. The notation includes complex fingerings and articulation marks throughout the piece.

At musikerne som engasjerte seg i oppføringen av historisk musikk hadde en klar formening om at musikk fra ulike stilperioder krevde ulik oppføringspraksis, bekreftes også av Farrenc i forordet til *Le Trésor des Pianistes*. Her definerer Farrenc både hva som ligger i begrepet stil og forklarer hva dette innebærer for utøveren:

Når det er snakk om musikk, benytter man seg av ordet stil for å betegne den typiske karakteren i en komposisjon eller talentet til den utøvende musikeren. Hva angår komposisjonen, så består stilen hovedsakelig av ideenes egenskaper i forhold til stykkets genre og ektheten i skrivemåten. Hva angår utførelsen, så er det en viss individuell maner som artisten har tilegnet seg, og som er frukten av hans studier og hans karakter.

Kan en utøvende musiker nøye seg med én stil eller må han beherske flere? På dette spørsmålet svarer jeg at, hvis en artist begrenser seg til å utføre sine egne eller én favorittkomponists, eller flere verker av noen komponister fra samme epoke eller samme skole, så er én stil nok. Men hvis han streber etter på et verdig vis å tolke komposisjonene til F. Couperin, J. S. Bach, Händel, D. Scarlatti, E. Bach, Boccherini Haydn, Mozart, Beethoven, Weber, Mendelssohn og Chopin, så krever det at han er i stand til å tilpasse stilen sin til det han tolker, kort sagt, så må han beherske flere.¹⁴⁰ (A. Farrenc: "Du Style" fra avsnittet "Observations generales sur l'execution", i forordet til *Le Trésor des Pianistes*, bind 1, 1861)

Tellefsen hadde med sin bakgrunn tidlig hatt mulighet til å høre 1700-tallets klaververker oppført på den typen instrument de var skrevet for og har følgelig vært oppmerksom på de klanglige endringer som var forbundet med overføringen av 1700-tallets musikk til et moderne klaver. At han selv ved flere anledninger valgte å oppføre denne musikken på cembalo, tyder på at han ønsket å formidle musikken på en slik måte at publikum kunne danne seg et inntrykk av verkenes opprinnelige karakter. En oppføring på originalinstrument var en relativt sjelden hendelse så tidlig på 1800-tallet. Dette kommer til uttrykk også gjennom Tellefsens praksis, der det ser ut til at han bare unntaksvis benyttet cembaloen i konsertsammenheng. Tellefsens fremføringer av 1700-tallets verker på cembalo må ses i lys av rekonstruksjons- og utdanningstanken og må på dette tidspunkt først og fremst anses som

¹⁴⁰ On se sert de ce mot, en parlant de la musique, pour designer le caractère distinctif d'une composition ou du talent d'un exécutant. A l'égard de la composition, le style consiste particulièrement dans la propriété des idées par rapport au genre du morceau et à la pureté dans la manière d'écrire. A l'égard de l'execution, c'est une certaine manière individuelle que l'artiste s'est faite, et qui est le fruit de son organisation et de ses études. Un exécutant peut - il se borner à un seul style, ou bien doit - il posséder plusieurs ? A cette question; je répondrai que, si un artiste se borne à executer ses compositions ou celles d'un seul auteur favori, ou enfin, les œuvres de quelques compositeurs d'une même époque et d'une même école, un seul style lui suffit; mais s'il pretend interpreter dignement et selon leur vrai caractère les compositions de F. Couperin, de J. S. Bach ou de Haendel, de D. Scarlatti, d'E. Bach, de Boccherini, de Haydn, de Mozart, de Beethoven, de Weber, de Mendelssohn et de Chopin, il faut qu'il sache à propos modifier son style, il faut, en un mot, qu'il en possède plusieurs.

en kuriøs hendelse. *La Revue et Gazette musicale* refererer allerede i 1853 fra en privat soirée hos Tellefsen, der nettopp fremføringen av J. S. Bachs fuger på cembalo gis spesiell omtale.¹⁴¹ Kritikerer oppfattet fremføringen på cembalo som positivt for fortolkningen av verket og kommenterer spesielt den betydning han mener instrumentets klang har for oppfattelsen av hver enkelt stemme:

[...] Tellefsen spilte enkelte fuger av den eminente Sebastian Bach på et cembalo som ble laget for et hundreår siden, og som har tilhørt Philippe-Emmanuel Bach. Bachs stil ble klarere og tydeligere på dette klaviaturet hvor disse mesterstykkene ble født, enn på våre moderne pianoer som har en like sterk akustikk som våre voldsomme orkestre.[...] ¹⁴²

(Kritikk i *La Revue et Gazette musicale*, 25. desember 1853)

Tiårene etter 1850 etterlater få skriftlige dokumentasjoner på at det har foregått noen særlig utstrakt diskusjon om bruk av originalinstrument ved oppføring av historisk musikk. Dette forholdet har sannsynligvis sin forklaring i at muligheten til å spille på cembalo ennå var svært begrenset, da franske klaverprodusenter først gjenopptok produksjonen av slike instrumenter på 1870-tallet. Selv om Fétis allerede ved sine historiske konserter på 1830-tallet ønsket å benytte originalinstrumenter, må oppføringen av Bachs fuger på cembalo ha vært en relativt sjelden hendelse så tidlig i århundret. Tellefsen må følgelig anses som en av foregangsmennene på området.¹⁴³

Som en følge av musikernes bevisste ønske om å formidle en mest mulig autentisk utgave av den historiske musikken i skriftlig form, er det ikke overraskende at de også hadde et ønske om å oppføre disse verkene på en måte som var i overensstemmelse med spillestilen i den tidsepoken verkene ble komponert, og at de forsøkte å overføre 1700-tallets spillestil til klaverets nye klangbehandlingsmuligheter.

Vissheten om at den gamle musikken fordret en bestemt spillestil kom ved flere anledninger til uttrykk i *La Revue et Gazette musicale*, der også Tellefsens spill ble kommentert. I forbindelse med oppføringen av Bachs konsert for tre klaverer i 1853, har

¹⁴¹ Hvilket instrument det her er tale om og om Tellefsens eide også denne cembaloen, har det ikke vært mulig å få klarhet i.

¹⁴² [...] Sur un clavecin dont la construction date aussi d'un siècle, et qui a appartenu à Phillippe-Emmanuel Bach, M. Tellefsen a dit quelques fugues de l'illustre Sebastien Bach, dont le style a paru plus clair, plus net sur ce clavier, où ces chefs d'œuvre ont pris naissance, que sur nos pianos modernes, dont la sonorité ambitieuse lutte contre celle de nos foudroyants orchestres. [...]

¹⁴³ Lindemanfamilien eide flere klaverinstrumenter fra 1700-tallet. Tellefsen forteller selv at han har fått en cembalo i gave av Fredrik Lindeman. Dette fikk Tellefsen tilsendt fra Trondhjem først i 1855. Se A. Hernes, 1956, s. 131ff. og T. Tellefsen (red.), 1923, brev av 21. juli 1844, s. 72 og brev av 17. juni 1855, s. 140.

kritikeren oppfattet at utøverne har valgt en spillestil som reflekterer den tiden verket ble skrevet i:

[...] Alkan, Hiller og Tellefsen fulgte komponistens og datidens stil da de fremførte en concerto av Bach [...] ¹⁴⁴

(Kritikk etter ”Konsert i foreningen for tysk veltedighet”, i *La Revue et Gazette musicale*, 13. mars 1853)

At det ikke var en selvfølge for pianister i Tellefsens samtid å kjenne til og mestre forrige århundres spillestil, gjenspeiles i flere ulike sammenhenger. I forståelsen av uttrykket ”datidens stil”, kan dette i flere sammenhenger knyttes til begrepet *jeu lié*. Det samme begrepet benyttes også av Fétis i kritikker av de første bindene i *Le Trésor des Pianistes*. ¹⁴⁵ *Jeu lié* forbindes her med spillestilen som ble benyttet i 1700-tallets kontrapunktiske verker. ¹⁴⁶ Fordi denne spillestilen i følge Fétis var lite kjent for samtidens pianister, mener han det vil være problematisk å spille de gamle verkene uten å endre på stykkenes opprinnelige karakter:

Komponisten som er plassert etter Emmanuel Bach er Jean Kuhnau [...], ukjent for våre dagers artister, tiltross for å ha vært en av sin tids største musikere.[...] Pianister av i dag vil nok oppleve store vanskeligheter med å spille denne gamle musikken som er skrevet i tre, fire stemmer og som på komponistens tid ble spilt *jeu lié*, med svært raskt tempo. For å kunne spille Kuhnaus sonater, behøves det et seriøst studium av fugene til J. S. Bach. [...] ¹⁴⁷

F.-J. Fétis: ”Le Trésor des Pianistes, publié par M. A. Farranc” (2e et 3e livraison) 1. artikkel, i *La Revue et Gazette musicale*, nr 47, 23. november 1862, s. 379-380)

I forordet til *Le Trésor des Pianistes* formidler også Farranc at pianisten, når han spiller den gamle musikken, skal benytte spillestilen *jeu lié*. Beskrivelsen av håndstillingen kan her klart forbindes med cembaloteknikk. Imidlertid fremstår betydningen av Farrancs *jeu lié* som noe uklart for oss i dag og kan vanskelig forstås som legatospill i vår betydning av ordet. Da

¹⁴⁴ MM. Alkan, Hiller et Tellefsen ont exécuté, dans le vrai style de l’auteur et du temps, un concerto de Bach. [...]

¹⁴⁵ *La Revue et Gazette musicale de Paris*, 15. september 1861, s.289-291 og 23. november 1861, s. 378-380.

¹⁴⁶ Også K. Ellis forbinder begrepet *jeu lié* med spillestilen i kontrapunktiske verker og mener begrepet formidlet klart anslag, minimal bruk av pedal og enhetlig tempo. K. Ellis, 1995, s. 67ff.

¹⁴⁷ L’auteur qui vient après Emmanuel Bach est Jean Kuhnau [...], inconnu à tous les artistes de nos jours, quoiqu’il ait été un des plus grand musiciens de son temps. [...] Les pianistes virtuoses de notre temps éprouveraient de grandes difficultés à jouer cette vieille musique écrite à trois ou quatre parties réelles, et qui se jouait au temps de l’auteur en *jeu lié*, dans des mouvements très-rapides. Il faut avoir fait une étude sérieuse des fugues de Jean-Sébastien Bach pour bien jouer les sonates de Kuhnau.[...]

legatospillet først fikk sitt endelige gjennombrudd på 1800-tallet, ville det følgelig være et paradoks om Farranc i arbeidet med å skape en autentisk spillestil skulle anbefale en teknikk fra hans eget århundre: ¹⁴⁸

Jeu lié består av fingrenes uavhengige bevegelse hvor man løfter fingrene svært sjelden og holder tangenten presset ned gjennom hele notens verdi. *Jeu lié* tillater ikke bevegelse i håndledd eller armer. Dette produserer en klang som er vakrere, mykere og på samme tid fyldig. *Jeu lié* er en nødvendighet for å få pianoet til å synge, det fremmer den vakre fremførelsen av all type musikk. Verker av Bach, Händel, Haydn og Mozart mister sin karakter og en del av sin sjarm om man ikke mestrer denne teknikken.[...] ¹⁴⁹

(A. Farrenc: ”Jeu lié” fra avsnittet “Observations générales sur l’exécution”, i forordet til *Le Trésor des Pianistes*, 1861)

Ved å gå til litteratur som tar for seg oppføringstradisjonen for musikk for tasteinstrumenter før det 19. århundre, er det mulig å få en klarere forståelse av *lié*-begrepet slik det er benyttet av Fétis og Farranc. ¹⁵⁰ Begrepet er i Ludger Lohmanns bok knyttet hele tre ulike betydninger, der den første synes å være den mest relevante i denne sammenheng. ¹⁵¹ Begrepet er forbundet med termen ”das gebundene Manier als Schreibart oder Spielart”. I den bundne komposisjonsmåte henspiller begrepet på en kontrapunktisk sats der den obligate stemmen ble utformet etter visse regler. ¹⁵² ”Das gebundene spielart” er gitt en mer konkret betydning gjennom C. P. E. Bachs beskrivelse av generalbasspillet. Her forbindes den bundne spillestilen med måte de ulike akkordene skal sammenbindes på. Der det ikke uttrykkelig er

¹⁴⁸ Legatobegrepet ble benyttet bare på italiensk før år 1800. Det nærmest beslektede begrepet på fransk er ”couler”. L. Lohmann: *Studien zu Artikulationsproblemen bei den Tasteninstrumenten des 16. -18. Jahrhunderts*, Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1982, s. 185ff. og s. 270ff.

¹⁴⁹ La jeu lié consiste dans l’action indépendante des doigts, qu’il faut lever tris-peu et qu’on doit appuyer sur la touche pendant tout la valeur d’une note tenue. Le jeu lié proscrie les mouvements du poignet et du bras. Le son produit est alors plus beau, plus molleux et en même temps plus nourri. Sans le jeu lié il est impossible de bien chanter sur le piano; il favorise la belle exécution de toute espèce de musique Quant à celle de Bach, de Haendel, de Haydn et de Mozart, elle perd son caractère et une partie de son charme, si l’on ne possède pas ce mode de toucher.[...]

¹⁵⁰ L. Lohmann, 1982, s. 272ff.

¹⁵¹ Den andre betydningen av begrepet tar for seg artikulasjonsmåten ved utføringen av en synkope bestående av to toner i samme tonehøyde. I den siste betydningen av begrepet forbindes *lié* med artikulasjonsmåten i vokal stil der flere noter i forskjellig tonehøyde skulle utføres på samme stavelse eller vokal. Ibid., s. 192.

¹⁵² Lohmann referer til Brossard (1703) som forbinder begrepene ”legato, obligato og *lié* med visse komposisjonsregler: ”Legato.. veut dire, souvent la même chose que Obligato’ est à dire, LIÉ, ou Contraint par certaines regles, ou certaines loix qu’on s’impose souvent à soy-même pour quelque dessein. Ainsi on dit, Canone legato, Fugha legata & c.” Ibid., s 272.

sagt at fellestøner i ulike akkorder skal spilles på nytt, kan de bli liggende over til neste akkord. Gjennom slike flytende progresjoner skapes en syngende stil.¹⁵³

Jeu lié-begrepet i 1800-tallets skriftlige kilder synes altså å kunne forbindes med en kjent spillestil fra 1700-tallet. Spillestilen var knyttet til et kontrapunktisk satsbegrep der det var om å gjøre å få frem hver enkelt stemme ved hjelp av en tydelig artikulering. Det er all grunn til å tro at Tellefsen, som selv hadde fått opplæring på cembalo, hadde en klar forstilling om hva som lå i begrepet *jeu lié* og at han forsøkte å overføre den til spill på samtidens klavertyper.¹⁵⁴

Diskusjonen som omhandlet publikasjon av den gamle musikken og arbeidet med å rekonstruere denne musikkens spillestil, dokumenterer et levende miljø som ønsket å formidle fortidens kunstmusikk på en mest mulig autentisk måte. Tellefsens engasjement med å formidle 1700-tallets klavermusikk for et fransk publikum kan oppfattes som del av et akademisk orientert prosjekt. Prosjektet hadde til hensikt å formidle kunnskap til samtidens publikum og må samtidig ses som et forsøk på å gjenskape fortidens tradisjoner. Denne virksomheten kan etter min oppfatning ses i forlengelsen av Fétis musikkhistoriefilosofi, der rekonstruksjonen av fortidens tradisjoner var en del av hans arbeid med å skaffe aksept for verdien av fortidens musikkverk.

4.6. Oppsummering

Undersøkelsen av Tellefsens rolle i fransk musikkhistorisk bevegelse på 1850-tallet viser at han var del av et allsidig og bredt sammensatt miljø. I dette miljøet stod Fétis som en innflytelsesrik og sentral person der hans ideer påvirket utformingen av musikklivet. Tellefsens publikasjoner, hans konserter og hans forbindelser i Paris' musikkmiljø gjenspeiler at han hadde spesielle kunnskaper om eldre tiders musikk fra oppveksten i Trondhjem. Videre viser Tellefsens innsats at han betraktet fortidens musikkverk som verdifull kunst, og at hans syn var sammenfallende med toneangivende holdninger til den gamle musikken i fransk musikkultur.

¹⁵³ C. P. E. Bach: " Bey Gelegenheit der abgestossenen und gezogenen Noten merken wir an, dass man bey den Accorden, wozu die Grundnoten nicht ausdrücklich abgestossen werden sollen, nicht nöthig hat, alle Stimmen auf das neue anzuschlagen. Die Intervallen, welche im vorhergehenden Accorde schon da sind, und im darauf folgenden liegen bleiben können, lässt man liegen. Durch diesen Vortrag, wenn er zumal mit fliessenden Progressionen in der besten Lage vergesellschaftet ist, erhält die Begleitung eine singende Wirkung." (sitat fra Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen, Zweyter Theil) Ibid., s. 273.

¹⁵⁴ Tellefsens første spillestil var sannsynligvis preget av cembalo- og orgelteknikk. Han skriver selv om omleggingen av spillestilen som han måtte foreta da han kom til Paris i 1842. Se T. Tellefsen (red.), 1923, brev av 28. juni 1842, s. 16, og 23. juli 1842, s. 19-20.

En rekke trekk i Fétis' musikkhistoriefilosofi, kan sies å reflektere et fransk politisk og kulturelt klima med bånd til Victor Cousins eklektisisme. Cousins grunntanke var at de beste verdiene fra fortidens samfunn kunne danne utgangspunkt for en fremtidig utvikling av fransk samfunn. I lys av denne tankegangen kan arbeidet med å formidle historisk musikk betraktes som en bevisstgjøring av publikum, der en seriøs og kvalitetsmessig god kunst kunne bidra til å bygge opp et varig kulturelt fellesskap. I praksis kom fransk musikkhistorisk bevegelse til å presentere et nyansert bilde av den historiske musikken ved også å inkludere mindre kjente komponister og uten å fokusere spesielt på det spesifikke franske.

Tellefsens publikasjoner av tyske og skandinaviske verker gjenspeiler den relativistisk orienterte innstillingen i fransk musikkultur. I en slik sammenheng må Tellefsens publisering og oppføring av klavermusikk fra 1700-tallet ses i lys av et ønske om å benytte gode pedagogiske verker i utdanningen av 1800-tallets pianister. Praksisen kan settes i forbindelse med Fétis' akademisk orienterte prosjekt, der presentasjonen av et utvalg av fortidens musikkverker må betraktes som en anskueliggjøring av hans musikkhistoriefilosofi. Tellefsens publikasjoner føyer seg inn i den samme tradisjonen og kan følgelig beskrives som del av et akademisk orientert prosjekt med basis i et relativistisk historiesyn.

Interessen for å restaurere fortidens musikktradisjoner må også forbindes med en mer generell interesse for historien i 1800-tallets samfunn. I en slik sammenheng ble det å ha kunnskap om fortiden ansett som viktig for å kjenne sin kultur og for å kunne utvikle menneskeheten på best mulig måte. Fransk musikkhistorisk bevegelse kan på et slikt grunnlag ses som del av prosessen som resulterte i en felles europeisk kanon på kunstmusikkens område. Her kom utvalget av verk etter hvert til å bygge mer ensidig på tanken om det store mesterverket og mesterkomponisten. I Webers fremstilling fremstår årene mellom 1800 og 1870 som den konsoliderende fasen i utviklingen av en integrert, internasjonal kanon. I denne utviklingen hadde både den tidligere etablerte pedagogiske kanon og et utvalg av utøvernes mest benyttede repertoar en markant innvirkning på hvilke verk som kom til å bli del av den instrumentale europeiske kunstmusikkanon på 1800-tallet.

Tellefsens innsats i fransk musikkhistorisk bevegelse gjenspeiler følgelig flere trekk som er beskrevet som karakteristiske for 1800-tallets kanondanningsprosess.¹⁵⁵ I følge Weber var mange av de nye verkene som ble tatt opp i 1800-tallets kanon komponert av allerede godt kjente komponister. Likedan var mange av verkene som kom til å bli del av 1800-tallets kunstmusikkanon, spilt med jevne mellomrom lenge før den avgjørende fasen i

¹⁵⁵ W. Weber, 1999, s. 345-346.

kanondanningsprosessen. Dette betyr at det helt fra starten av denne prosessen var vanskelig å hevde seg for mindre kjente komponister, og at det innenfor den nye kritisk-ideologisk baserte kanon ble plass for kun et fåtall verker av denne gruppen komponister. Det samme forholdet gjenspeiles også i kritikken etter Tellefsens konserter, der verkene av C. P. E. Bach og Rameau ble omtalt en rekke ganger. Da begge disse komponistenes instrumentalverker lenge hadde vært vanskelig tilgjengelig for publikum, har Tellefsens publikasjoner etter all sannsynlighet fungert som viktige initiativer i renessansen av deres verker. I dette bildet må Tellefsens publikasjoner anses som et forsøk på å bygge opp en pedagogisk kanon med tilknytning til J. S. Bachs klavertradisjon. Tellefsens publikasjoner av verker fra en tysk-skandinavisk pedagogisk tradisjon fikk verken plass innenfor en fransk eller europeisk utøverkanon. Sannsynligvis kom publikasjonene allikevel til å fungere som ledd i argumentasjonen for å vise J. S. Bachs betydning for ettertiden og må følgelig føste og fremst knyttes til kanoniseringen av hans verker.

Bildet av Tellefsen i fransk musikkultur kan videre overføres til og gi interessante assosiasjoner til min hypotese om at Tellefsen ikke ble oppfattet som tilstrekkelig norsk for å kunne innta en sentral plass i norsk musikkultur. Mens han valgte å ikke ta del i samarbeidsprosjekter med andre norske kunstnere, gir dette kapitlet innblikk i Tellefsens franske musikkmiljø og hvilke kunstnere han her valgte å samarbeide med. I Paris hadde han nær kontakt med den mest aktive og innflytelsesrike kretsen av franske musikere og tok aktivt del i restaurasjonen av historisk musikk i tiårene omkring 1850. Selv om verken hans innsats eller posisjon kan beskrives som banebrytende eller svært sentral, fremstår Tellefsen som en av flere franske musikere med gode kunnskaper og seriøs holdning til formidlingen av musikk fra tidligere epoker.

Kapittel 5. *Juste milieu*

I dette kapitlet har vi forlatt 1850- og 1860-tallets musikkhistoriske bevegelse og skal i stedet flytte fokus til periodens samtidskomposisjoner, hvor hovedtemaet er en analyse av et utvalg satser fra Tellefsens kammermusikkverker. Tellefsens kammerkomposisjoner henter stiltrekk både fra den klassiske og romantiske perioden og er utformet innenfor den klassiske sonatens formprinsipper.¹ Gjennom analysen av Tellefsens sonatesatser vil jeg forbinde disse til innflytelsesrike ideer i fransk musikkultur omkring 1850. Fétis' ideer, som i forrige kapittel ble forbundet med promoteringen av den historiske musikken, brukes i dette kapitlet til å forklare Tellefsens kammerverker.

I forrige kapittel trakk jeg forbindelseslinjer mellom V. Cousins eklektisisme, Fétis' musikkhistoriefilosofi og den franske musikkhistoriske bevegelsen omkring 1850. Forbindelseslinjen mellom Cousins filosofi og Fétis' ideer kan videreføres til Fétis' tanker om utformingen av samtidens franske kammermusikk. En rekke kritikker i *La Revue et Gazette musicale* avspeiler Fétis' teorier og holdninger på kammermusikkens område.² Denne kritikerholdningen ble benevnt som *juste milieu*.³ *Juste milieu*-kritikernes holdninger kom ofte til uttrykk som en debatt om forholdet mellom klassiske og romantiske elementer i musikken. I denne debatten formidlet kritikerne et strengt syn på bruken av etablerte formprinsipper og berømmet komponister som benyttet disse.

Fétis' råd om utformingen av samtidens kammermusikk gjenspeiler på flere måter Cousins politiske utforming av sin filosofi, kalt *juste milieu*. Begrepet var mye benyttet på ulike plan i fransk samfunnskultur i tiårene omkring 1850.⁴ Her var idealet å benytte de beste

¹ Begrepet *klassisk* knyttes i denne sammenheng til wienerklassiske formprinsipper og ses som en motsetning til formoppløsende trekk i 1800-tallets musikk. Flere trekk i Tellefsens kammermusikk synes beslektet med trekk i det 18. århundres klassiske stilidiom. Se P. Griffith: "Classical", i *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (red. S. Sadie), 1980.

² K. Ellis 1995, s. 160.

³ *Juste milieu* antok en særegen betydning innenfor flere områder av fransk musikkultur i tiårene rundt 1850. Mest kjent i så måte er fransk eklektisk opera representert ved Meyerbeer. Se K. Ellis, 1995, kap.1, 8 og 9 og R. S. Nichols, 1971, s. 366ff.

⁴ *Juste milieu*-begrepets opprinnelige betydning er knyttet til fransk politikk. Allerede under kong Louis XVIII og restaurasjonsperioden 1815-1830 ble *juste milieu* brukt som en betegnelse for tidens politiske og kulturelle program. Som begrep forbindes *juste milieu* i dag først og fremst med det franske julimonarkiet i perioden 1830-1848. Da kong Louis Philippe skulle utarbeide sitt politiske program, engasjerte han vitenskapsmennene og de moderate royalistene F. P. G. Guizot (1787-1874) og Victor Cousin (1792-1867). Cousins *Du vrai et du beau et du bien* (Paris, 1853), beskrives som en sammenfatning av Cousins tanker og er basert på hans kurs ved École Normale så tidlig som 1817-1818. *Juste milieu* kan anses som en sosialpolitisk realisering av Cousins eklektisisme. Her var idealet å velge løsninger som unngikk ekstreme standpunkter (middelløsning/ middelvei). A. Boime: *Thomas Couture and the eclectic vision*, New Haven and London: Yale University Press, 1980, s. 5-12 og V. C. Starzinger, 1965.

elementene både fra fortidens og samtidens epoker og å unngå alle former for ekstreme løsninger. Til tross for Fétis' beskrivelse av samtidens musikk som del av *ordre omnitonique*, kom han til å argumentere for at *ordre pluritonique* var det mest fruktbare utgangspunkt for fransk, samtidig kammermusikk (se kapittel 4, s. 157-158). Fétis mente komponistene burde unngå en videre utvikling av *ordre omnitonique*. Som en følge av dette standpunktet ble klarhet i struktur og tydelige harmoniske, rytmiske og metriske skjemaer ansett som viktige kriterier for å skape en kvalitetsmessig god kammermusikk.⁵

Selv om ingen av Tellefsens verker ble gjenstand for grundig omtale i *La Revue et Gazette musicale*, gir analysen av Tellefsens kammermusikkverker grunnlag for å påstå at Tellefsens stilidiom var influert av *juste milieu*-estetikken. Sannsynligheten for en slik forbindelse forsterkes ved vissheten om at Tellefsen komponerte sine kammerverker i samme periode som dette stilidealet møtte størst positiv respons i *La Revue et Gazette musicale*, og ved at Tellefsen hadde kontakt med en rekke av komponistene som tilhørte dette miljøet.

Tellefsens preferanser for musikk fra den klassiske stilperioden kommer til uttrykk også gjennom hans aktivitet som kammermusikkutøver. Mange av hans konserter fant sted i det parisiske salongmiljøet og var organisert som private eller halvoffentlige arrangementer. Her var en påfallende stor andel av repertoaret basert på klassiske og tidligromantiske verker. I en sammenheng hvor fokus er satt på samtidens franske *juste milieu*, er min påstand at både organiseringen av disse konsertene og repertoarvalget kan relateres til fransk eklektisk tankegang. Interessant i en slik sammenheng er også Tellefsens forbindelse til prinsesse Marcellina Czartoryskas *Club des Mozartistes*. Tellefsens faste medlemskap i denne klubben gir grunnlag for en påstand om at han var influert av så vel politiske som musikkulturelle *juste milieu*-idealer.

Forbindelsen mellom Tellefsens kammermusikkidiom og *juste milieu*-estetikken har ikke vært belyst i tidligere forskning. I sine analyser konkluderer Huldt-Nystrøm med at Tellefsen gjør bruk av klare formprinsipper og har sans for det velproporsjonerte, klare og oversiktlige.⁶ Han trekker en stilistisk forbindelse mellom Tellefsens musikk og idealer i samtidens franske kammermusikk, men går ikke inn i en videre drøfting av denne forbindelsen. Påvirkning fra politisk *juste milieu*- på samtidens kunst- og kulturuttrykk er

⁵ Fétis presenterte sine ideer i en rekke artikler i *La Revue et Gazette musicale* over en trettiårsperiode. Se K. Ellis, 1995, s. 163.

⁶ H. Huldt-Nystrøm, 1959, s. 130.

imidlertid beskrevet i flere arbeider.⁷ K. Ellis viser i sin bok hvordan *juste milieu*-ideene gjenspeilet seg i en rekke artikler og kritikker av kammermusikk og symfoniske verker i tiårene omkring 1850.

Som bakgrunn for en forståelse av forbindelseslinjene mellom Tellefsens kammermusikk og *juste milieu*-idealet, vil jeg i kapitlets første avsnitt skissere bakgrunnen for Cousins *juste milieu*, Fétis' kammermusikkideal og musikkritikernes *juste milieu*. I det samme avsnittet skisserer jeg videre den sosiale kontekst som verkene ble komponert i og fokuserer på forbindelser mellom Tellefsens sosiale miljø og *juste milieu*-estetikken.

I delen av kapitlet som konkret tar for seg Tellefsens verker, har jeg valgt å begrense analyse materialet til hovedsakelig å omfatte de av hans satser som er bygget over sonatesatsprinsippet. Sonatesatsprinsippet står sentralt i Tellefsens kammerproduksjon og kan, ved å være et utbredt satsprinsipp både i den klassiske og den romantiske stilperioden, fungere som et utgangspunkt for å plassere Tellefsens uttrykksform innenfor en større musikalsk kontekst. I en slik sammenheng vil analysene også knyttes til moderne fremstillinger av sonaten, slik dette er gjort i C. Rosens bøker, *Sonata Forms* og *The Classical Style*.⁸

Ved å undersøke Tellefsens kammermusikk i lys av en markant estetisk strømning i fransk kulturliv, gis også et bilde av miljøet Tellefsen selv valgte, der han følte sosial og kunstnerisk tilhørighet.⁹ I dette miljøet var, i motsetning til hva som var tilfellet i samtidens norske musikkultur, ideer om å formidle en nasjonal karakter gjennom musikken svært lite vektlagt.

5.1. Tellefsen i *juste milieu*

I organiseringen av samtidens konserter i Paris ser man, på samme måte som i Norge, konturene av en mer moderne konsertkultur med en blanding av offentlige, private og halvoffentlige arrangementer. Med tanke på innflytelsen fra eklektiske *juste milieu*-idealene, er det nærliggende å forbinde disse med utviklingen i den parisiske adelssalongen. I sin

⁷ A. Boime viser i boken *Thomas Couture and the Eclectic Vision* hvordan eklektisismen fikk omfattende innflytelse på ulike sider av kunst og kulturlivet og knytter fremstillingen spesielt til visse miljøer i samtidens malerkunst. Se A. Boime, 1980.

⁸ C. Rosen: *Sonata Forms*, London & New York: Norton, 1988 og C. Rosen: *The Classical Style* (expanded edition), London & New York: Norton, 1997.

⁹ Undersøkelsen kan følgelig anses som en konkretisering av J. Samsons metode for å se musikken som del av en sosial verden (*social cause* og *social trace*).

undersøkelse av konsertlivets organisering i europeiske hovedsteder har W. Weber fremstilt utviklingen i Paris som annerledes enn i de øvrige av Europas ledende hovedsteder.¹⁰ Mens salongen som konsertlokale hadde avtagende betydning i for eksempel London og Wien, beskrives salongens stilling i Paris som dominerende også etter midten av det 19. århundre.¹¹ Innenfor dette bildet førte imidlertid den begynnende kommersielle musikkulturen til at konsertene i salongen fikk et halvoffentlig preg med et betalende, men svært ofte, invitert publikum.

Selv om Tellefsen ga en rekke offentlige store konserter, kom den adelige salongen til å stå sentralt i Tellefsens liv som musiker og komponist.¹² Her samarbeidet han med en rekke andre seriøse musikere som var rekruttert både fra et borgerlig og et adelig miljø. Tellefsens tilknytning til seriøse musikkutøvere fra adelen viser at denne samfunnsklassen fremdeles hadde en sentral plass innenfor deler av fransk musikkultur, hvor de fungerte både som utøvende kunstnere, husverter og publikum.

I første halvdel av det 19. århundre var det ennå av stor betydning for en lovende ung kunstners fremtidige suksess å debutere i de europeiske adelssalongene. Disse salene, som i mange tilfeller rommet flere hundre mennesker, hadde et publikum som bestod både av adelige og andre innflytelsesrike representanter fra borgerklassen. Selv om salongdebuten ble mindre vanlig etter hvert som det offentlige, kommersielle kulturlivet vokste, fortsatte denne typen konserter å ha stor status i Paris.¹³ Forholdet avspeiles tydelig i Thomas Tellefsens beskrivelse av sin debutkonsert i Hôtel Lambert i 1851. Her fungerer salongen som en mellomting mellom den adelige salonginstitusjonen og en nyere borgersalong med kommersielle islett:¹⁴

¹⁰ W. Weber, 1975, s. 30ff. og s. 50ff.

¹¹ I Frankrike benevnes perioden 1850-1870 ofte som *La Belle Époque*. Årene er forbundet med jobbetid, økonomisk og industriell utvikling, eleganse, en viss forkjærlighet for det grandiose. På musikkens område preges tiden av et stilistisk mangfold. Se C. Dahlhaus, 1989(b), s. 192ff. og J. Richardson: *La Vie Parisienne 1852-1870*, London: Hamish Hamilton, 1971.

¹² Tellefsen holdt årlig store konserter av blandingsprogram-typen. Disse konsertene er ved flere anledninger beskrevet som en av årets store konsertbegivenheter i Paris. Se for eksempel *La Revue et Gazette musicale*, nr. 15, 10. april 1853; nr.13, 1. april 1855 og nr. 16, 19. april 1857. Se også *Morgenbladet*, 29. april 1860.

¹³ Bakgrunnen for salongens sentrale posisjon i Paris kan i følge W. Weber føres tilbake til politiske forhold på 1700-tallet. Paris' tidlige offentlige konsertkultur i 1725 startet med den statlige operas konserttrekke kalt "Concerts Spirituels". Disse ble holdt på årets 35 helligdager da religiøse lover forbød å oppføre opera. Programmet bestod fra starten av religiøs musikk. Ved midten av århundret fremstod programmet som et rent sekulært program. Foruten "Concerts Spirituels" var all annen offentlig konsertvirksomhet forbudt frem til 1791. Disse restriksjonene førte til at adelen arrangerte private konserter, men uten å fungere som velyndere eller styrende i utviklingen av den seriøse klassiske musikken. Napoleonskrigene førte til en videre oppsplitting og fragmentering av adelen, noe som førte til at den trakk seg tilbake fra et begynnende offentlig konsertliv. Disse forholdene forklarer noe av den sentrale rolle salongen lenge hadde i Paris. Så sent som i 1846 hadde Paris hele 850 salonger. Se W. Weber, 1975, s. 4-6 og s. 30-52.

¹⁴ Pariserdebuten fant sted den 18. april 1851 i Hôtel Lambert på Ile St. Louis, Paris. Hôtel Lambert var eid av prins Adam Czartoryski. Her bodde også hans nevø og dennes kone, prinsesse Marcellina Czartoryska. Se T.

Som jeg tilskrev Eder havde prinds Czartoryski laant mig hans superbe Galerie i hans Résidence (Hotel Lambert kaldet [...]) Dette er nu i Paris en uhyre stor Naade, thi alle Kunstnere maae give deres Concerter i de offentlige Concertsale. I kunne da begribe, hvilken Effect dette gjorde. Et saa udsøgt Publicum havde man ei paa længe set i en Concert. Ikke mindre end 11 Prindsesser; de engelske, svenske og hanoveranske Ambassadeurer og deres Familier, Madame Staëls datterdatter, Baronesse Rotschild og en masse andre Grevinder og store Damer; Madame [George] Sand, Forfatterinden var ogsaa der og tiltrak sig Alles Opmærksomhed, da hun sjelden viser sig offentlig. Efter Concerten Havde Prindsen foranstaltet en magnifique souper for at hædre mig [...] Penge fortjente jeg og; det er mig tilbage omtrent 200 Spd. naar Udgifterne ere betalte og jeg havde omtr. 130 Spd. Udgifter.

(T. Tellefsen (red.), 1923, brev av 8. mai 1851, s. 127-128)

Slik vi senere i kapitlet skal se at Tellefsens kammermusikkomposisjoner kan forbindes med samtidens ideer om *juste milieu* i musikken, gjenspeiler sosiale og politiske juste milieu-idealene seg også i hans virksomhet som kammermusikkutøver. På 1850-tallet var Tellefsen, sammen med flere av komponistene som tradisjonelt ble forbundet med *juste milieu*, opptatt av å formidle musikk fra den wienerklassiske og tidligromantiske stilperioden. Deres konserter hadde et halvoffentlig eller privat preg og ble ofte arrangert i Paris' adelige salonger. Her er det mulig å forbinde salongens varige posisjon i Paris med sosiale, politiske og musikkulturelle aspekter i *juste milieu*. Både den parisiske adelssalongens stilling som en halvoffentlig konsertinstitusjon og *juste milieu*-musikerens formidling av et visst kammermusikkrepertoar, kan tolkes som uttrykk for et eklektisk ideal, der målet var å forene de beste av fortidens idealer med samtidens musikkultur.

Samtidens salongkultur gjenspeiles i miljøet rundt den polske prinsessen Marcellina Czartoryska. Hun var, i tillegg til å være en god pianist, en viktig initiativtaker for en rekke musikkarrangementer.¹⁵ Hun arbeidet på flere plan, både som utøver, konsertarrangør og

Tellefsen (red.), 1923, brev av 8. mai 1851, s. 126-127, *La Revue et Gazette musicale* nr.18, 3. mai 1851 og kritikk fra *Journal des Debats*, 5. mai 1851 (gjengitt i *Christianiaposten*, 14. mai 1851).

¹⁵ Prinsesse Marcellina Czartoryska (1817-1894) er beskrevet som en utmerket pianist og hadde studert med Czerny i Wien før hun kom til Paris, der hun ble Chopins elev. Den polske Czartoryskifamilien var en mektig adelsfamilie med stor innflytelse i polsk kultur og politikk. Etter den polske revolusjonen i 1830, etablerte to grener av familien seg h.h.v. i Wien og Paris, hvor de kom til å spille en betydelig rolle i kulturlivet. Etter Chopins død ble Marcellina Tellefsens elev og er i flere sammenhenger beskrevet som en ypperlig fortolker av Chopins verker. I 1868 flyttet hun tilbake til Krakow hvor hun blant annet arrangerte historiske konserter. Tellefsen omtaler henne en rekke ganger i sine brev, der hun i en musikalsk sammenheng ser ut til å ha betydd svært mye for ham. J.-J. Eigeldinger, 1993, s. 162-163, T. Tellefsen (red.), 1923, brev av 8. mai 1851, s. 126-127, *La Revue et Gazette musicale*, nr. 18, 3. mai, 1851 og *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 1980.

fungerte også som velgjører ovenfor flere kunstnere, deriblant Tellefsen.¹⁶ Den musikkulturelle aktiviteten i hennes bosted, Hôtel Lambert, var tradisjonsrik og kan inndeles i to kategorier. Den første kjennetegnes som større blandingsprogramkonserter. Disse fant vanligvis sted en gang om året og ble annonsert i avisen som offentlige konserter.¹⁷ I tillegg til organiseringen av en årlig, offentlig konsert som også kunne finne sted i en av byens kjente konserthaller, stod prinsesse Marcellina også bak organiseringen av en rekke soiréer og matinéer. Disse arrangementene hadde form enten som private kammerkonserter for den nærmeste omgangskrets, eller kunne være av mer offentlig karakter. De mindre konsertarrangementene fant sted jevnlig og hadde et variert repertoar og et relativt stabilt publikum.¹⁸ Naturlig nok hadde kammermusikken en sentral plass på disse mindre konsertene, der særlig wienerklassikerne stod sentralt på repertoaret. I det ufullstendige programmateriale som er bevart etter konsertene i Hôtel Lambert, er verker av Mozart, Beethoven eller Haydn representert på så godt som alle programmer fra 1850-tallet.¹⁹

Marcellina Czartoryska tok også initiativet til å danne en egen musikkklubb, *Club des Mozartistes*. I denne klubben, som var en av mange kammermusikkklubber i Paris omkring 1850, var både Tellefsen, Alard, Franchomme og Charles Gounod faste medlemmer.²⁰ *Club des Mozartistes* møttes hver første fredag i måneden og må karakteriseres som et av de mer private arrangementene i Hôtel Lambert.²¹

Tellefsen spilte i en årrekke kammermusikk også i andre sammenhenger. Felles for alle konsertene er et program med overvekt av Mozart, Beethoven og Haydns verker.²²

¹⁶ Prinsesse Marcellina Czartoryska har sannsynligvis betydd mye i rekrutteringen av elever til Tellefsen etter Chopins død. Se Renata Suchowiejko: "The musical Circle at Hôtel Lambert" upublisert artikkel fra konferansen "Czartoryscy-Poland-Europe", Det Jagellionske Universitet, Krakow, 8.-10. november, 2001.

¹⁷ Tellefsen deltok på flere av disse etter debutkonserten i 1851. Både Chopin, Liszt, Hiller og en rekke andre kjente kunstnere hadde tidligere spilt på disse konsertene. Ibid. og T. Tellefsen (red.), 1923, s. 143.

¹⁸ Materialet som omhandler konsertaktivitetene er svært ufullstendig, men kildematerialet som er bevart gir en pekepinn om hvor omfattende de har vært. Se R. Suchowiejko, 2001.

¹⁹ Det ble også spilt verker av Weber, Chopin, Franchomme og Gounod og verker av Händel, Rameau, Lully, Gluck og Bach. Ibid.

²⁰ Se for eksempel J.-M. Fauquet: "Les sociétés de musique des chambre", i *La Musique en France à l'Epoque Romantique 1830-1870*, Paris: Harmoniques Flammarion, 1991, s. 167-198.

²¹ Chopin hadde på sitt dødsleie oppfordret Marcellina til å spille Mozart: "I told Franchomme, you will play Mozart together and I shall hear you". Opplysninger om klubbens virksomhet og eksakte repertoar er før øvrig mangelfull. Selv gir Tellefsen opplysning om at han regelmessig spilte kammermusikk hver 14. dag. Dette kan ha inkludert øvinger eller aktivitet i andre kammermusikkssammenhenger foruten *Club des Mozartistes* [...] *I Hôtel Lambert har jeg hvert Aar efter 1850 givet Konserter; hver 14de Dag spiller jeg i Musique de Chambre*. [...] R. Suchowiejko, 2001, J.-J. Eigeldinger i J. Rink og J. Samson (red.), 1994, s.162-163 og T. Tellefsen (red.), 1923, brev av juni/ juli 1855, s. 143.

²² Tellefsens virksomhet som kammermusiker ser ut til å ha skutt fart i løpet av vinteren 1853-1854, altså i den samme perioden som han for alvor engasjerte seg i den musikkhistoriske bevegelsen. I de følgende årene spilte han i flere av de mest kjente kammermusikksselskapene i Paris.

²² Våren 1854 opptrådte han blant annet i den prestisjefylte konsertserien kalt *Musique de chambre par MM. Alard et Franchomme*: Alard og Franchomme dannet i 1847 *Alard-kvartetten* og arrangerte en rekke

Aktiviteten gjenspeiles både gjennom flere kritikker i *La Revue et Gazette musicale* og andre skriftlige kilder i tidsrommet fra tidlig på 1850-tallet til omkring 1860.²³ Selv om en rekke av konsertene ble arrangert som offentlige konserter, foregikk en stor del av hans kammermusikkvirksomhet i private omgivelser.

I en fremstilling av Tellefsens franske kammermusikkmiljø er det interessant å forbinde det til en generell historisk beskrivelse av kammermusikken i samtiden.²⁴ Omkring midten av det 19. århundre var kammermusikken ansett som avtagende både i betydning og ofte i kvalitet. Den befant seg i en stilling der den gradvis var blitt overskygget av en offentlig musikkultur med store operaoppsetninger, virtuoser og blandingsprogramkonserter. Genren led under dilemmaet med å skulle formidle en intim stemning i store konsertsaler og var derfor i stor grad forblitt en privat foreteelse. Samtidig fungerte kammermusikken som en møteplass for de mer skolerte på musikkens område. Komponister som skrev kammermusikk i tradisjonell form ble ofte ansett for å ha en konservativ innstilling til musikken. Dette ble ofte benyttet i kritikernes argumentasjon for å ta avstand fra den nytyske retningen med Wagner og Liszt. På et sosialhistorisk plan ble imidlertid kammermusikken et område hvor det var mulig å overskride sosiale grenseskille mellom adelskap og borgere.

Samtidig som man ser flere sammenfallende punkter mellom Tellefsens musikalske miljø og en generell beskrivelse av kammermusikkens stilling omkring 1850, avspeiler miljøet også spesifikt franske samfunnsforhold. Kammermusikkarrangementene, som var av en halvoffentlig eller mer privat karakter, kan knyttes til fremtredende ideer i fransk filosofi og ideen om å ta vare på verdifulle tradisjoner fra en tidligere kultur.²⁵ Koblingen mellom en viss gruppe godt skolerte franske musikere, den mer private salongkonserten og det seriøse repertoaret som ble spilt på disse konsertene, gjenspeiler en tidsånd som ikke kan ses løsrevet fra franske politiske forhold og franske filosofiske ideer.

I perioden etter 1815 var man på søken etter nye religiøse og filosofiske systemer som kunne bygge bro mellom det førrevolusjonære samfunnet og 1800-tallets nye franske

kammerkonserter sammen med andre kunstnere. Tellefsens opptredener er omtalt i *La Revue et Gazette musicale* nr. 6, 5. februar 1854 og i nr. 13, 24. mars 1854. Se også T. Tellefsen (red.), 1923, brev av 30. mai 1854, s. 139.

²³ Se f. eks. T. Tellefsen (red.), 1923, og *H. Kjerulfs dagbøker*.

²⁴ Se C. Dahlhaus, 1989(b), s. 42-43 og s. 252ff.

²⁵ Frem til første halvdel av det 19. århundre var adelssalongen stedet for utøvelse av den virkelig seriøse musikkulturen. I andre halvdel av det 19. århundre ble salongen og begrepet „salongmusikk“ ofte forbundet med en mindre seriøs musikkultur og trivialmusikken. C. Dahlhaus, 1989(a), s.147ff., I. Felliger: „Die begriffe *Salon* und *Salonmusik* in der Musikanschauung des 19. Jahrhunderts“, i *Studien zur Trivialmusik* (red. Carl Dahlhaus), Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1967 og H. Herresthal: ”Musikksalongen” i *Flerstemmige innspill 2000* (red. I. Karevold, H. Jørgensen, I. M. Hanken og E. Nesheim), Oslo: Norges Musikhøgskole (NMH- publikasjoner; 200:1), 2000.

samfunn.²⁶ Selv om Frankrike i perioden 1815-1850 hadde en rekke ustabile regjeringer, var målet å gjenoppbygge fransk samfunn og utforme en fransk politikk som kunne virke som et samlende punkt. Det var sterkt behov for en levedyktig politikk som kunne medvirke til varig gjenforening av ulike klasser og ulike politiske fraksjoner. Her presenterte tenkere med tilhørighet i fransk eklektisk filosofi ideen om *juste milieu*. *Juste milieu* skulle kombinere orden og frihet, sikre fortsettelsen av det revolusjonære arbeidet gjennom videre demokratisering og dermed forhindre nye revolusjoner.²⁷ Som undervisningsminister hos Louis Philippe ga Guizot i 1835 følgende definisjon av kongens politikk:

Our policy, gentlemen, the policy of the *juste milieu*, is essentially inimical to absolute principles, to consequences carried too far. We ourselves are the living proof of this; for, allow me to remind you, we have fought for freedom as we have for order. The policy of the *juste milieu* must be defended against all excesses; yes, it repels absolute principles, extreme consequences; it is adaptable to the diverse needs of society; it is able to take into consideration its successive states and to engage in turn different combats.

(F. G. P. Guizot: *Histoire Parlementaire*, 2, Paris, 1840, sitert etter A. Boime, 1980, s. 10)

Ideen om moderasjon og valg av en middelvei i politikken ble begrunnet og uttrykt gjennom eklektisk filosofi og er realisert gjennom Cousins formuleringer om å forene ulike fraksjoner i en helhet. Den eklektiske doktrinen hadde en dyp appell til ulike deler av fransk samfunn, noe som bekreftes både i politiske, sosiale og kulturelle sammenhenger.²⁸ Cousins påstand var at hver tidsalder hadde skapt en filosofi som var tilpasset tidens behov og at de verdiene som ble stående igjen var elementer som best var i overensstemmelse med sannheten. Ved å identifisere de beste elementene fra fortiden, så Cousin muligheten for at de kunne syntetiseres på et høyere nivå. Intensjonen var at denne syntesen skulle unngå ekstreme standpunkter, noe som ble benevnt som en middelvei eller *juste milieu*. Påvirkningen fra fransk eklektisk filosofi kommer konkret til uttrykk på kulturens, så vel som på politikken

²⁶ Gruppen *Les Doctrinaires* av moderate royalister (R. Collard, F. G. P. Guizot og V. Cousin) er representanter for et av de tankesystemene som oppstod i perioden etter 1815. A. Boime, 1980, s. 5-9.

²⁷ V. Cousin var professor ved Sorbonne fra 1830 og utdanningsminister i perioden 1840-1848. Gjennom transformasjonen av de eklektiske ideene til det politiske området fikk Cousin stor innvirkning både på utformingen av samtidens utdanningsprogram og samtidens religiøse doktriner.

F. P. G. Guizot var fransk historiker og politiker, professor i historie ved Sorbonne fra 1812 og undervisningsminister i perioden 1832-1837 i Louis Philippes regjering. I perioden 1840-1848 var han utenriksminister og regjeringens leder. Guizot ble februarrevolusjonens første offer da kongen avskjediget ham for å bevare sin egen stilling. I april 1848 reiste han til London hvor han også traff Chopin og Tellefsen. Se T. Tellefsen (red.), 1923, brev av 8. juni 1848, s. 106, W. G. Atwood: *The Parisian Worlds of Frederic Chopin*, London and New Haven: Yale University Press, 1999 s. 93, V. C. Starzinger, 1965, A. Boime, 1980, s. 5-14 og K. Ellis, 1995, s. 35 og s.41.

²⁸ A. Boime, 1980, s.12ff.

område, der ideen var å blande ulike elementer, ulike genre eller elementer fra ulike stilepoker. Ved å skape større toleranse for andres synspunkter trodde man lettere å kunne justere sine egne standpunkter. På sikt ville en slik holdning bidra til å løse konflikter og skape gode løsninger for fremtiden.

Påvirkningen fra en eklektisk tankegang og *juste milieu* gjenspeiles både i Fétis' og franske kritikeres syn på utviklingen av kammermusikken og den symfoniske musikken, der oppfordringen til å la de klassiske trekkene dominere de mer romantiske trekkene gjenspeiler samme tankegang. Fétis' tro på at det var mulig å skape bedre samtidsverker ved å ta utgangspunkt i idealer fra overgangen mellom *ordre pluritonique* og *ordre omnitonique* uttrykker indirekte et ønske om å motvirke det han anså som en uheldig utvikling i samtidens musikk. *Juste milieu* skulle følgelig skape grunnlag for å refortolke samtidens kammermusikk ved å bygge på verker fra perioden som av mange, inklusive Fétis, ble regnet som kammermusikkens foreløpige høydepunkt.

Tankegangen kan også ses som en konkretisering av Fétis' teori, der kunststartene ikke fulgte den samme utviklingsmåte som de mer tradisjonelle vitenskapene. Gjennom sin transformasjonsteori forutså Fétis oppløsningen av den tradisjonelle tonaliteten og uttrykte klart at han så dette som lite anbefalelsesverdig. Allerede i "Cours de la philosophie musicale" fra 1832 advarer Fétis mot en ensidig bruk av *ordre omnitonique*.

Fétis' begrunnelse for å ønske en annen utvikling enn den han så konkretisert i samtidens *ordre omnitonique*, må følgelig knyttes til hans relativistiske historiesyn og ses som en logisk konsekvens av en eklektisk tankegang. Selv om Fétis hele livet hadde en spesiell forkjærlighet for Mozarts verker, må hans preferanse for *ordre pluritonique* forklares med en overbevisning om at en videre utvikling av *ordre omnitonique* ikke kunne lede til et mer verdifullt uttrykk enn det som var skapt gjennom Haydn, Mozart og Beethovens verker frem mot 1810. Den samme tankegangen gjentas i hans artikkelserier både fra 1850- og 1860-tallet.

Fétis oppfordring til å velge overgangen mellom *ordre transitonique* og *ordre omnitonique* som det mest optimale utgangspunkt for samtidens autonome instrumentalmusikk, kan også knyttes til hans påstand om at "det skjønne" var målet for all kunst.²⁹ For Fétis hadde "det skjønne" et element av en bakenforliggende verden. Dette innebar at søken etter "det sanne" for kunstens vedkommende ble en søken etter ideal

²⁹ Se K. Ellis, 1995, s. 42ff. og R. Schellhouse, 1991, s. 230ff.

skjønnhet. I denne sammenheng er det sannsynlig at Fétis ikke så muligheten for å realisere ideal skjønnhet gjennom en videre utvikling av *ordre omnitonique*.³⁰

I ulike artikler drøfter Fétis i mange sammenhenger samtidens musikk ut fra tre idealer. I tillegg til en oppfordring om å ta utgangspunkt i et harmonisk språk hentet fra overgangen mellom *ordre pluritonique* og *ordre omnitonique*, oppfordret Fétis til bruk av klare formprinsipper og en symmetrisk periodeoppbygning knyttet til prinsippet *carrure des phrases*.³¹ Disse elementene er fremhevet som positive av *juste-milieu*-kritikerne i *La Revue et Gazette musicale* og vil følgelig utgjøre sentrale utgangspunkter for analysen av Tellefsens sonatesatser.

Lignende prinsipper, der fokus ble satt på det regulære og symmetriske, synes også å ha vært av grunnleggende betydning for utøverne i Tellefsens kammermusikkmiljø. Maleren Eugene Delacroix gir i sine dagbøker en rekke henvisninger til prinsesse Marcellinas klubb, hvor Mozarts verker var sentrale i repertoaret. Delacroix omtaler i flere sammenhenger musikerkretsen rundt prinsessen som mindre kompetente i forståelsen av Mozarts verker.³² Etter en konsert hos Prinsesse Marcellina i mai 1854 beskriver Delacroix oppføringen av Mozarts musikk som formalistisk og lite preget av en ekte mozartsk ånd. Delacroix' påstand om at disse musikerne hadde forkjærlighet for symmetri, regularitet og faste regler, leder tanken tilbake til ideen om *carrure des phrases*. Delacroix påpeker her at regulariteten i Mozarts musikk bevisst ble fremhevet i musikerens fremføringer. Kombineres Delacroix' kommentar med Tellefsen og Franchommes tilhørighet innenfor *juste milieu*, bekreftes i stor grad tanken om at også *Club des Mozartistes* var påvirket av de samme estetiske ideene:

The Princess' note munchers [croque notes], who swear only by Mozart, understand Mozart no better than they understand Rossini. That vital element, that secret power which is throughout Shakespeare, does not exist for them. They must have their alexandrines and counterpoint; all they admire in Mozart is regularity.
(Sitat fra E. Delacroix dagbok, 24. mai 1854, sitert etter J.-J. Eigeldinger i J. Rink og J. Samson (red.), 1994, s. 123)

³⁰ Oppfatningen var at den autonome instrumentalmusikkens semantiske vaghet var et fortrinn for å få innblikk i en bakenforliggende, ugripelig verden. Dette synet forklarer også hvorfor Fétis hadde lite til overs for programmusikken som han anså som en regresjon til tidligere ideer om imitasjon. K. Ellis, 1995, s. 43.

³¹ Se dette kapitlets avsnitt 5.2.2., s.242ff., og 5.2.3, s. 258ff.

³² E. Delacroix (1798-1863), fransk maler, var en av Chopins aller nærmeste venner helt fra den første tiden i Frankrike. Referanser til *Club des Mozartistes* finnes i hans dagbøker blant annet den 13. februar, 20. april og 30. november 1853, 25. januar og 7. april 1854 og 31. mars og 16. juli 1855. Se E. Delacroix: *The journal of Eugène Delacroix*, London: Phaidon, 1995.

Delacroix' skriftlige ytringer gir interessante assosiasjoner. Dette gjelder blant annet prinsessens begeistring for Franchommes spillestil. I forhold til andre utøvere som i større grad utfoldet temperament, følelse og virtuositet i spillet, foretrakk prinsessen Franchommes mindre ekspressive stil. Hans stil blir beskrevet som en kombinasjon av teknisk presisjon, eleganse og enkelhet:

She (princess Marcellina) prefers her Franchomme to Batta [en annen av samtidens kjente cellister]; I told her I disagreed. What she regards as expansive, solid and precise in Franchomme, I see as cold and dry. [...] Franchomme is a little like those painters who say to you: "See how strictly I observe the ancient rules, how this hand is exactly the hand I saw before my eyes".
(Sitat fra E. Delacroix dagbok, 24. mai 1854, sitert etter J.-J. Eigeldinger i J. Samson (red.): *Chopin Studies* 2, 1994, s. 123)

På bakgrunn av en rekke kritikker av Tellefsens konserter synes det som om Tellefsen tilstrebet en lignende karakter i sitt spill. Kritikken gir signaler om at han også i fremføringen av wienerklassiske verker tilstrebet en autentisk spillestil og tok avstand fra en overdrevent følelsesladet fremføring eller fremheving av virtuose partier. Tellefsens spill er blant annet karakterisert som "klassisk rent og elegant" i kritikken etter Alard og Franchommes *Musique de Chambre* i mars 1854:

Den femte seansen ble holdt søndag 12. mars, og den var Alard og Franchommes nest siste. De fire musikerne spilte med utsøkt delikatesse og finesse Mozarts tredje kvartett for piano, fiolin, alt og bass. Tellefsen, den norske pianisten, skilte seg der ut med sitt rene, elegante og klassiske spill. Etter en sjarmløst trio av Haydn, samt den vakre kvartetten i F av Beethoven for strykeinstrumenter [...], kom kvintetten i c-moll av Mozart.³³
(*"Musique de chambre par MM. Alard et Franchomme"*, i *La Revue et Gazette musicale*, nr. 13, 26. mars 1854)

Sett i lys av ideene om å velge en middelvei og å forene de beste ideene fra fortiden med de antatt beste verdiene i samtidens kultur, danner *juste milieu*-kritikernes holdning i *La Revue et Gazette musicale* en klar parallell til Fétis' teorier. I følge K. Ellis' omfattende studier av ulike sider ved kritikervirksomheten i *La Revue et Gazette musicale*, kom avisen til å følge en

³³ La cinquième séance, qui était l'avant-dernière de M. M. Alard et Franchomme, a eu lieu dimanche 12. mars. Le troisième quatuor de Mozart pour piano, violon alto et basse, a été dit par les quatre exécutants avec une délicatesse une finesse exquis, M. Tellefsen, le pianiste norvégien, s'y est distingué par son jeu pur, élégant et classique. Après un charmant trio de Haydn et le beau quatuor en *fa* de Beethoven pour instruments à cordes [...], est venu le quintette en *ut* mineur de Mozart.

konservativ linje særlig innenfor kammermusikkens og den symfoniske musikkens område. Denne linjen er beskrevet som særlig uttalt i tiårene omkring 1850.³⁴ De mest konservative av avisens kritikere formidlet et syn der form- og tonalitetsopløsende trekk i den romantiske musikken ble oppfattet som direkte skadelig for det musikalske uttrykket:

The fatal temptations of Romanticism in music are the scorning of fugue, a pronounced antipathy towards metrical regularity, a horror of the simple, an incessant need for tortuous melody, for the use of luxuriant instrumentation, and the need to give listeners a programme which explains the composer's thought, which he never formulates in a clear manner because more often than not it does not exist.
(*La Revue et Gazette musicale*, 11. juli, 1841, sitert etter K. Ellis, 1995, s. 161-162)

I begrepsbruk og holdninger står alle av avisens mer konservative kritikere i gjeld til Fétis, som gjennom sine teoretiske utlegninger skaffet dem et nødvendig rammeverk for evaluering av musikken og ga dem konkrete tanker om utformingen av fremtidens musikk.³⁵ En rekke ideer med rot i Fétis' tankegang dukker til stadighet opp i ulike kritikker, der kritikere uttrykker et ønske om å begrense innflytelsen fra tysk progressiv instrumentalmusikk og Wagner. Kritikernes ønske er i stedet å fremme musikkens uttrykk gjennom det de benevner som *juste milieu*. I *La Revue et Gazette musicale*'s omtale av både kammermusikken og symfonisk musikk kom *juste milieu*-begrepet til å avkode en helt bestemt betydning. Her anså kritikere først og fremst Beethovens verker frem til ca. 1810 som et ideelt sted å hente inspirasjon for nye komposisjoner. Ved å sette nytt lys på Beethovens prosedyrer fra denne perioden skulle komponistene skaffe seg et fruktbart utgangspunkt for komponeringen av nye kammermusikkverker. Beethovens sene kvartetter og hans siste symfoni ble imidlertid regnet som lite passende for videre eksperimentering.³⁶ I en slik sammenheng kan Monnais' kritikk av Gounods andre symfoni i 1856 stå som eksempel på *juste milieu*-kritikernes holdninger:

Above all, we congratulate Gounod for having the good sense to compose symphonies, and for not wanting to go beyond Beethoven; for having understood that beyond him there lay an abyss, and that it was better to retreat slightly towards Haydn and Mozart, than to push onward and lose himself in outer space.

³⁴ K. Ellis forklarer avisens redaksjonelle linje med at det kommersielle aspektet var mindre fremtredende når det gjaldt kammermusikken enn når det gjaldt f. eks. klavermusikken. Edouard Monnais (1798-1868), Henry Blanchard (1791-1858), Adolphe Botte (1823-1893) og Charles Bannelier (1840-1899) var alle eksponenter for avisens kritisk konservative linje og et *juste milieu* i musikken. På kammermusikkens område var den franske komponisten George Onslow (1784-1853) avisens fremste eksponent for *juste milieu*. K. Ellis, 1995, s. 160ff. og s. 243-261 og *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 1980.

³⁵ *Ibid.*, s. 160-164.

³⁶ K. Ellis forklarer motstanden mot å bruke Beethovens sene kvartetter som utgangspunkt for samtidens kammermusikk med at kvartettene var sett som eksperimenter og at Beethovens stil burde få bli stående som unik. K. Ellis, 1995, s. 43.

(*La Revue et Gazette musicale*, 10. febr 1856, sitert etter K. Ellis s. 162)

Ordvalg og begrepsbruk i en rekke av kritikkene i *La Revue et Gazette musicale de Paris* viser klare forbindelseslinjer til Cousins eklektisisme og gjenspeiler den sterke innflytelsen denne filosofiske retningen hadde på kunst og kulturliv også i andre halvdel av det 19. århundre.³⁷ Kritikerholdninger som kom til uttrykk i *La Revue et Gazette musicale* gir grunnlag for å konkludere med at det innenfor deler av fransk musikkmiljø var ønskelig at fransk kammermusikk og fransk symfonisk musikk ikke skulle utvikle seg i samme retning som samtidig tysk progressiv instrumentalmusikk, men dreies i en mer klassisk retning:

Beetween this [Czerny's] imitation of fine models and the fantastic, the strange, the bizarre, which those who use them regard as the stuff of novelty, there is.. a *juste milieu*. This eclecticism comprises novelty of motif, a working out of these motifs which is at once elegant and learned, and the use of all the fullness of modern instrumentation with many composers are now familiar.

(*La Revue et Gazette musicale*, kritikk av Czernys symfoni i c-moll, op. 780, 21. september 1845, sitert etter K. Ellis, 1995, s. 163)

Tellefsens virksomhet som utøvende kammermusiker har sannsynligvis fungert som en motiverende faktor for hans egen sonateproduksjon. Selv om ingen av Tellefsens verker er nevnt direkte i det tilgjengelige materialet etter Marcellina Czartoryska, er det svært sannsynlig at Tellefsens verker ble spilt både i *Club des Mozartistes* og på andre, lignende konsertarrangementer. Årsaken til at det finnes svært få kritikker av Tellefsens kammerverker, kan ligge nettopp i at de først og fremst ble fremført i mer private sammenhenger. Tellefsen omtaler selv den populariteten hans *Sonate for klaver og fiolin*, op. 19 oppnådde etter at den var blitt fremført en rekke ganger vinteren 1855-1856. Denne sonaten er imidlertid ikke nevnt i konsertkritikker i *La Revue et Gazette musicale*, noe som er tilfellet også for de fleste andre av Tellefsens kammerverker:³⁸

Nu er min Sonate for Piano og Violon [opus 19] kommen ud;[...] det er vel mit bedste Værk og har i Vinter havt stort Bifall her i Paris.

(T. Tellefsen (red.), 1923, brev av 24. juli 1856, s. 149)

³⁷ Klassiske verdier har tradisjonelt stått sterkt i fransk kultur. Se for eksempel H. Boll-Johansen, 1992, s. 101-114.

³⁸ Tellefsens *Sonate for klaver og cello*, op. 21, er omtalt i *La Revue et Gazette musicale*, nr.16, 19. april 1857. Tellefsens upubliserte pianokvartett ble omtalt i *Journal des Debates*, april 1866. Kritikken er gjengitt i *H. Kjerulfs dagbøker*, 19. april 1866.

Tellefsen har en relativt stor del av sin produksjon innenfor kammermusikkens genre. For å kunne argumentere for en sammenheng mellom Tellefsens musikk og fransk *juste milieu*, er det nærliggende å peke på hans forbindelse med komponister som hadde et nært forhold til Tellefsen og samtidig ble trukket frem som gode representanter for *juste milieu* i *La Revue et Gazette musicale*. Dette gjelder både Reber, Alard, Gounod, Franchomme og Louise Farrenc. Tellefsens bekjentskap med de to sistnevnte er allerede omtalt i forbindelse med den historiske musikkbevegelsen på 1850- og 1860-tallet. Reber var Tellefsens komposisjonslærer allerede i de årene Tellefsen var Chopins elev.³⁹ Han ble senere professor i komposisjon og harmonilære ved konservatoriet og kom til å ha stor innflytelse i Paris' musikkliv til langt ut på 1860-tallet. En kritikk i *La Revue et Gazette musicale* fra 1839 formidler både Rebers tilhørighet innenfor den klassiske tradisjonen og gir samtidig en forestilling om hvilke idealer Tellefsen ble presentert for i sin studietid i 1840-årene. Nettopp denne type holdninger kunne uten vanskelighet tilpasses 1850-årenes *juste milieu*:

[...] Uten å strebe etter å revolusjonere kunsten med påfølgende ære, nøyer han seg med å grundig studere, å stifte inderlig bekjentskap med alle de store menn[...] Langt fra å tone en ny fane, forsøker altså Hr. Reber med alle sine krefter å tilhøre denne ærefulle tradisjon, hvor Händel, Haydn, Mozart, Gluck og Beethoven tilhører...[...] I musikken som i politikken, så vil det å være modig i dag innebære å ha sunn fornuft, være rolig, logisk og vise måteholdenhet. [...]⁴⁰
(A. Gubroult i kritikk av Rebers verker i *La Revue et Gazette musicale*, 29. desember 1839)

Reber komponerte en rekke kammemusikkverker. Mange av kammerverkene ble skrevet i perioden etter at han ble professor ved konservatoriet på begynnelsen av 1850-tallet.⁴¹ Både Gounod og Franchomme var komponister som ble nevnt i *juste milieu*-sammenheng og som

³⁹ Henri Reber (1807-1808) var fra 1851 professor i harmonilære og fra 1862 professor i komposisjon ved Paris-konservatoriet der hans lærebok *Traité d'harmonie* (1862) ble brukt i en årrekke. Reber var Tellefsens komposisjonslærer fra ca 1845. Reber beskrives som en musiker med svært konservative holdninger. Saint Säens som kjente ham godt, skrev: With his predilection for the past and his exquisite courtesy of manner, he evoked a bygone age; his white hair looked as though it were powdered; his frock-coat had an air of period dress about it, he seemed like a forgotten man from the 18th century, wandering through the 19th as a contemporary of Mozart might have done, surprised and somewhat shocked by our music and our ways (sitat fra "Reber" i *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Se også T. Tellefsen (red.), 1923, brev av 8. januar 1847, s. 95-96, J.-J. Eigeldinger, 1993, s. 172 og J.-J. Eigeldinger, 1994, s. 121 og *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*).

⁴⁰ Sans prétendre à la gloire de révolutionner l'art, il s'est contenté de l'étudier à fond, de lier intime connaissance avec tous le grands hommes.[...] Loin donc d'arborer une nouvelle bannière, M. Reber essaie de toutes ses forces de se rattacher à cette glorieuse tradition à laquelle appartiennent Haendel, Haydn, Mozart, Gluck, Beethoven. [...] En musique comme en politique, le plus grand courage aujourd'hui, c'est d'oser avoir du bon sens, du calme, de la modération, de la logique.[...]

⁴¹ I perioden før 1850 hadde Reber skrevet flere strykekvartetter og en klaverkvintett. I perioden etter 1850 komponerte han blant annet 9 stykker for klaver og fiolin, en klaverkvintett og 7 klavertrioer.

Tellefsen jevnlig spilte kammermusikk sammen med. Både Louise Farranc, Franchomme og Alard hadde en stor kammermusikkproduksjon.⁴² Omgangen med disse komponistene må ha fungert som en inspirasjonskilde for Tellefsen og hans kammermusikkproduksjon. I en av konklusjonene i sitt magistergradsarbeid kom også Huldt-Nystrøm frem til at Tellefsen var påvirket av fransk musikkultur. Det er i denne sammenheng interessant at Huldt-Nystrøm gjør assosiasjoner til Franchomme og Reber og ser deres musikk som representativ for et gallisk uttrykk. Huldt-Nystrøms formuleringer synes følgelig å underbygge mine påstander om en forbindelse mellom Tellefsen og musikkens *juste milieu*-idealer i perioden omkring 1850:

[Tellefsens kammerproduksjon er] ikke så meget preget av innflytelsen fra Chopin. Heller synes han å vise trekk som stemmer overens med dem man kan finne i komposisjoner av Franchomme og Reber. Sansen for det velproporsjonerte, klare og oversiktlige, samt et visst reservert måtehold i virkemidlene er slike – for øvrig galliske –, trekk som preger størsteparten av Tellefsens kammermusikk. (H. Huldt-Nystrøm, 1959, s. 131)

Paris' musikkliv på midten av 1800-tallet er beskrevet som bestående av to ulike verdener, en lysere og lettere verden der benefitkonserten stod sentralt og en seriøs musikkverden med grunnlag i konservatoriets konserttrekker.⁴³ I følge W. Weber tok en rekke seriøst musikkinteresserte del i begge disse verdener, noe som var mer uvanlig i andre europeiske storbyer i samme tidsperiode. Karakteristikken av Pariskunstneren som deltaker i to ulike ”musikkverdener”, danner også en passende karakterstikk av Tellefsen som kunstner.

Tellefsen kan gjennom sin virksomhet på ulike områder av musikklivet sies å representere en type kunstner som kan knyttes til franske eklektiske idealer. Samtidig som han inntok en rolle som borgerlig, seriøs kunstner, hadde han både sosialt og musikalsk sett nære forbindelser til den franske overklassen. I sin musikerkarriere hadde han tilhørighet både innenfor et offentlig og et privat kulturliv og formidlet musikk både innenfor en populær og seriøs sfære. Tellefsens store årlige offentlige konserter, der repertoaret ofte var av en lettere karakter, står i kontrast til hans virksomhet som utøver på historiske konserter og seriøse

⁴² Louise Farranc komponerte en rekke kammerverker i perioden 1848-1862, blant annet to fiolinsonater, to cellosonater, to trioer for klaver, fiolin og cello, en nonett for blåsere og strykere og en sekstett for klaver og blåsere. D. Alard skrev en rekke fantasier, etüder, duetter for fiolin og en duo for fiolin og klaver og ga i tillegg ut en stor samling fiolinsonater fra 1700-tallet, *Les maîtres classiques du violon*. Franchomme skrev, i tillegg til en cellokonsert og flere andre verker for cello og orkester, flere store variasjonsverker for cello og strykekvartett (op. 6, op. 9, op. 32 og op. 39) og en duo for cello og klaver.

⁴³ Konservatoriekonsertene ble på 1830-tallet beskrevet som Europas mest moderne konsertorganisasjon og orkesteret som et av de aller beste. W. Weber, 1975, s. 22 og s. 70ff.

kammerkonserter. Denne karakteristikken reflekterer en kunstnerisk uttrykksform som kan forbindes med fransk filosofi og politikk i tiårene omkring 1850. Uansett om Tellefsens kunstnerprofil var grunnet på en teoretisk plattform av eklektiske ideer eller var et mer tilfeldig resultat av hans sosiale tilhørighet, kan han beskrives som representant for sin samtids franske miljø. Her var idealet å forene de beste musikkulturelle elementene fra ulike tidsepoker.

5.2. Tellefsens kammermusikk

I en periode da kammermusikken generelt sett ikke hadde den mest sentrale posisjon blant samtidens komponister, utgjorde verker innenfor denne genren en relativt stor andel av Tellefsens totale produksjon. Thomas Tellefsen skrev i alt fem større kammerverker for ulik besetning.⁴⁴ Flere av satsene har iørefallende og vakre temaer og er preget av solid musikalsk-teknisk håndverk. De ulike stemmene er utformet på en slik måte at de alle har likeverdige roller. At også klaverstemmen er gitt relativt store oppgaver, gjenspeiles i verkenes tittel. Det første av Tellefsens kammerverker, *Sonate for klaver og fiolin*, op. 19, ble sannsynligvis skrevet omkring 1856, mens det siste, *Sonate for to klaver*, op. 41, ble komponert i 1870.⁴⁵

Alle Tellefsens sonater har tre eller fire satser. Samtlige av satsene bygger på den klassiske sonatens mest benyttede formprinsipper, der alle førstesatser er sonatesatser. De rolige satsene er, bortsett fra i ett tilfelle, bygget over et tredelt satsprinsipp eller ulike variasjonsprinsipper, mens de hurtige sistesatsene utgjøres av tradisjonelle formprinsipper som sonatesats, rondo, sonaterondo eller ulike variasjonsformer. To av de fem sonatene er firesatsige og har i tillegg en scherzosats. Denne er i *Sonate for klaver og fiolin*, op. 19, plassert som tredje sats. I *Trio for klaver, fiolin og cello*, op. 31, har scherzoen fått plass som nummer to i satsrekkefølgen.

Også de tonale relasjonene mellom de ulike sonatenes enkeltsatser lar seg logisk forklare ut fra klassiske tradisjoner og funksjonsharmoniske prinsipper.⁴⁶ Med unntak av

⁴⁴ I tillegg til de 5 kammermusikkverkene har Tellefsen også skrevet *Sonate for klaver*, op. 13 (1848).

⁴⁵ De andre verkene er *Sonate for klaver og cello*, op. 21 (1855) og *Trio for klaver, fiolin og cello*, op. 31 (1861-1863) og *Sonate for klaver og fiolin*, op. 37 (ca. 1867). I tillegg finnes et ufullstendig manuskript til en klaverkvartett, datert 1863. Se H. Huldt-Nystrøm, 1959, s.185-197.

⁴⁶ Den fjerneste tonale forbindelsen mellom satsene i en enkelt sonate hos Tellefsen finnes i *Sonate for klaver*, op. 13 i c-moll, der andre sats har Ass-dur som hovedtoneart. Denne typen mediantforbindelser finnes imidlertid allerede i Beethovens klaversonater og kan ikke anses som et spesielt radikalt trekk i perioden omkring 1850. Tellefsen komponerte *Sonate*, op. 13, før han reiste til London i 1848, mens han ennå hadde nær kontakt med Chopin. Sonaten viser for øvrig påvirkning fra Chopin både gjennom 1. sats' kromatiske utforming av temaet og andre sats' slektskap med nocturnen.

Sonate for klaver og fiolin, op. 37 og *Sonate for to klaver*, op. 41, har alle sonatenes siste sats samme hovedtoneart som sonatenes første sats, mens mellomsatsene er plassert i tonikaparallell, i subdominant- eller dominanttonearten.⁴⁷

På et storformalt plan modulerer Tellefsen ofte til nært beslektede tonearter og velger å utforme satsen innenfor relativt lange perioder med stabil tonalitet. Selv om Tellefsens harmoniske uttrykksmåte blir noe mer kompleks i hans siste sonater, kan modulasjonene forklares ut fra en funksjonsharmonisk tankegang. Imidlertid kan satsen på et harmonisk detaljplan i perioder være preget av kromatikk og enharmonikk.

I de rolige satsene benytter Tellefsen stiltrekk forbundet med den wienerklassiske sonaten i kombinasjon med stiltrekk knyttet til fransk sonatetradisjon. Dette er tilfellet i de nocturnebeslektede rolige satsene i *Sonate for klaver og fiolin*, op. 19 og i *Sonate for to klaver*, op. 41.⁴⁸ Disse satsene kan være inspirert av lignende løsninger i Chopins sonater op. 35 og op. 58.⁴⁹ En utforming av sonatens rolige sats som synes beslektet med nocturnen, er imidlertid også beskrevet som vanlig i fransk tradisjon fra omkring år 1800.⁵⁰ I denne tradisjonen tydeliggjøres et stilistisk slektskap til nocturnen gjennom et melodimateriale som er plassert i høyre hånd og kombinert med ulike utforminger av et akkordisk eller akkordisk brutt materiale i venstre hånd. I den grad Tellefsens rolige sats i opus 19 og opus 41 kan forbindes med nocturnen, er det i en form som kan forbindes med en relativt tidlig utgave av genren. Selv om det er mulig å inndele satsene i en slags ABA eller ABAB form, bygger begge satsene i sin helhet på melodimaterialet som presenteres i satsenes første periode. Satsene har for øvrig et enhetlig tempo, har en relativt lite komplisert harmonikk og presenterer i svært liten grad tonale kontraster.⁵¹ I disse satsene synes Tellefsen å forbinde fransk sonatetradisjon med formale konvensjoner fra den klassiske sonaten.

Tellefsens sonater består, bortsett fra i ett tilfelle, av selvstendige, enkeltstående sats. Selv om det er mulig å spore både en formmessig og harmonisk utvikling fra de første til de siste sonatesatsene, bygget han også i dette henseende på en klassisk tradisjon og avstod i stor grad fra samtidens tendenser til å utvide de enkelte satsdeler eller knytte enkeltsatsene

⁴⁷ Siste sats i op. 37 går i hovedtoneartens varianttoneart, E-dur (1. sats i e-moll avsluttes også i E-dur). Siste sats av op. 41 i h-moll er plassert i tonikas varianttoneart H-dur.

⁴⁸ En lignende utforming av den rolige satsen finnes også i *Sonate for klaver*, op. 13, der hele satsen er basert på elementer fra t. 1-8. Den kontrasterende midtdelen er bygget over det samme tematiske materialet, men er plassert i E-dur, altså i tritonusavstand fra tonika, Ass-dur.

⁴⁹ Om Chopins sonater, se for eksempel A. Leikin: "The Sonatas", i *The Cambridge Companion to Chopin* (red. J. Samson), 1998, s. 160-187 og J. Samson, 1994(b), s. 128-141.

⁵⁰ David Rowland: "The nocturne: development of a new style" i *The Cambridge Companion to Chopin* (red. J. Samson), 1998, s. 160-187 og J. Samson, 1994(b), s. 38.

⁵¹ Op. 19, 2. sats holder seg stort sett innenfor Ess-dur og spiller i midtpartiet på muligheten til å variere mellom D-T og D-Tp. I op. 42, 2. sats, spilles det på slektskapet mellom tonika D-dur og parallelltonearten h-moll.

nærmere sammen.⁵² Det 19. århundrets tendens til å binde sammen sonaten til en syklisk enhet ved hjelp av tematisk slektskap mellom satsene, finnes bare i beskjeden grad hos Tellefsen. Selv om det er mulig å påpeke visse motiviske fellestrekk mellom temaene i noen av sonatene, kan dette ikke beskrives som et fremtredende trekk ved hans sonater. Hos Tellefsen kan en nærmere tilknytning mellom de ulike satsene observeres bare i ett tilfelle; i *Sonate for klaver og fiolin*, op. 37 i e-moll. Her går den korte andresatsen i dominanttonearten H-dur direkte over i tredje og siste sats i E-dur og fungerer dermed også som en forberedelse til denne. Denne satsen er i sin helhet bygget på et ettaktig ostinat i klaveret. Melodistemmen, som er lagt i fiolin, er av improviserende karakter der enkeltmotiver sekvenseres og melodien utvikles ved hjelp av forsiringsaktige figurer. Melodistemmens utforming gir assosiasjoner til utviklingsprinsipper i barokke satser, og kan slik sett være inspirert av Tellefsens kunnskaper om 1700-tallets musikk.

Eksempel 1. T. D. A. Tellefsen: *Sonate for klaver og fiolin*, op. 37, 2. sats, *Interlude*, ostinatmotiv, t. 1-11.

The image shows a musical score for Violin and Piano. The top staff is for the Violin, and the bottom two staves are for the Piano. The key signature is E major (three sharps) and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'Andante' and the performance instruction is 'Con Sordini'. The piano part features a repeating ostinato pattern of chords in the right hand and single notes in the left hand, marked 'pp' and 'sostenuto'. The violin part has a melodic line with some slurs and dynamics like 'salto voce' and 'pp sostenuto'.

Til tross for at sonaten omkring 1850 fremdeles var en prestisjefyllt genre som ga komponisten mulighet til å vise at han kunne behandle større og mer komplekse strukturer, var antallet

⁵² Rosen mener utviklingen av sonaten etter Beethoven er knyttet til samtidens bruk av mer åpne formprinsipper og et ønske om å "åpne opp" sonaten på en lignende måte. Dette kunne skje ved å gi rom for større formal frihet innenfor sonatesatsprinsippet. Ønsket kom til uttrykk også gjennom utviklingen av den sykliske sonaten med transformasjon av det samme temaet i alle satser og utviklingen av sonaten som en kombinasjon av et ettsatsig og firesatsig verk, slik blant andre Liszt utformet den. For en diskusjon av sonatesatsens utvikling etter Beethoven, om gjennomføringsaktige utvidelser i de enkelte satsdeler og utvikling av de tonale forhold, se C. Rosen, 1988, kap. XIV, s. 365-408.

nykomponerte sonater langt mindre i denne perioden enn i perioden frem til ca. 1820.⁵³ I følge Rosen kan det relativt lave antallet nykomponerte sonater forklares med at komponistene opplevde et voksende problem med å forene sonatens formkonvensjoner med ønsket om en åpnere form. Tendensen til å utvide de enkelte satsdelene i sonatesatsen kan ses i lys av samme problematikk og som uttrykk for et ønske om å fornye og gjøre sonaten mindre forutsigbar. Tellefsens sonater kan på et generelt plan sies å være bygget på den klassiske sonatens grunn både på et storformalt plan og i utformingen av de fleste enkeltsatsene. I den grad Tellefsen innhenter trekk fra sin samtid, må disse tolkes som moderate. I en slik sammenheng kan både Tellefsens formale uttrykk og utformingen av det harmoniske tonespråket tolkes som et forsøk på å forene ulike elementer med ulik tidsmessig opprinnelse. Min karakteristikk av Tellefsens kammermusikk synes følgelig på flere plan å være sammenfallende med Huldt-Nystrøms beskrivelse av Tellefsen som komponist:

På tross av Tellefsens fremskredne harmonikk later det til at en følelse for tonal sammenheng og balanse var fast forankret i ham. Hans tonalitetsfølelse var ikke svekket av romantikkens friere harmonikk. De formoppløsende tendenser som denne rummet, ble hos Tellefsen holdt i tømme av en skarp sans for proporsjoner og balanse i musikken. I denne henseende forente han gamle og nye trekk i seg og det er derfor naturlig å plassere ham blant de klassiserende romantikere. (H. Huldt-Nystrøm, 1959, s. 171)

I den videre analysen av Tellefsens kammermusikalske komposisjonsidiom, vil kammersonatens sju ulike sonatesatser utgjøre det empiriske grunnlagsmaterialet for drøftingen.⁵⁴ I det første avsnittet, som tar for seg formale aspekter ved sonatesatsen, har jeg valgt å legge vekten på utformingen av satsenes eksposisjon og reprise. Trekkene som avspeiles gjennom analyse av disse satsdelene, skaper grunnlag for å gi en nærmere karakteristikk av Tellefsens formuttrykk. Oppbygning og utforming av eksposisjonsdel og reprintedel i en sonate gir signaler om hvor i tradisjonen komponisten kan plasseres.⁵⁵ I analysens andre avsnitt vil sonatesatsenes periodiske oppbygning forbindes med et annet sentralt prinsipp i *juste milieu*, nemlig *carrure des phrases*. Som siste ledd i analysen av Tellefsens sonatesatser vil jeg gå inn på gjennomføringsdelenes harmoniske oppbygning og undersøke hvorvidt det finnes grunnlag for å sammenholde disse med idealer innenfor *ordre pluritonique*.

⁵³ C. Rosen, 1988, s. 393 og A. Leikin, 1998, s. 160.

⁵⁴ Disse satsene er *Sonate for klaver og fiolin*, op. 19, 1. og 4. sats, *Sonate for klaver og cello*, op. 21, 1. sats, *Trio for klaver, fiolin og cello*, op. 31, 1. sats, *Sonate for klaver og fiolin*, op. 37, 1. sats og *Sonate for to klaver*, op. 41, 1. og 3. sats.

⁵⁵ Se for eksempel C. Rosen, 1988, s. 284ff.

5.2.1. Oppbygging av eksposisjon og reprise i Tellefsens sonatesatser

Formalt er sonatesatsene i Tellefsens sonater bygget opp rundt klart avgrensede avsnitt der de ulike formdelene utvides lite i forhold til et wienerklassisk sonatesatsprinsipp.⁵⁶ I alle Tellefsens sonatesatser utgjør eksposisjon, gjennomføring og reprise omtrent like store deler av satsen. Codaene er i all hovedsak korte med stabil tonalitet.

Eksposisjonsdelene hos Tellefsens avviker lite fra en tradisjonell oppbygging både på det tematiske og det harmoniske plan. At de fleste av Tellefsens sonateeksposisjoner er skilt ut med repetisjonstegn i partituret, tyder på en klar formal og harmonisk tenkemåte.⁵⁷ I alle eksposisjonsdeler presenteres to ulike temaområder med klare karakterforskjeller, der de to temaene også er plassert på ulike harmoniske plan. I følge Rosens fremstilling av den wienerklassiske sonatesatsen danner presentasjonen av det tematiske materialet på to harmoniske plan en type tonal dissonans som gir grunnlag for en videre dramatisk utvikling av sonatesatsen.⁵⁸ Sidetemaets funksjon blir følgelig å skape grunnlag for utvikling av satsens konflikt, noe som ofte blir realisert gjennom dette temaets mer ekspressive kvaliteter. Hovedtemaet, som har som oppgave å definere tonaliteten, viser ofte en avhengighet til tonikatreklagen. I sonater fra den klassiske stilperioden danner sidetemaet ofte en intensivering gjennom raskere harmonisk rytme og en melodiføring som i mindre grad er basert på tonikaklangen. I følge Rosen gir denne formen for musikalsk kontrast kilde til musikalsk energi som kan utnyttes i satsens videre forløp.⁵⁹

Det er i mange tilfeller mulig å gjenfinne flere av de nevnte trekkene i det tematiske materialet i Tellefsens sonatesatser. Hovedtemaet er i flere av de tidlige sonatesatsene sentrert rundt treklagen på tonika eller tonikas hovedtreklanger, slik tilfellet er i *Sonate for klaver og fiolin*, op 19:

⁵⁶ Begrepene ”den klassiske sonatesatsen”, ”wienerklassisk sonatesats” og ”sonatesats fra musikkens klassiske stilperiode” (d.v.s. fra perioden etter 1780) benyttes her i samme betydning.

⁵⁷ Dette er ikke tilfellet i Tellefsens to siste sonater, op. 37 og op. 41, 3. sats. Disse eksposisjonene er også utvidet i forhold til de øvrige.

⁵⁸ C. Rosen sammenligner sonatesatsens deler, eksposisjon, gjennomføring og reprise, med dramaets form gjennom en presentasjon av konflikt, utvikling av konflikt og konfliktens løsning. I følge Rosen ville fraværet av kontrast mellom temaene bety en tilbakevending til ideen om satsens enhetlige følelsesuttrykk. Rosen ser følgelig oppbyggingen av sonaten som basert på en motsetning eller polarisering mellom to tonale plan. Denne benevnes *den tonale dissonans*: ”The essential character of this opposition maybe defined as a large-scale dissonance: the material played outside the tonic (i.e. in the second group) is dissonant with respect to the center of stability, or tonic”. C. Rosen, 1988, s. 9ff. og s. 229ff.

⁵⁹ C. Rosen gir en rekke eksempler på at sidetemaet i den wienerklassiske sonaten ofte danner kontrast til hovedtemaet ved et intensiverende uttrykk. Her kunne temaet både ha en agitato-karakter og være mer kromatisk utformet enn hovedtemaet. I tilfeller der hovedtemaet var svært livlig, kunne sidetemaet ha en mykere karakter. Rosen viser også at Haydn ofte presenterte to temaer med ganske lik intensitet. C. Rosen, 1988, s. 244ff. og C. Rosen, 1997, s. 70ff.

Eksempel 2. T. D. A. Tellefsen: *Sonate for klaver og fiolin*, op. 19 i G-dur, 1. sats, t. 1-16, dominans av hovedtreklanger i hovedtema.

SONATE. T. D. A. TELLEFSEN. (Op. 19.)

Violon. *All.^o moderato.*

PIANO.

G : D⁷ T S D T Ss⁷ 4D3 T (D⁷) S D⁷
 5 3 7 3

G : D⁷ D⁷ T S Ts S D⁷(D) Ts S Ts⁷ 4D3 T T S Ts Ss S
 5 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

G : S 7 (D) Ts DD 9 T S D⁷ T
 3 3 3 3 7 3

I *Trio for klaver, fiolin og cello*, op. 31, som ble skrevet i årene 1861-1863, er det mulig å spore en viss utvikling i Tellefsens harmonisering av hovedtemaet. Selv om satsen er bygget opp rundt den autentiske kadensen D-T, er innslaget av bitreklanger, bidominanter og tillagte dissonerende toner langt større enn i fiolinsonaten fra midten av 1850-tallet.

Eksempel 3. T. D. A. Tellefsen: *Trio for klaver, fiolin og cello*, op. 31 i B-dur, 1. sats, t. 1-9, tonikadominans i hovedtema.

The image shows a page of a musical score for the first movement of the Trio for piano, violin, and cello, op. 31 by T. D. A. Tellefsen. The score is in B major, 3/4 time, and marked 'Allegro maestoso'. It features staves for Violin, Violoncello, and Piano. The piano part includes a complex harmonic analysis below the staff, showing chords such as T, T₃, Ss⁷, D⁷, T, D₃, Ts₃, Ss, (D)Ss, Ss, Ss⁷, ⁹/₃D, ⁸/₇D, Ss⁷, D⁷, (D⁷)₃, and D⁷. The score includes dynamics like 'p' and 'tempo'.

I den samme satsen, 1. sats i op. 31, danner sidetemaet en kontrast til hovedtemaet gjennom en endret tekstur. Bruken av flere og kortere noteverdier og en noe raskere harmonisk rytme enn i hovedtemaet er med på å intensivere satsens karakter. Slike sidetemaer, som er lite utpreget lyriske, benyttes ofte i Tellefsens sonatesatser:

Eksempel 4. T. D. A Tellefsen: *Trio for klaver, fiolin og cello*, op. 31, 1. sats, t. 38-53,
 sidetemapresentasjon fra t. 43.

38 Sidetema →

sempre f

53

(F): ØD₄ ØD₇ ØD₇ D₇ (D)₃ D₇ T₃ Tv₃ Tv₇ Ts₇⁺⁶ ØD₄₇

O.P..... O.P...

43

dolce..

rit.

pizz.

arrv.

p

(F): ØD₄ D₇ T₃ Ss₇ D₇ T DD₇ D₇ Ss₇ D₇

O.P.....

48

pizz.

arco

pizz.

dolce

(F): T (DD) D SS D \flat S \flat D \flat T S \flat S \flat 7 6D \flat 3 S \flat 3 D \flat 7 T

I flertallet av Tellefsens sonatesatser følger eksposisjonsdelen tradisjonell harmonisk konvensjon ved at sidetemaet er plassert på dominantplan eller i tonikas parallelltoneart. Det samme er tilfellet med eksposisjonenes epiloddel som holdes innenfor sidetemaets toneart. En videre utvikling fra opus 31, finnes i 1. sats av *Sonate for klaver og fiolin*, op. 37 i e-moll (ca. 1867). I denne satsen, som er den absolutt lengste og mest utbygde av Tellefsens sonatesatser, presenteres det tematiske materialet først i et innledende avsnitt med ustabil tonalitet. Etter innledningstaktenes tydelige kadens i hovedtonearten, er satsen gjennom flere takter harmonisert med tonikaakkorden og dennes undermediant. Deretter gjøres et utsving til a-moll, t. 9-14, og deretter til tonikaparallelltonearten G-dur. Først i t. 42 går satsen tilbake til hovedtonearten e-moll:⁶⁰

⁶⁰ Lignende prosedyrer er benyttet både av Beethoven og Schubert og representerer følgelig et lite radikalt trekk. Se J. Webster: "Schubert's Sonata Form and Brahms's First Maturity"(I), i *19th Century Music* Vol. III, No.1, 1979, s. 52-72.

Eksempel 5. T. D. A. Tellefsen: *Sonate for klaver og fiolin*, op. 37, 1. sats i e-moll, hovedtema, t. 1-17.

Largo. Allegro. (M: 2/4)

VIOLON. 1

PIANO.

f *p* *legato.*

e: T S⁷ D T Ts T Ts

3

6

ten.

Pro:

e: Tm Ss⁷ T₅ T₅ D

a: DD 9 D 8

4 3

10

p *cresc.*

a: 9 T 8 T Ts T Ts

4 3

14

ten. *f* *ten.*

*g j

a: Tm

G: S D T S D⁷ (D) Ts

7 3 5 7

En lignende harmonisk utvidelse finner også sted i presentasjonen av sidetemaet, der tonaliteten i første omgang ikke fremstår som klar og entydig. Sidetemapresentasjonen starter etter at modulasjonen til parallelltonearten G-dur har funnet sted (t. 127-129). Sidetemadelen innledes med 5 takter som er harmonisert med G-durs dominant (t. 144-148), før selve presentasjonen av sidetemaet starter i t. 149. Her ledes satsen umiddelbart mot subdominantplanet, der a-moll-klangen står sentralt i starten av temaet og der vi også finner en kort utsving til a-moll i t. 157-159. Først i den andre presentasjonen fra t. 164 er G-dur dominerende allerede fra temaets første takter.

Tellefsens utforming av sidetemaet, *cantabile*, i *Sonate for klaver og fiolin*, op. 37, kan videre forbindes med 1800-tallets tendens til en mer lyrisk utforming av sidetemaet. I følge Rosen gir denne typen temaer en mindre intensiverende virkning og er ofte forbundet med trekk i for eksempel Schumann og Chopins tematiske materiale.⁶¹ Melodien er preget av relativt lange noteverdier, bevegelse i små intervaller og en gjennomgående rolig harmonisk rytme:

Eksempel 6. T. D. A. Tellefsen: *Sonate for klaver og fiolin*, op. 37, 1. sats i e-moll, t. 149-174, sidetemapresentasjon.

149

Cantabile

pizz.

Ⓞ: Ss Ss 4D³/₇ 9D⁸ T D⁷/₃ T D₃ Ts DD⁵/₇ DD⁷ D (D⁷)

⁶¹ C. Rosen, 1997, s. 70.

157

(G): 4 Ss 3 Ss (Ss 7 D D 7) Ts D 7 4 D 3

(a): T 3 Ss 4 D 3 7 T

164

Cantabile.

(G): D T 4 - 3 Ss 7 4 D 3 9 D 8 T 3 D 3 T D 3

170

(G): (Ss 7 D 7) D

(B): T D 7 D 5K

(mediantrykk)

Som vi her har sett, utvider Tellefsen det tonale skjemaet i 1. sats av op. 37 ved å gjøre et utsving til subdominantplanet. Dette skjer både i forbindelse med hovedtemapresentasjonen og i forbindelse med sidetemapresentasjonen. I klassisk tradisjon var det relativt vanlig å gjøre et utsving til subdominantplanet, men da først i slutten av gjennomføringsdelen. Her fungerte utsvinget som en spenningsoppløsende kraft. Et utsving til subdominantplanet i

sonatens reprisedel førte på lignende måte til å stadfeste tonika.⁶² Tellefsens utforming av sidetemapresentasjonen innebærer slik sett et brudd med klassisk tradisjon og må ses som et resultat av det 19. århundres videreutvikling av sonatesatsprinsippet. Løsningene reflekterer både 1800-tallets ønske om en friere utforming av sonatesatsen og synet på hvilke virkemidler som skulle til for å skape tonal spenning.⁶³

I to av Tellefsens kammermusikkverker, *Sonate for klaver og cello*, op. 21, og *Sonate for to klaver*, op. 41, 3. sats, avviker det harmoniske forholdet mellom temadelene fra det som vanligvis er tilfellet i en wienerklassisk sonatesats. I *Sonate*, op. 21 i Ess-dur, presenteres sidetemadelen i parallelltonearten c-moll. Ved å gå til tonikaparallell gjør Tellefsen det motsatte av hva som var forventet ut fra konvensjonen i klassisk tradisjon. Samtidig velger han en løsning som i 1800-tallets tradisjon, i følge Rosen, skapte en mindre sterk tonal spenningsdissonans enn om han hadde valgt tonikavarianttonearten eller dominanttonearten. Selv om Tellefsens løsninger på ingen måte kan karakteriseres som nyskapende, kan de tolkes som representative uttrykk for utviklingen av sonatesatsen i det 19. århundre. Utformingen avspeiler komponistens friere forhold til harmoniske konvensjoner i sonatesatsen tonale eller kan også tolkes som et ønske om å overraske publikum.

3. sats i H-dur fra *Sonate for to klaver*, op. 41, er den eneste av Tellefsens sonatesatser der eksposisjonsdelen er bygget opp rundt tre tonale områder. Sidetemadelen presenteres først på dominantplan Fiss-dur og deretter i tonikaparallell giss-moll. I følge Rosen ble eksposisjonsdeler med tre tonale områder først mer vanlig i årene etter 1800.⁶⁴ At et slikt stiltrekk dukker opp i Tellefsens siste sonatesats fra 1870, er derfor ikke på noen måte et nytt fenomen. Med grunnlag i beskrivelsen av hvordan mange av det 19. århundres komponister oppfattet tonale spenningsforhold, kan Tellefsens praksis her delvis knyttes til romantikkens praksis. Mens den andre sidetemapresentasjonen i giss-moll i 3. sats av op. 41 skaper en intensivering gjennom å være plassert i sekundavstand til den første sidetemapresentasjonen, danner den også en tilbakevending mot tonikaplan ved å være hovedtoneartens, H-durs, parallelltoneart.

⁶² C. Rosen, 1988, s. 288ff.

⁶³ På 1800-tallet ble, i følge Rosen, hovedtonearten og denne toneartens parallelltoneart sett som mye nærmere beslektet enn hovedtonearten og dennes varianttoneart. Det harmoniske forholdet mellom hovedtoneart og parallelltoneart representerte følgelig en mindre sterk tonal dissonans. Denne holdningen synes å ha vært mindre utbredt i klassisismen, der blant andre Haydn på tilsvarende steder ofte benytter lik grunntone med ulikt skalamateriale fremfor ulike grunntoner og samme tonemateriale. Ibid., s. 368ff.

⁶⁴ C. Rosen, 1988, s. 264ff. og 369ff. og J. Webster, 1979.

Eksempel 7. T. D. A. Tellefsen: *Sonate for to klaver*, op. 41, 3. sats i H-dur, t. 140-155 og t. 165-179, sidetemapresentasjon i Fiss-dur fra t. 145 og i giss-moll fra t. 169ff.

140

Sidetema

con fiasco

rall.

a tempo

rall.

f

fp

[H]:

Fiss : D7 T 4 5 4

con 8 D7 9 8 9

T

O.P.....

147

fp

smorz

f

[H]:

Fiss : T D7 7 D3 T T

T

O.P.....

165

fp staccato

fp cresc.

Sidetema

Fiss: D D °D

giss: S $\begin{matrix} 7 \\ 5 \end{matrix}$ T

O.P.....

171

smorz.

suivre:

giss: T $\begin{matrix} 7 \\ D_4 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 7 \\ D_3 \end{matrix}$ $\begin{matrix} T \\ 5 \end{matrix}$ T

O.P.....

På samme måte som man i Tellefsen temapresentasjoner kan finne en rekke trekk som kan knyttes til klassisk tradisjon, viser også modulasjonene som leder over til sidetemadens toneart, kjente mønstre fra den wienerklassiske sonatesatsen. I flertallet av satsene benyttes et av de aller mest brukte mønstre, der halvkadensen på vekseldominanten følger etter en hentyding til vekseldominantens dominant.⁶⁵ Et annet svært vanlig mønster som ble benyttet i hele perioden mellom 1750 og 1850 er en plutselig innføring av dominanten i

⁶⁵ C. Rosen, 1988, s. 229ff.

hovedtoneartens parallelltoneart. Dette inntreffer vanligvis før vekseldominantens dominant innleder den fallende dominanttrekken til den nye tonikas dominantplan.⁶⁶ I fjerde sats av *Sonate for klaver og fiolin*, op. 19 i G-dur, finnes en tilnærmelsesvis lik variant av dette modulasjonsskjemaet. Her er sidetemaet plassert i dominanttonearten D-dur. I t. 30 innføres e-molls dominant H⁷. Dominanttonearten D-dur nås via vekseldominantens dominant, E, og bidominanten A, t. 35-53. Orgelpunktet på A i t. 42-46 og videre fra t. 50 ligger under akkordene A-dur, D-dur og d-moll og bidrar til å forsterke forventningen om en stadfesting av D-dur. Før presentasjonen av sidetemaet i dominanttonearten har Tellefsen også tilføyd en kadens til dominanttonearten D-durs tonikaparallell, h-moll, t. 55-56:

Eksempel 8. T. D. A. Tellefsen: *Sonate for klaver og fiolin*, op. 19, 4. sats i G-dur, t. 29-60, modulasjon til sidetemadel.

Chord analysis for the piano part (measures 29-37):

| | | | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|----|----|---|----|----------------|--|--|--|-------------------------------------|--|
| G | : | T | D | Ts | (D |) | Ts | | | | | | |
| e | : | | T | D | | | T | | | | | | |
| D | : | | | | Ss | | Ss | D ⁷ | | | | T (Ss ⁷ D ⁷) | |
| | | | | | | | 7 | 3 | | | | | |

Chord analysis for the piano part (measures 38-46):

| | | | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|-----------------|---|-----------------|---|------------------------------|---|-----------------------------|----------------|---|----|--|
| D | : | D | DD ⁹ | D | DD ⁷ | D | DD ⁹ ₇ | D | D ⁹ ₇ | D ⁷ | T | Tv | |
| | | | | | | | | | | | | | |
| | | | | | | | | | | | | | |

O.P.

⁶⁶ Ibid., s. 235.

45

Ⓚ : D⁴ D³ D⁷ D⁷ T Tv D³

O.P.

55

Ⓚ : (D)₃ Ts (D)₅ Ts (D)₃ Ts (D)₅ Ts (D⁷) S₄ D₄ D⁷

Sidetema

Betrakter vi sonatesatsenes reprisedeler, viser disse at Tellefsen i sin praksis heller ikke her avviker vesentlig fra klassiske løsninger. Analysene viser at sonatesatsene i *op. 19*, *op. 21* og *op. 31* har den mest regelmessige utformingen av reprisen. Tonikaplanet nås allerede på slutten av gjennomføringsdelen som leder over til en ny og fullstendig presentasjon av begge temaer i satsens hovedtoneart. Overledningsdelen mellom de to temapresentasjonene er svært lite endret og preges av enkle forkortinger og direkte transponeringer av materialet fra eksposisjonsdelen. Også i temapresentasjonene er bare mindre endringer foretatt i forhold til eksposisjonen. I enkelte tilfeller fordeles det tematiske materialet på en ny måte mellom stemmene, der det også kan forekomme forandringer i akkompagnementsfigurene. Det er for øvrig et karakteristisk trekk ved alle reprisedelene i Tellefsens sonatesatser at de er lite endret i forhold til eksposisjonsdelen. Alle temaer repeteres i sin fulle lengde og i den rekkefølge de først ble presentert i.

I følge Rosen må imidlertid tradisjonen med å overføre reprisen direkte anses som et lite klassisk stiltrekk.⁶⁷ I den wienerklassiske sonaten fungerte reprisen som en refortolkning av det tematiske materialet og som et middel til å oppløse konflikten som var presentert i eksposisjonsdelen. Tellefsens løsninger må følgelig ses som nærmere beslektet med nyere tradisjoner og praksis i det 19. århundre, da repetisjonen av den fullstendige reprisen er beskrevet nærmest som et standardisert trekk ved sonatesatsen.⁶⁸ Rosens påstand er at satsdelens tradisjonelle læreboknavn sannsynligvis har dannet grunnlaget for en forståelse av begrepet, der benevnningen lett kunne føre til en oppfatning av at hele eksposisjonsdelen skulle gjentas.⁶⁹

Tellefsens måte å presentere reprisedelen på, kan på et slikt grunnlag enten tolkes som et resultat av gjennomføringsdeler med relativt lav spenningsgrad, som lettvinde løsninger eller ut fra Rosens argumentasjon, som en misoppfatning av reprisens funksjon. I sine to siste sonater, op. 37, 1. sats og op. 41, 1. sats, har Tellefsen imidlertid valgt løsninger som avviker fra en repetisjon av det tematiske materialet på tonikaplanet.⁷⁰ I begge tilfeller repeteres ikke sidetemaet i tonika, men i tonikavariant. En annen løsning på reprisedelen finnes i 3. sats av Tellefsens siste sonate, *Sonate for to klaver*, op. 41, 3. sats. Her danner en ufullstendig presentasjon av sidetemaet på dominantplan satsens høydepunkt og samtidig overgangen til repetisjonsdelen der tonika, H-dur, nås i det hovedtemaet setter inn på nytt.⁷¹ I motsetning til eksposisjonen, der hovedtemaet ble presentert to ganger i hovedtonearten (se eksempel 7), presenteres det bare en gang i reprisen. Overledningsdelen er forkortet, harmonisk forenklet og følges av en ny presentasjon av sidetemaet i hovedtonearten H-dur, før det gjentas på samme måte som i eksposisjonen, i tonikas parallelltoneart giss-moll (t. 504).⁷²

⁶⁷ I klassisk tradisjon hadde forandringene som ble gjort i reprisen alltid en strukturell betydning. I tilfeller der temaene ikke ble presentert på nytt i reprisen, var de ofte presentert på tonikaplan allerede i gjennomføringsdelen. De kunne derfor utelates eller erstattes av en passasje med lignende harmonisk karakter og form. C. Rosen, 1988, s. 284ff. og C. Rosen, 1997, s. 75ff.

⁶⁸ C. Rosen, 1988, s. 144.

⁶⁹ Satsdelen som følger etter gjennomføringsdelen er på tysk kalt *Reprise*. På fransk benyttes begrepet *réexposition*. Disse begrepene åpner, i følge Rosen, for en feilaktig tolkning om at eksposisjonen skal gjentas. Den engelske benevnelsen *recapitulation* mener han bringer inn andre konnotasjoner. Se C. Rosen, 1988, s. 285.

⁷⁰ Også i *Sonate for klaver*, op. 13 i c-moll (1848), unngår Tellefsen repetisjon av sidetemaet i hovedtonearten i satsens reprisedel. Sidetemaet kommer her i tonikavariant C-dur, som også avslutter satsen. Løsningen kan være inspirert av Chopin, som kunne la dissonanskonflikten forbli uoppløst eller unngikk repetisjon av hovedtema i reprisen. Se A. Leikin, 1998, s.170.

⁷¹ Reprisedelen starter i t. 377.

⁷² Etter reprisens andre presentasjon av sidetemaet videreføres satsen til et avsnitt der den dominante progresjonen Ciss-Fiss-H dominerer. Satsen avsluttes med en lang codadel hvor dominant-tonikaprogresjonen er den helt sentrale og stadfester H-tonaliteten. Se *Sonate for to klaver*, op. 41, 3. sats, t. 611-655.

Analyser av den wienerklassiske sonaten viser gjennom en lang rekke eksempler at reprisedelen i den wienerklassiske sonaten er variert på utallige måter.⁷³ Reprisen har en viktig strukturell betydning da den bekrefter konfliktens oppløsning gjennom en konsonerende tonalitet. Her vil en gjennomføringsdel med stor spenningsgrad, kreve større endringer i repetisjonsdelen for å løse opp spenningen. I følge Rosen må reprisedelen inneholde en presentasjon av sidetemadelen eller de strukturelt viktige delene av denne på et tonikalsk plan, fordi et tema som kun er presentert på et dominantisk plan vil oppleves som en uoppløst strukturell dissonans inntil det er transponert til tonika. En reprise som fortsetter den tematiske utviklingen etter oppløsning til et tonikalsk plan, vil i følge Rosen allikevel oppleves som stabilt så lenge de harmoniske spenningene først er oppløst.

Med støtte i Rosens argumentasjon er det grunnlag for å påstå at Tellefsens utforming av reprisen i op. 37 og op. 41 ikke ligger innenfor det 18. århundres forståelse av satsdelens funksjon, der hensikten var å oppløse eksposisjonens musikalske konflikt. Det er imidlertid ikke uvanlig å finne tilsvarende løsninger som de Tellefsens benytter i sonatesatser fra det 19. århundre. I perioden etter 1830 kom oppløsningen av den tonale dissonansen til å bli underordnet en fargelegging av det melodiske materialet og kunne føre til at sidetemadelen ikke ble presentert i satsens hovedtoneart i reprisedelen. Her er det mulig å se Tellefsens praksis som forbundet med tradisjoner i hans egen samtid. Rosens påstand kan forklares med at tonikas parallelltonearter og varianttonearter ikke i tilsvarende grad som i den wienerklassiske perioden ble oppfattet som harmoniske dissonanser til hovedtonearten.⁷⁴

Sett under ett tyder Tellefsens oppbygning av eksposisjonsdelen og reprisedelen i sine sonatesatser på at han på mange måter følte sterk tilknytning til en formtenkning som lå nært opp til den man kan finne i de første tiårene av det 19. århundre.⁷⁵ Fétis' ønske om en refortolkning av kammermusikken med utgangspunkt i *ordre pluritonique* forener behovet for forandring uten å måtte gi avkall på klassiske stilverdier. Imidlertid gir Fétis et klart signal om at han med dette utsagnet ikke mener at komponistene skal imitere tidligere komponister, men at grundige musikalsk-tekniske studier skulle gjøre komponisten i stand til å finne nye løsninger:

⁷³ C. Rosen, 1988, s. 284ff.

⁷⁴ Ibid., s. 368ff.

⁷⁵ Tellefsens eksposisjonsdeler i op. 29, op. 21 og op. 31 synes følgelig ikke å videreutvikle løsningen fra *Sonate for klaver*, op. 13.

[...] For å iverksette en gjenfødelse, er det nødvendig å begynne med begynnelsen, og de første skrittene, det er kunsten å skrive. For at denne nesten tapte kunsten skal finne seg selv igjen, så gjelder det å styrke undervisningen i skolen. Hvis man vil komponere verk som skal ha den prisverdigheten man ser i verk av Haydn og Mozart, så må man ikke nøye seg med å studere disse, og i hvert fall ikke ta Beethoven til forbilde, for slik blir man bare kopier av disse store mennene. For å komme opp mot dem, hvis man er genial som dem, så gjelder det å øse av kilden som de gjorde; man må studere reglene, rike regler som kan anvendes overalt, og som er grunnlaget for kunsten i alle dens bestemmelser. [...] ⁷⁶

(F.- J. Fétis: "Effets des circonstances sur la situation actuelle de la musique, au point de vue de la composition", 1. artikkel, i *La Revue et Gazette musicale*, nr. 32, 9. august 1863, s. 252)

For Fétis betydde ikke formbegrepet at et forutbestemt skjema skulle fylles med innhold. Tvert i mot mente Fétis at formen var "domaine de l'imagination".⁷⁷ Musikalske former ble av Fétis ansett å skulle være individuelle løsninger, mens gitte lærebokformler ikke ville føre til noe annet enn at komponistene ble kopister. Hans tydelige preferanser for symmetriske perioder og klare tonale områder avspeiler hans ønske om at musikkverket skulle ha en klar form og tydelig struktur.⁷⁸ Med sin seriøse innstilling til kunsten, har Tellefsen på sin side utvilsomt hatt et ønske om å skape sine egne, individuelle løsninger på sonatesatsprinsippet, samtidig som løsningene gjenspeiler både Tellefsens samtid og et ønske om å utforme satsen innenfor en klar formal struktur.

Klar formal struktur og balanserte uttrykk var elementer som ble høyt verdsatt også av *juste milieu*-kritikerne i *La Revue et Gazette musicale*. I avisens mest konservative periode, som i følge K. Ellis fant sted i perioden 1858-1865, uttrykte disse kritikerne i mange sammenhenger et svært rigid syn på musikalsk form.⁷⁹ Kritikerne hevdet at de etablerte formkonseptene måtte respekteres og at komponister som valgte andre løsninger måtte betraktes som arrogante, destruktive eller inkompetente drømmere. I en slik sammenheng er det svært sannsynlig at *juste milieu*-idealene, som til stadighet ble forfektet av innflytelsesrike

⁷⁶ [...] Pour opérer une régénération, il faut commencer, par le commencement. Or, le commencement, c'est l'art d'écrire: pour que cet art, à peu près perdu, se retrouve, il faut fortifier l'enseignement dans les écoles. Si l'on veut composer des œuvres qui aient le mérite de celles de Haydn et de Mozart, il ne faut pas se borner à les étudier; encore moins faudrait-il prendre Beethoven pour modèle, car on ne deviendrait que les copistes de ces grands hommes. Pour les égaux, si l'on a du génie comme eux, il faut puiser à la source où eux-mêmes sont remontés; il faut étudier les règles des anciens maîtres, règles fécondes qui s'appliquent à tout, et qui sont les bases de l'art dans toutes ses déterminations.[...]

⁷⁷ Denne holdningen er i følge R. Groth i overensstemmelse med den dominerende holdningen til formelære ved Pariskonservatoriet på 1800-tallet. Se R. Groth: *Die französische Kompositionslehre des 19. Jahrhunderts*, Wiesbaden: GMBH, 1983, s. 164ff.

⁷⁸ Se for eksempel F.-J. Fétis: "Effet des Circonstances sur la situation actuelle de la musique, au point de vue de la composition", i *La Revue et Gazette musicale*, august-november 1863.

⁷⁹ K. Ellis, 1995, s. 163 og s. 238-239.

personer i Paris' kulturliv, også påvirket komponisten og hans syn. Sannsynligvis var påvirkningskraften størst på komponister som i utgangpunktet hadde forkjærlighet for et klassisk uttrykk. Analyser av eksposisjons- og reprisedelene i Tellefsens analyser tyder på at også han var influert av denne estetikken. Sannsynligheten for dette er forsterket gjennom analysen av op. 19, op. 21 og op. 31, som alle har, sett ut fra klassisk konvensjon, en svært regelmessig utforming av eksposisjons- og reprisedelene. De tre sonatene ble komponert i en tidsperiode som sammenfaller med perioden mange av kritikerne i *La Revue et Gazette musicale* formidlet et strengt syn på bruken av musikalske formprinsipper.

5.2.2. Periodisering og *Carrure des phrases* i Tellefsens sonater

Et karakteristisk trekk ved oppbygningen av Tellefsens sonatesatser er en utstrakt bruk av åttetaktsperioden som strukturell byggeenhet. De symmetriske periodene understrekes av en harmonisering etter funksjonsharmoniske prinsipper, der hver av frasene ofte avsluttes med en halvslutning eller en fullstendig kadens. Det tematiske materialet, som overveiende er diatonisk, understreker den funksjonsharmoniske tenkemåten.

I samme tidsrom som Tellefsen skrev sine sonater, ble prinsippet om symmetrisk fraseoppbygning i påfallende grad trukket frem som fordelaktig i *La Revue et Gazette musicale*. Som vi har sett, oppfordret *juste milieu*-kritikerne komponistene til å bruke klassiske formprinsipper. På samme måte påskjønnet de også komponister som benyttet regularitet i oppbygningen av fraser og periodisk struktur.⁸⁰ I denne sammenheng ble to- og firetaktsfrasen ansett som det helt grunnleggende byggematerialet. Dette prinsippet, som hadde benevnelsen *carrure des phrases*, ble benyttet i Fétis' teorier. Prinsippet var beskrevet av Fétis allerede i *Cours de Philosophie musicale* i 1832:

Faktisk er det slik at øret, uten å telle antall perioder, imidlertid blir grepet av følelsen av dette antallet; derav fødes behovet for at det gjentas, og hvis det (øret) blir tilfredsstillt av denne forbindelsen, så blir en ny rytmisk genre etablert av disse symmetriske frasene, denne rytmen består i "fraseologien" som man i musikken kaller *carrure des phrases*. Nødvendigheten av symmetri i antallet perioder i tilsvarende fraser etablerer altså en ny rytmisk genre, [...] og denne nye rytmen er så mye mer tilfredsstillende for øret. [...] ⁸¹

⁸⁰ K. Ellis, 1995, s. 163.

⁸¹ En effet, l'orielle, sans compter le nombre de mesures, est cependant saisie de la sensation de ce nombre; de là naît pour elle la nécessité qu'il se répète, et si elle est satisfaite sous ce rapport, un nouveau genre de rythme

(F.-J. Fétis: "Cours de Philosophie musicale et d'Histoire de la Musique", 4. leksjon, i *Revue Musicale*, nr. 21, 23. juni, 1832, s. 162)

Det samme prinsippet ble gjentatt av Fétis en rekke ganger, blant annet i artikkelserien *Du Developpment futur de la musique* fra 1852. Her utdyper Fétis begrepet *carrure des phrases* og fremstiller symmetrien som en naturlov også i musikalsk sammenheng. Firetaktsfrasen anses som den grunnleggende enhet og er koblet sammen med prinsippet om at en frase skulle følges av en tilsvarende frase med lik lengde:⁸²

[...] Tallsymmetrien er så naturlig innen musikken, at de fleste komponistene adlyder denne naturens lov uten å tenke på det - uten annen føring enn instinktet sitt. Hvis den første frasen i en sang er komponert med fire takter (noe som forekommer oftere enn noen annen rytme) så består også den andre frasen - som fortsetter eller fullfører perioden - av fire takter. Hvis perioden er på 16 takter, så består den nesten alltid av fire fraser på fire takter hver, hvorav den første setter frem tanken, som fortsetter i den andre helt til en pause; deretter etableres en tilsvarende tanke som den første i den tredje frasen, og den fjerde avslutter dette, og fullfører perioden. Denne rytmen, like mye som den med en periode på åtte takter, kan kalles *fundamental*, fordi det er den som dominerer de fleste komposisjonene i hvilken som helst genre. Man kaller den vanligvis "rytme carré", og i "carrure des phrases" er det nødvendig med symmetri i komposisjon av melodien. [...]⁸³

(F.-J. Fétis: "Du Developpment Futur de la Musique - dans le domain du rythme", 6. artikkel, i *La Revue et Gazette musicale*, nr. 43, 24. oktober 1852, s. 362-363)

I Tellefsens sonatesatser finnes imidlertid en rekke eksempler på avvik fra den strengt symmetriske periodisiteten. I noen tilfeller finnes avvikene fra åttetaktsperioden helt i

s'établit pour elle par la symétrie des phrases; ce rythme constitue la *phraséologie*, qu'on désigne en musique par le nom de *carrure des phrases*. La nécessité de symétrie dans le nombre de mesures des phrases correspondantes établit donc un nouveau genre de rythme, [...] et ce nouveau rythme est d'autant plus satisfaisant pour l'oreille. [...]

⁸² F.-J. Fétis: "Du developpment futur de la musique - dans le domain du rythme", i *La Revue et Gazette musicale*, september-desember 1852.

⁸³ [...] La symétrie de nombre nous est si naturelle dans la musique, que la plupart des compositeurs, sans y songer et par seule direction de leur instinct, subissent cette loi de la nature lorsque'ils imaginent des mélodies. Si la première phrase de leur chant est composée de quatre mesures (ce qui se reconte plus fréquemment que tout autre rythme), la seconde phrase; qui continues la période ou la complète, renferme aussi quatre mesures. Si la période est de seize mesures, elle est presque toujours formée de quatre phrase de quatre mesures chacune, dont la première pose la pensée que la seconde continue jusqu'à un repos incident, puis, une pensée analogue à la première s'établit dans la troisième phrase, et la quatrième, qui l'achève, complète la période. Ce rythme, aussi bien que celui de la période de huit mesures, pourrait être appelé *fondamental*; car c'est celui qui domine dans la plupart des compositions de tout genre, sans en excepter les œuvres des plus grand artistes. On le désigne ordinairement par le nom de *rythme carré*, et l'on appelle *carrure des phrases*, la nécessité de symétrie de nombre dans la composition de la mélodie.

begynnelsen av sonatene og er knyttet til presentasjonen av sonatens første tema. En illustrasjon på dette forholdet finnes i innledningen til *Sonate for klaver og cello*, op. 21. Her presenteres temaet over satsens 15 første takter. Takt 1-7 kan inndeles i 1+2+2+2 takter der den første takten, som består av en enkelt akkord, skaper forventning om temaets igangsetting. Temaets energiske melodilinjé slippes først løs med det opptaktslignende åttedelsmotivet i t. 2. Hver av de to neste totaktfrasene bygger på det samme motivet. Periodens første halvsetning, som er bygget over toneartens hovedtreklanger, avsluttes med en fullstendig kadens til tonika, Ess, i takt 7. Periodens andre del består av to fraser, hver på fire takter, der opptaktskarakteren beholdes. For øvrig danner den andre perioden kontrast til den første gjennom lengre noteverdier og bevegelse i små intervaller. Ved hjelp av orgelpunkt skaper Tellefsen en mer komplisert harmonikk, der tonene Ess og B danner orgelpunkt under skiftende akkorder. Som helhet kommer perioden til å bestå av to halvsetninger på til sammen 7 og 8 takter:

Eksempel 9. T. D. A. Tellefsen: *Sonate for klaver og cello*, op. 21, 1. sats, t. 1-16, Hovedtema, t. 1-15.

Violoncelle: Allegro.
Piano: Allegro.

Ess: T 7 9 5 8 4 3 T T
O.P.

cresc.

Ess: T Tm Tm S T Tv D
5 5> 3 5 5
B: S D⁷ T D⁹ T D⁹ T D⁹ T D⁹
5 5
O.P.

Denne type periodisk oppbygning er, ikke oppsiktsvekkende, kommentert av Fétis. I artikkelserien fra 1852, *Du développement futur de la musique*, nyanserer han sitt syn på *carrure des phrases* ved å gi rom for ulike avvik fra den strenge periodisiteten. Som den vel skolerte musiker og analytiker Fétis var, visste han at en rekke gode komposisjoner ikke ensidig var bygget på symmetriske perioder, men tvert i mot kunne fremvise stor variasjon i oppbyggingen av fraser og periodisk sammensetning. Fétis forsøker derfor å forklare disse fenomenene og hvordan et avvik fra åtte- eller sekstentaktsperioden allikevel ikke behøver å bli opplevd som brudd på den symmetriske periodisiteten eller forstyrre opplevelsen av en overordnet regelmessighet. Her kan både melodisens pauser, betoning, taktryk og sammenbindingen mellom de ulike periodene bidra til å utjevne avvikene fra en symmetrisk oppbygning. Fétis benytter her nettopp femtentaktsperioden som eksempel:

Et fenomen, som opptrer i motsetning til dette [regulære, symmetriske] prinsippet, ser vi imidlertid noen ganger i komposisjonen av en frase; fordi det ikke er sjelden å møte en av disse periodene som ikke har 16 takter, men 15. For å forklare denne merkverdigheten er det nødvendig å bemerke at to ting skjer samtidig i det inntrykket vi mottar fra musikken: en er formen til melodien, som består av de etterfølgende lydene, intervallene, tonale forbindelser som man føler, betoningen og også dens taktryk; den andre er den periodiske rytmen som jeg nettopp har forklart. Oppmerksomheten, delt mellom disse komplekse tingene, er fremfor alt underlagt det følelsesmessige inntrykket. Det hender at den åttende takten som avslutter den andre frasen i periodens første del, samtidig er den første takten i den tredje frasen, som starter den andre delen av perioden, slik at perioden fullføres av 15 takter, uten at følelsen av periodisk rytme blir forstyrret, nettopp fordi forstanden har grepet dette doble forholdet til den åttende takten.[...]⁸⁴
(F.-J. Fétis: "Du développement Futur de la Musique - dans le domain du rythme", 6. artikkel, i *La Revue et Gazette musicale*, nr. 44, 31. oktober 1852, s. 363)

Fétis' observasjoner bygger på konkret kunnskap om fraseoppbyggingen i komposisjoner både fra fortiden og hans egen samtid. Sannsynligvis var han også klar over at den fullt

⁸⁴ Un phénomène, qui paraît en contradiction avec ce principe, se produit cependant quelquefois dans la composition de la période musicale; car il n'est pas rare de rencontrer de ces périodes qui, au lieu de seize mesures, n'en ont que quinze. Pour l'explication de cette singularité, il est nécessaire de remarquer que deux choses sont contemporaines dans l'impression que nous recevons de la musique: l'une est la forme de la mélodie, laquelle se compose de la succession de ses sons, des intervalles qu'elle parcourt, des relations tonales qui s'y font sentir, de son accentuation, et enfin de son rythme de temps, l'autre est le rythme périodique, que je viens d'expliquer. L'attention, partagée entre ces choses complexes, est, avant tout, soumise à l'impression sentimentale. Or, il arrive que la huitième mesure, par laquelle se termine la deuxième phrase du premier membre de la période, est en même temps la première mesure de la troisième phrase, par laquelle commence le second membre de la période; en sorte que la même mesure a tout à la fois la signification d'une mesure finale et d'une mesure initiale, d'où il suit que la période est complète par quinze mesures, sans que le sentiment du rythme périodique soit blessé, parce que l'intelligence a saisi le double rapport de la huitième mesure.[...]

utviklede wienerklassiske sonaten i Mozart og Haydns verker utviste et stort mangfold i fraselengder, der både 3-, 5-, 6- og 7-taktsfrasen ble benyttet jevnlig, og at firetaktsfrasen ble den mest benyttede fraselengden først i tiårene etter 1830. I følge Rosen kan denne utviklingen ha vært inspirert av et utvalg av Beethovens verker.⁸⁵ Rosen finner belegg for denne teorien ved å henvise til tidlige verker av Beethoven som avdekker en periodisk oppbygning tilsvarende stilen etter 1830. Her preges mange av verkene av en mer rigid seksjonsdeling, der periodene har en bredere og mer firkantet struktur.

Starten på Tellefsens sonatesatser består i flere tilfeller av en innledende, ikke-symmetrisk frase. Ved å bryte den regulære åttetaktige periodeoppbygningen har taktene som funksjon å vekke publikums oppmerksomhet eller gi signal om satsens karakter. I *Sonate for klaver og fiolin*, op. 19, 1. sats, innledes satsen med tre takter før temapresentasjonen setter inn (se eksempel 2, s. 227). Denne innledningen, som er lagt til klaverstemmen, ender i takt 3 på en dominant med kvartforholdning. Hovedtemaet går over 12 takter og kan inndeles i tre firetaktsfraser. Her kan den siste frasen betraktes som en sekvensert variant av frase nummer to. Innledningen karakteriseres også av en relativt selvstendig basstemme i klaveret som overføres til fiolinstemmen i t. 6. Utformingen av stemmene leder tanken hen på klassisismens instrumentalpolyfoni.⁸⁶

Selv om den symmetriske åttetaktsperioden danner et helt grunnleggende byggeelement i Tellefsens sonatesatser, varierer han periodeoppbygningen på ulike måter. En måte å skape variasjon på, er å forkorte eller forlenge perioden med to takter. I flere sammenhenger bidrar disse totaktsfrasene til symmetri ved at de over et lengre satsavsnitt til sammen utgjør et tillegg på 8 takter.

Bruddene i den regulære periodisiteten i Tellefsens sonatesatser kan ofte lokaliseres til bestemte steder i satsen, i temapresentasjoner, i overgangen mellom ulike satsdeler eller helt mot slutten av gjennomføringsdelen, gjerne i forbindelse med oppbyggingen til et klimaks. Her fungerer bruddet med åttetaktsperiodisiteten som middel til å skape større energi og

⁸⁵ I sammenheng med fremstillingen av den klassiske sonatens periodiske oppbygning beskriver Rosen Beethovens verker fra en svært tidlig periode som nærmere beslektet, både teknisk og ofte også i ånd, med komponister som Hummel og Weber enn med Haydn og Mozart. Se C. Rosen, 1997, s. 57-58, s. 380ff. og s. 517ff.

⁸⁶ C. Rosen definerer den klassiske stilperiodens form for kontrapunkt (instrumentalpolyfoni) som en teknikk der akkompagnementet lett kan omgjøres til å få en motivisk funksjon og vise versa. I klassisk sonatesats ser man en stadig veksling av sentrale motiviske elementer som forflyttes mellom de ulike stemmene. Se C. Rosen 1997, s. 30-32 og C. Rosen, 1988, s. 177-229.

spenning.⁸⁷ En rekke brudd på åttetaktsperiodisiteten finnes også i codadelene, der sammensetningen av både symmetriske og asymmetriske perioder forbereder satsens endelige avslutning.⁸⁸

Tellefsens praksis med å variere oppbygningen av perioden bryter imidlertid ikke med de retningslinjer Féti's gir for utformingen av komposisjonen. Gjennom sin egen erfaring som komponist og teoretiker har Féti's en grunnleggende forståelse av hvilken betydning variasjon av periodisk oppbygning har for komposisjonen. Følgelig argumenterer han også for bruk av den asymmetriske frasens plass i satsen. Her nevner han tretaktsfrasen som en akseptabel løsning. Forutsetningen for at denne frasetypen skal fungere helt tilfredsstillende i sammenhengen er, i følge Féti's, at den benyttes i symmetrisk sammenstilling av to og to tretaktsfraser:

Likesom det tredelte versemålet er like naturlig for oss som det todelte, så er den periodiske rytmen, bestående av symmetriske fraser på tre korresponderende takter, like tilfredsstillende som *rytme carré* med fraser på fire takter, selv om bruken er mindre utstrakt. Et kjent eksempel er begynnelsen på den første kvartetten i F, fra det 18. verket [?] av Mozart; denne begynnelsen består av to fraser på tre takter hver, som, selv om de ikke er *carré*, er symmetriske og har regelmessig rytme.⁸⁹ (F.-J. Féti's: "Du développement Futur de la musique - dans le domain du rythme", 6. artikkel, i *La Revue et Gazette musicale*, nr. 44, 31. oktober 1852, s. 363)

Tretaktsfrasen er i svært liten utstrekning benyttet i Tellefsens sonatesatser. Imidlertid kan denne frasetypen i flere sammenhenger inngå som del av en åttetaktsperiode. Dette er tilfellet i *Sonate*, op. 41, 1. sats i h-moll, der den finnes i overledningen mellom hoved- og sidetemadel i eksposisjonen. Etter å ha benyttet regulære firetaktsfraser over en lang periode, inndeler Tellefsen den siste perioden før sidetemapresentasjonen i 3+3+2 takter. Bruddet med oppbygning i firetaktsfraser forsterker forventingen om sidetemaets inntreden. Samtidig fungerer taktene som en stadfesting av modulasjonen til tonikas parallelltoneart D-dur, som fant sted allerede i den foregående perioden:

⁸⁷ Syvtaktige perioder forekommer blant annet i gjennomføringsdelen i oppbygningen mot høydepunkt eller i overgangen til reprisen. Se for eksempel *Trio for klaver, fiolin og cello*, op. 31, 1. sats og *Sonate for klaver og fiolin*, op. 19, 4. sats.

⁸⁸ Se for eksempel codadelen av *Sonate for klaver og cello*, op. 21, 1. sats og *Sonate for klaver og fiolin*, op. 19, 4. sats.

⁸⁹ De même que la mesure ternaire du temps musical nous est aussi naturelle que la mesure, binaire, le rythme périodique, composé de phrases symétriques de trios mesures correspondantes, est aussi satisfaisant, que le rythme carré de phrases de quatre mesures, bien que l'usage en soit moins fréquent. Pour en indiquer un exemple connu de tous les artistes; je citerai le début du premier quatuor en *fa* de l'œuvre 18^e de Mozart; ce début est composé de deux phrases de trios mesures chacune qui, bien que non carrées, sont cependant symétriques et constituent un rythme régulier.

Eksempel 10. T. D. A. Tellefsen: *Sonate for to klaver*, op. 41, 1. sats i h-moll, t. 52-66, brudd på den symmetriske åttetaktsperioden, t. 56-64.

52

1.

2.

sf sf sf sf cresc.

p ten

ⓓ : Tv 7 6 5 D7 S D7 T D7 TD D7 Ss7 D T D7 T D7 D6 D D

4 3 3 3 5 37 5 3 3 4 7 5

O.P.....

59

1.

2.

sf p dol. sf p

f p sf Ped. p cresc.

cantabile

ⓓ : D7 9 D 6 5 D7 Ss7 D7 T

4 4 4 4

O.P.....

Mens det er mulig å finne flere eksempler på bruk av tre- og syv-taktige fraser hos Tellefsen, forekommer femtaktsfrasen svært sjelden. I de få tilfeller den er benyttet, kan den være plassert som siste frase før overgangen til en ny satsdel og fungerer som et varsel om de melodiske og tonale forandringer denne overgangen fører med seg. Ut fra den sparsomme forekomsten av femtaktsfrasen, kan Tellefsens løsninger se ut til å reflektere de råd Fétis ga samtidens komponister. Mens Fétis i "Cours de philosophie musicale" fra 1832 fremstilte femtaktsfrasen som uforståelig for det menneskelige øret, modifierer han til en viss grad sitt syn i senere artikler.⁹⁰ Fétis' restriktive holdning til bruk av den femtaktige frasen gjentas blant annet i hans omfattende artikkel fra 1852, der han drøfter elementer i fremtidens musikk. Her antyder Fétis, med klare referanser til denne typen periodiske oppbygning i Haydn og Mozarts verker, i hvilke sammenhenger han ser bruk av femtaktsfrasen som hensiktsmessig. Selv om Fétis anser bruken av denne frasetyper som et unntak, uttrykker han også at den kan gi en sjarmerende effekt. Ønsker komponisten å benytte denne frasetyper, bør den uansett reserveres for bestemte situasjoner og være motivert av et ønske om å oppnå en spesiell musikalsk virkning:

Det gjelder å ikke glemme at en femtakts frase ikke kan være annet enn et unntak, fordi den er en forstyrrelse av den naturlige følelsen til mennesket. Imidlertid, behandlet med talent og sindighet, så tar den sin plass blant midlene for variasjon som bør introduseres for det framtidige rytmiske system.⁹¹

(F.-J. Fétis: "Du développement futur de la musique - dans le domain du rythme", 5. artikkel, i *La Revue et Gazette musicale*, nr. 44, 31. oktober 1852, s. 355)

Også i sonatesatsenes gjennomføringsdeler bygger Tellefsen i utstrakt grad på prinsippet *carrure des phrases*. Her står den melodiske åttetaktsperioden like sentralt som i de andre satsdelene. Karakteristisk for denne delen av Tellefsens satser er bruken av relativt lange, symmetriske sekvenser som middel til å bygge opp et klimaks. Samtidig er sentrale elementer i det klassiske stilidomet som motivisk transformasjon og instrumentalt kontrapunkt mindre utbredt i satsbildet. Igjen er det mulig å sammenligne disse trekkene i Tellefsens komposisjoner med Rosens fremstilling av utviklingen av sonatesatsen i det 19. århundre. Mens modulasjonen til dominantplanet i den utviklede klassiske sonatesatsen fungerte som spenningsdissonans og ble benyttet som energigivende element i den videre utviklingen av

⁹⁰ F.-J. Fétis: "Cours de philosophie musicale et d'Histoire de la Musique", 8. artikkel, i *Revue musicale*, nr. 21, 23. juli, 1832.

⁹¹ Il ne faut pas se le dissimuler, le rythme à cinq temps ne peut être que l'exception, l'épisode, car il est une perturbation du sentiment naturel à l'homme. Cependant, traité avec talent et avec circonspection, il prend sa place parmi les moyens de variété à introduire dans le système rythmique de la musique future.

satsen, kan utviklingen i tiårene etter Beethovens død ses som en tilbakevending til det tidlige 18. århundrets praksis. Her bygget satsens fremdrift i stor grad på en utnyttelse av sekvensen.⁹² Tellefsens sonater kan i dette henseende ses som representative for den post-klassiske sonaten.

Rosens påstand er videre at den tiltagende bruk av sekvensen som spenningsoppbyggende element i sonatesatsens gjennomføringsdel, inntrådte parallelt med at bruken av tonal dissonans fikk avtagende betydning som energiskapende middel. Det 19. århundrets utstrakte bruk av den lange, melodiske sekvensen og gjentakelse av hele seksjoner i satsen i transponert form, førte til at gjennomføringsdelen etter hvert kunne få en svært symmetrisk utforming. Rosen sammenligner den symmetriske utformingen av gjennomføringsdelen med den klassiske sonatens symmetriske oppbygning, hvor eksposisjonen og reisen dannet symmetri på et storformalt plan. Utviklingen av en symmetrisk gjennomføringsdel blir av Rosen ansett som et av de siste stadier i en fullstendig systematisering av sonatesatsen, og er fremstilt som et markant stiltrekk ved 1800-tallets sonatesatser.⁹³

Den symmetrisk oppbygde gjennomføringsdelen finnes realisert på flere måter i Tellefsens sonatesatser. Gjennomføringsdelene i hans sonatesatser kan i de fleste tilfeller inndeles i tre deler, enten på grunnlag av tematisk materiale, på grunnlag av periodisk sammensetning eller som en kombinasjon av begge disse elementene. I gjennomføringsdelen av *Sonate for klaver og cello*, op. 21 i Ess-dur, består første del (t. 109-146) av to identiske avsnitt. Her er det andre avsnittet endret kun ved å være transponert en stor sekund opp eller en liten septim ned, til d-moll. Orgelpunktene på henholdsvis C og D er med på å forsterke tonika i de to avsnittene:

⁹² C. Rosen, 1988, s. 244.

⁹³ C. Rosen, 1997, s. 520.

Eksempel 11. T. D. A. Tellefsen: *Sonate for klaver og cello*, op. 21, 1. sats i Ess-dur, del I, t. 109b-145, oppbygning av gjennomføring, noteeksempel t. 109b-131.

Oppbygning, del I:

t. 109b-127: 8t+3t+8t (c-moll) = t. 128-146: 8t + 3t +8t (d-moll)

109b

I
----->

1^a 2^a

p

p

(C) : T Ss⁷ T Ss⁷ T

(G) : S

O.P.

114

f

p

(C) :

(G) : S Ss⁷ D T

118

**fs*
cresc.
f

cresc.
f

(g): T T D7 D D D7
(d):
O.P.

125

sf

sf

(d): D⁶₄ D ⁻⁹/₇ D ⁷/₅₃ T Ss T Ss
O.P.

Gjennomføringens andre del (t. 147-178) har en lignende oppbygning selv om frasene her har en annen lengde. Avsnittet innledes i C-dur, men transponeres henholdsvis en kvart opp eller kvint ned til F-dur fra t. 161. Et stadig crescendo bidrar sammen med sekvenseringen til en spenningsøkning mot slutten av avsnittet der satsen beveger seg til Gess-dur:

Eksempel 12. T. D. A. Telfesen: *Sonate for klaver og cello*, op. 21 i Ess-dur, t. 143-174.

Oppbygning, del II:

- t. 147-150: 4t (overgang til C-dur)
- t. 151-162: 4t + 4t +4t (C-dur) = t. 163-174: 4t +4t +4t (F-dur)
- t. 175-178: 4t (fra F-dur til Gess-dur, se eksempel 13)

143

II

cresc.

ff cresc.

©: D⁷ T D⁴ D⁷ T

©: 5 Tm T₃ Ss₃

150

ff

©: D⁷ T Ss₇ T Ss₇ T

158

sempre *ff*

sempre *ff*

(C) : T
 (F) : D D⁷ Ss⁷ D⁷ D⁷ S Ss⁷ T Ss⁷
 3 5

O.P.

167

*g j

f

ff

(F) : T T₃ Ts
 (B) : Tm D⁷ Ss⁷ D D⁷
 3 3

Den siste av gjennomføringens tre avsnitt avsluttes med tre åttetaktsperioder der en melodisk stigende bevegelse følges av en dynamisk bevegelse fra *p* til *f* og gir en ny spenningsstopp på en Cess-dur akkord (=H) i overgangen mellom de to første frasene (t. 183). Denne akkorden blir liggende i ytterligere tre takter og oppløses kromatisk til tonikas dominant B-dur (t. 186-187). B⁷-akkorden leder, via en rekke bidominanter over et orgelpunkt på dominanten B, inn på Ess-dur som nås i det hovedtemaet igjen setter inn fra t. 199:

Eksempel 13. T. D. A. Tellefsen, *Sonate for klaver og cello*, op. 21, 1.sats i Ess-dur, del III,
 t. 178-197, oppbygning av gjennomføring, del II og del III, noteeksempel t. 175-193.

Oppbygning, del III: t. 179-198 : 8t+ 8t+8t + 4t (fra Gess-dur til Ess-dur)

175

III

F : Sn
 Gess : T D T D⁷ D⁷ Ts

181

*gj

sf

*gj

line f

Gess : Ts
 Ess : Tv Tv Tvs

187

Ess : D DD⁷ (∅D⁷) D) DD⁷ D₄⁹

O.P.

Beskrivelsen av gjennomføringsdelen i op. 21, viser at Tellefsen benytter en symmetrisk oppbygging på to plan, på et lavere plan ved å gjenta den enkelte periode eller på et mer overordnet plan ved å repetere lengre satsavsnitt. I *Sonate*, op. 21 danner kombinasjonen av den symmetriske oppbyggingen og en harmonisk stigende bevegelse *c- d- C-F-gess* grunnlaget for satsdelens klimaks. Igjen er det mulig å belyse Tellefsens bruk av symmetri og symmetrisk rytme ved hjelp av Fétis' egne ord:

I mine foregående artikler tok jeg mål av meg til å vise at det finnes tre typer rytme i musikken, altså; aksentrytme, taktrytme og perioderytme. Målet mitt var også å vise at innen hver av disse gruppene, så har man kombinasjonsmuligheter mye større enn man har trodd opp til i dag, og at man kan introdusere takter og perioder som egentlig virker uforenlige med vår følelse, men som ved symmetrisk bruk oppnår rytmiske kvaliteter, fordi *all symmetri er en rytme*.⁹⁴

(F.-J. Fétis: "Du développement futur de la musique - dans le domain du rythme", 8. artikkel, i *La Revue et Gazette musicale*, nr. 50, 12. desember, 1852, s. 457)

Med grunnlag i analysen av oppbyggingen i gjennomføringsdelene i Tellefsens sonatesatser, kan denne karakteriseres som noe annerledes enn i den klassiske sonatesatsen. Selv om den symmetriske frasen må anses som det helt grunnleggende byggematerialet også i den klassiske sonaten, innebærer utviklingen etter 1830 en ny måte å behandle det melodiske

⁹⁴ Je me suis proposé de démontrer, dans mes articles précédents, qu'il y a trois espèces de rythmes différents dans la musique, à savoir, le rythme d'accent, le rythme de temps et le rythme de période. Mon but a été de faire voir aussi que, dans chacun de ces rythmes, les combinaisons possibles sont en nombre beaucoup plus grand qu'on ne l'a cru jusqu'à ce jour, et qu'on peut y introduire des nombres de temps et de mesures qui, par eux-mêmes, semblent antipathiques à notre sentiment, mais qui, par la symétrie de leur emploi, acquièrent les qualités rythmiques, car *toute symétrie est un rythme*.

materialet på. Mens ett eller noen enkeltmotiver tidligere dannet det grunnleggende strukturelle materialet for den dramatiske utvikling i satsen, kom den sammenhengende melodiske frasen etter hvert til å utgjøre det viktigste grunnelementet i oppbygningen av hele satsen. Da mange sonater etter 1830 viser langt færre innslag av motivisk transformasjon og bruk av den klassiske stilperiodens form for polyfoni, blir den lange melodiske frasen satt i front på en måte som ikke var typisk for det 18. århundre. Disse trekkene gjenspeiles også klart i gjennomføringsdelene av Tellefsens sonatesatser.

Sett i lys av Rosens beskrivelse av sonatens utvikling i det 19. århundre, er det grunnlag for å påstå at Tellefsens frase- og periodestruktur kan knyttes til et romantisk stilidiom fra perioden etter 1830.⁹⁵ I Tellefsens sonater er gjennomføringsdelene i stor grad bygget opp rundt lengre melodiske fraser, der det å skape melodisk flyt synes viktigere enn å bygge opp en dramatisk struktur. Selv om det i de siste sonatene, op. 37 og op. 41, finnes tendenser til i større grad å benytte satstekniske virkemidler som motivisk transformasjon og instrumentalpolyfoni, er spenningsoppbygningen i satsen også her skapt ved sekvensering av ulike lengre fraser og perioder. Dette må anses som en relativt enkel måte å bygge opp spenning på, og kan, ut fra Rosens betraktninger, også si noe om forholdet mellom gjennomføringens grad av oppbygd konflikt og reprisens utforming. Oppbygningen av Tellefsens gjennomføringsdeler kan følgelig være med å forklare hvorfor Tellefsens repriser ofte er lite endret i forhold til eksposisjonsdelene.

Undersøkelsen av den periodiske oppbygningen av Tellefsens sonatesatser, synes å underbygge påstanden om at Tellefsen var influert av *juste milieu*-estetikken og ideen om *carrure des phrases*. Både Tellefsens bruk av den symmetriske perioden og hans utnyttelse av den asymmetriske perioden på bestemte steder i satsbildet forsterker denne forbindelsen. Samtidig som den periodiske strukturen i Tellefsens sonatesatser, særlig i gjennomføringsdelene, kan sies å gjenspeile trekk som er typiske for det 19. århundres utforming av sonatesatsen, kan satsens formale utforming på overordnet plan knyttes til et klassisk stilidiom. Tellefsens utforming av sonatesatsen viser slik sett en forbindelse til de idealer som ble uttrykt i deler av fransk musikkultur omkring midten av 1800-tallet, der Fétis' oppfatning var at firetaktsfrasen skulle danne den mest grunnleggende melodiske enhet i komposisjonen, og at satsen på et overordnet plan skulle ha en klar formal oppbygning. På grunnlag av denne karakteristikken av Tellefsens sonatesatser viser hans musikalske

⁹⁵ C. Rosen, 1997, s. 515ff. Se også R. Groth, som omtaler A. Reichas *Traité de haute composition musicale* (Paris 1824-1826) som en komposisjonslære der melodien er sett som det viktigste formskapende element. R. Groth, 1983, s. 165.

uttrykksform forbindelse til Fétis' ideer, hvor Fétis fokuserte mer på å opprettholde visse trekk i musikkens grammatikk og syntaks enn å finne nye og alternative løsninger.⁹⁶ Tellefsens løsninger kan følgelig ses i lys av Fétis' henstilling til komponistene om å benytte klare formprinsipper for å bremse de formoppløsende tendensene i samtidens musikk.

5.2.3. Tellefsens harmonikk i lys av *ordre transitonique* og *ordre omnitonique*

Analyser av Tellefsens kammermusikk viser at hans harmoniske språk er bygget opp rundt den fullstendige autentiske kadensen.⁹⁷ Dette er til dels illustrert gjennom analysen av sonatesatsenes eksposisjonsdeler, der det akkordiske materialet i all hovedsak er hentet fra den aktuelle toneartens hoved- og bitreklanger og der Tellefsen foretar en rekke modulasjoner innenfor et funksjonsharmonisk system.

På grunnlag av denne foreløpige beskrivelsen av Tellefsens harmoniske tonespråk, er det lite som tyder på at Tellefsen beveger seg utenfor de rammer som Fétis eller *juste milieu*-kritikerne anså som ønskelig. I perioden mellom Tellefsens første og siste sonate fremkommer få tonalitetsopløsende tegn eller tegn som tyder på at hans harmoniske uttrykk endret seg på en radikal måte. Tellefsens harmoniske uttrykk kan følgelig plasseres i overgangen mellom *ordre transitonique* og *ordre omnitonique*.⁹⁸ For å belyse dette gis en nærmere beskrivelse av de to harmoniske utviklingsstadiene. I *ordre pluritonique* utgjør modulasjon, alterasjon og substitusjon sentrale prinsipper. Stadiet er beskrevet på følgende måte i "Cours de Philosophie Musicale":⁹⁹

Det tredje stadiet av tonalité, kalt pluritonisk av Fétis, er den hvor erstatningen av en note med en annen og den øyeblikkelige/forbigående forandringen av en akkord eller et intervall, svekker følelsen av den opprinnelige tonen ved å skape atskillige overensstemmelser med andre toner. [...] En av de uunngåelige effektene av denne tonaliteten, sier Fétis, er at komponisten kan tillate seg å akkompagnere den samme frasen med flere forskjellige harmonier som har atskillige overensstemmelser med flere toner, å variere disse harmoniene kun begrenset av sin fantasi, eller å velge den som har mest likhet med tanken hans.¹⁰⁰

⁹⁶ Se P. Bloom, 1978, kap. III: "Fétis on Beethoven", s. 92-207.

⁹⁷ Se også H. Huldt-Nystrøm, 1959, s.130ff.

⁹⁸ *Ordre pluritonique* og *ordre omnitonique* beskrives av F.-J. Fétis i "Cours de Philosophie musicale et d'Histoire de la Musique", 8. artikkel, i *Revue Musicale*, nr. 25, 24. juni 1832, s. 197ff. Se også K. Ellis, 1995, kap. 2, s. 35-45.

⁹⁹ I denne artikkelrekken omtaler Fétis seg selv i 3. person som "Fétis".

¹⁰⁰ Le troisième ordre de tonalité, c'est-à-dire celui dans lequel la substitution d'une note à une autre et l'altération momentanée d'un intervalle d'un accord affaiblit le sentiment du ton primitif en créant des affinités diverses avec d'autres tons, cette troisième tonalité, que M. Fétis appelle ordre *pluritonique*. [...] L'un des effets

(F.-J. Fétis: "Cours de Philosophie musicale et d'Histoire de la Musique", 8. og siste leksjon i *Revue musicale*, nr. 25, 21. juli 1832, s. 197)

For å kunne forstå hva utviklingen i det neste stadiet, *ordre omnitonique*, innebærer, har Fétis skissert tre ulike måter det siste harmoniske stadiet i hans teori vil manifesteres på. For det første kan *ordre omnitonique* ta form av en lang unison passasje som danner bro mellom ulike tonearter. Melodilinjer som har affinitet til både dur og moll eller til modale tonearter, er et annet uttrykk for *ordre omnitonique*. De to første eksemplene må beskrives som relativt vanlige komposisjonsteknikker allerede tidlig på 1800-tallet og må anses som svært moderate eksempler på avvik fra en entydig og klar tonalitet. Fétis har ingen problemer med å akseptere disse uttrykkene for *ordre omnitonique*. Som tredje og siste eksempel på *ordre omnitonique* viser Fétis hvordan en tone kan oppløses på i alt seksten ulike måter. Ved hjelp av dette eksempelet forutså Fétis at en utnyttelse av samtidens harmoniske potensial kunne føre til en fullstendig oppløsning av den tradisjonelle tonaliteten. Sannsynligvis var det denne erkjennelsen som fikk Fétis til å betrakte en videre utvikling av *ordre omnitonique* som mindre heldig, og som førte til at han i stedet oppfordret komponistene til å gjøre en refortolkning av kammermusikkens utvikling etter 1810:

Fétis forutser det øyeblikket hvor øret er blitt så vant med en mangfoldig oppløsning av en note, at resultatet av den omnitoniske gruppen i visse tilfeller vil være tilintetgjørelsen av skalaen, og opphavet til en akustisk inndeling av den musikalske skalaen i tolv like halvtoner, på grunn av likheten i retningen. Man ville imidlertid ta feil, sier Fétis, hvis man trodde at den fremtidige bruken av den omnitoniske gruppen ville utelukke mer bruk av de andre tonalitetene. Hver av disse gruppene har sine fordeler, sine egne kvaliteter som man ikke bør glemme, fordi det ville være å forringe én side av kunsten mens man beriker den andre. Blanding av disse gruppene, hver av dem brukt i rette tid, ville være den siste ende på den tonale perfektjonen, en perfektjon basert både på harmoni og variasjon.¹⁰¹
(F.-J. Fétis i "Cours de Philosophie musicale et d'Histoire de la Musique", 8. og siste leksjon i *Revue musicale*, nr. 25, 21. juli, 1832, s. 198)

nécessaires de cet ordre de tonalité, dit-il, est de permettre au compositeur d'accompagner la même phrase de plusieurs harmonies différentes qui ont des affinités diverses avec plusieurs tons, de varier ces harmonies suivant sa fantaisie, ou de choisir celle qui a le plus d'analogie avec sa pensée.

¹⁰¹ M. Fétis prévoit le moment où l'oreille aura acquis une telle habitude de la multiplicité de ces résolutions d'une note, que le résultat de cet ordre omnitonique sera l'anéantissement total de la gamme dans certains cas, et l'origine d'une division acoustique de l'échelle musicale en douze demi-tons égaux, à cause de l'égalité des tendances. On serait cependant dans l'erreur, dit-il, si l'on croyait que par la nécessité future de l'emploi fréquent de l'ordre omnitonique, on ne fera plus usage des autres ordres de tonalités: à Dieu ne plaise qu'il en soit ainsi! Chacun de ces ordres a ses avantages, ses qualités auxquels il faut bien se garder de renoncer, car ce serait appauvrir l'art d'un côté pendant qu'on l'enrichirait de l'autre. Le mélange des quatre ordres, chacun d'eux étant employé à propos, sera le dernier terme de la perfection tonale; cette perfection sera fondée à la fois sur la convenance et la variété.

I en videre drøfting av Tellefsens plassering innenfor *ordre pluritonique* og *ordre omnitonique*, utgjør sonatesatsenes gjennomføringsdeler et vesentlig materiale. Denne formdelen er, ut fra sin funksjon i satsen, bygget opp rundt stadige modulasjoner og langt mer ustabile harmoniske forhold enn hva tilfellet er i de ytre formdelene. Følgelig er denne satsdelen godt egnet til å kunne gi et bilde av Tellefsens harmoniske språk i lys av idealer i Fétis' filosofi og fransk *juste milieu*.

Sonate for klaver og fiolin op. 19 er den tidligste av Tellefsens sonater som undersøkes i denne avhandlingen. Her utgjør 1. og 4. sats relativt korte utgaver av satstypen.¹⁰² I disse satsene er følgelig også gjennomføringsdelene korte. De er i stor grad bygget opp gjennom sekvenseringer av tematisk motivmateriale, der Tellefsen utnytter forbindelser mellom varianttonearter og medianter.¹⁰³ I op. 19, 4. sats i G-dur, er det, både på et harmonisk og melodisk grunnlag, mulig å underdele gjennomføringsdelen i tre omtrent like lange deler. Del I, t. 102b-127, bygger på motiver både fra sidetema og hovedtema. Disse motivene utnyttes videre i de to neste delene, der sidetemamaterialet har en dominerende rolle i del II, mens hovedtemamaterialet har en fremtredende rolle i del III. Del I starter i tonikaparallell e-moll. I t. 112-127 presenteres åttetaksperioder som er utformet i en trinnvis stigende bevegelse til fiss-moll og videre til tonikavariant g-moll fra t. 120-121. I begge tilfeller forberedes modulasjonene med orgelpunkt på dominanttonene.

G-moll innleder også del II fra t. 128. Satsen beveger seg videre til et nytt tonalt plan, Ess-dur, fra t. 134. Fra t. 161 starter modulasjonen til B-dur, som nås idet del III starter i t. 171. Orgelpunktet på b stadfester tonaliteten under akkordene på dominanten F-dur. Fra t. 184, utnyttes mediantforbindelsen B-Gess. I modulasjonen tilbake til hovedtonearten G-dur, t. 184-195, omtolkes akkorden på Gess enharmonisk til en D-dur-akkord. Ved hjelp av denne akkorden og orgelpunktet på gess, som er enharmonisk med ledetonen fiss i G-dur, innføres dominanten D⁷ i takten før hovedtemaet introduseres på nytt (t. 195). Den harmoniske analysen av denne gjennomføringsdelen viser hvordan Tellefsen utnyttet ulike mediantforbindelser både mellom de enkelte satsavsnitt og i modulasjonsøyemed innen hvert satsavsnitt.

¹⁰² Dette er også tilfellet i *Sonate for klaver*, op. 13, 1. sats.

¹⁰³ Tellefsen utnytter i stor grad mediantforbindelser av 1. og særlig 2. grad (1 felles akkordtone) i modulasjonsøyemed. Denne typen mediantforbindelser var vanlig allerede fra Beethoven og Schuberts tid. Mediantforbindelser av 3. grad (ingen felles akkordtoner) opptrer sjelden hos Tellefsen.

Eksempel 14. T. D. A. Tellefsen: *Sonate for klaver og fiolin*, op. 19, 4. sats i G-dur,
 t. 102b-196, harmonisk oppbygning av gjennomføringsdel.

Fra del I (t. 102b-127): Bevegelse fra e-moll (Tp) til g-moll (Tv):

102 I
 2^a
 (e): D⁷ S D⁷ D T
 (h): 5 S D⁷

108
 (h): T D⁷ T V
 (fiss): S S D⁷ T T
 O.P.

116
 (fiss): D⁷ D⁷ T Ts⁷ D⁷
 (g): D⁷ T D⁷
 O.P.

II

126

g : T T 3 T T T T T T T

Ess : T T 3 T T T T T T Tm

135

Ess : D⁷₅ T S Ss⁷ Ss⁷₇

Fra del II (t. 128-165): Bevegelse fra Ess-dur til B-dur (Tvp), t. 156-166.

156

Ess : S₅ S₅ D⁷₃ T

161 III

Ess : T
3

S Ss (D⁷ 8) D

(B) : 9- 8
D⁷ 8 D⁷ T
3 3

Fra del III (t. 166-196): Bevegelse fra B-dur (Tvp) til G-dur (T), t. 172-198.

172

(B) : D D D T T

O.P.....

177

(B) : T T T T T T T
5 5 3 5 5

184

(B) : T
5

mediantrykk

(Gess) : } T Ø7 T Ø7 T T
O.P.

192

(Gess) : Tv Tv Tv 5<

(G) : D D7 T
3

I sonatene op. 31, op. 37 og op. 41 utvikler Tellefsen sin bruk både av mediantforbindelser og enharmonisk omtolking. Denne utviklingen er tydelig fra og med *Trio for klaver, fiolin og cello*, op. 31 i B-dur, der gjennomføringen er preget av en mer kompleks harmonikk. Også i denne sonatesatsen er det mulig å tolke gjennomføringsdelen som tredelt. Mest tydelig er denne inndelingen på et harmonisk plan, hvor det midtre avsnittet er notert i E-dur.

På et harmonisk plan beveger det første gjennomføringsavsnittet seg fra dominantplanet F-dur, t. 83a, til hovedtoneartens subdominantplan, Ess-dur i t. 93. Satsen går videre til E-dur via ass-moll (= giss-moll) i t. 101-103. Etter det korte utsvinget til ass-moll oppløses tonika ass-moll kromatisk til en E-dur akkord i t. 103. E-dur stadfestes ved en autentisk kadens i t. 104-106.

I gjennomføringens andre avsnitt beveger satsen seg fra E-dur til dennes parallelltoneart ciss-moll i t. 117. Inntreden av ciss-moll faller sammen med oppbyggingen til avsnittets spenningshøydepunkt i t. 120-125. I overgangen til satsdelens tredje og siste

avsnitt oppløses akkorden på Ciss, t. 122-123, kromatisk til en C⁹⁷-akkord i t. 124. F-moll nås i t. 126:

Eksempel 15. T. D. A. Tellefsen: *Trio for klaver, fiolin og cello*, op. 31, 1.sats i B-dur, fra gjennomføring del I, t. 83a-105 og del II, t. 106-123, noteeksempel, t. 101-124.

101

ass=giss

(ass) : Ss Ss 9 D-8 T Tm T Ss 7

(E) :

105

con moto

Del II

(E) : 6 4D D 5 3 T Ts Tm S D 7 3 T T T T

110

(E) : T Ts S (D⁷ D⁷ D⁷)

115

(E) : (D⁷) Ts

(ciss) : D⁷ D⁷ T Ts Tm S D T Tm T T T
3 3 5 3

120

(ciss) : T (D⁷) subdominantens subdominant } 9
5 D⁷

(f) :

I gjennomføringens tredje og siste del, t. 124-172, beveger satsen seg harmonisk fra f-moll til medianten Dess-dur fra t. 129. Ved hjelp av melodiske sekvenseringer, motbevegelse i stemmene og kromatisk stemmeføring bygges satsen opp mot nok et høydepunkt i t. 136-141. I disse taktene skjer et harmonisk rykk til Cess-dur. Etter et orgelpunkt på dominanten Gess i t. 146-149 oppløses denne akkorden kromatisk til en alterert dominant i F-dur i andre del av t. 149. F-dur nås i t. 150 der også tematisk materiale fra hovedtemaet presenteres på nytt. I resten av avsnittet går satsen hovedsaklig i dominanttonearten F-dur, før hovedtonearten B-dur nås idet reprisen starter i t. 173.

Eksempel 16. T. D. A. Tellefsen: *Trio*, op. 31, gjennomføringsavsnitt III, t. 124-172, noteeksempel t. 125-150.

125

f: $\emptyset \frac{9}{7}$ T Ts T $Ss \frac{7}{3 \ 5}$ D⁷ T Ts₃

Dess: T₃

130

Dess: $Ss \frac{7}{3}$ $\frac{6}{4}D$ D⁷₉ T Ts Tm S D⁷_{T 3}

134 *allegro molto*

Dess : (D⁷)₃ Ss (D) S (D) S Ss Ts (D⁷) S

Ciss (=H): } Ts DD⁷ D T₃

139

Ciss : D₃ D T₃ T D D T (kvintskrittsekvens)

145

Ciss : D T₃ D D D D

F : D⁷ T_{5>}

Den harmoniske analysen av gjennomføringsdelen av *Trio*, op. 31, 1 sats, viser Tellefsens utnyttelse av kromatisk harmonikk, enharmonisk omtolkning og ulike mediantforbindelser for å bevege seg til fjernere tonale plan i en spenningsoppbyggende sammenheng. Notasjonen i E-dur i eksposisjonsdelens midtre del kan dermed forstås som et ledd i arbeidet mot et slikt mål. I realiteten bygger gjennomføringen på en harmonisk bevegelse i sekunder og terser omkring dominantplanet F-dur. Gjennomføringen starter i F-dur og går derfra til Ess, E, ciss og f, før den faller til Dess, videre til Cess, og går til slutt tilbake til F-planet. Den kromatiske vridningen til E-dur i satsdelens midtre avsnitt blir følgelig en midlertidig stopp på veien og en metode til å nå de harmonisk fjernt beslektede toneartene i kvintsirkelen.

Selv om satsdelen har et sterkt innslag av kromatisk harmonikk, er det på et mer overordnet plan ikke vanskelig å se den harmoniske oppbygningen i lys av en tradisjonell klassisk tradisjon. Gjennomføringsdelen starter og slutter i dominanttonearten som også er sidetemaets toneart. Dominanttoneartens varianttoneart nås ved begynnelsen av satsdelens tredje avsnitt. Mellom disse punktene utnytter imidlertid Tellefsen kromatisk bevegelse og når på denne måten også tonearter som står i tritonusforhold til tonika- og dominanttonearten (B-E og F-Cess). Samtidig som gjennomføringsdelen bygger videre på den harmoniske dissonansspenningen som ble presentert i eksposisjonen, kombinerer Tellefsen denne med nyere harmoniske teknikker:

Eksempel 17. T. D. A. Tellefsen: *Trio*, op. 31 i B-dur, 1. sats, harmonisk bevegelse i gjennomføringsdelen.

Del I: F- Ess- E

Del II: E- ciss

Del III: f- Dess- Cess- F

De samme virkemidlene som er benyttet i *Trio*, op. 31, utnyttes på en enda tydeligere måte i Tellefsens siste sonatesats, *Sonate for to klaver*, op. 41, 3. sats. I denne satsen, som allerede er omtalt som hans mest utvidede både innenfor eksposisjons- og reprisedelen, har også en relativt lang gjennomføringsdel. Igjen er det mulig å dele gjennomføringen inn i tre ulike avsnitt. Denne gang kan inndelingen foretas også på et motivisk grunnlag, der de ytre delene

er basert på sidetema materiale, mens den midtre delen bygger på motiver fra hovedtemaet.¹⁰⁴ På det harmoniske plan utnyttes særlig mediantforbindelsene til satsens hovedtoneart, H-dur, og til sidetemaets to tonearter, Fiss-dur og giss-moll. Dette manifesteres gjennom bidominanttrekken Ciss, Giss og Diss og disse akkordenes enharmoniske omtydingsakkorder, Dess, Ass og Ess. Spesielt sentralt står akkordene Giss og Diss som både danner mediantforbindelser til tonika H-dur og er henholdsvis dominant til og variant av tonikas parallelltoneart giss-moll.

I gjennomføringsdelen av *Sonate for to klaver*, op. 41, 3. sats i H-dur, finnes et av de få stedene i Tellefsens sonater der skalamaterialet ikke umiddelbart er entydig og klart. I overgangen mellom 2. og 3. avnitt i gjennomføringsdelen, t. 255-288, beveger satsen seg fra Fiss-dur (dominantplan), via Cess og ass, til tonearten som innleder 3. avsnitt, Ass-dur (giss-molls varianttoneart). I disse taktene preges satsen av kromatisk harmonikk og flytende tonalitet. I t. 263-266 vris satsen fra Ciss-dur til kvintforbindelsen ass-moll (giss-moll). Progresjonen Ess-ass antyder deretter ass-moll. Bildet utydeliggjøres ved innføringen av bidominanten E-dur (t. 271-272 og t. 280-281) som oppløses kromatisk til en Ess-akkord allerede i neste takt. Ass-tonaliteten stadfestes først over en kromatisk bassgang i t. 181-185:

Eksempel 18. T. D. A. Tellefsen: *Sonate for to klaver*, op. 41, 3. sats i H-dur, overgang mellom 2. og 3. gjennomføringsavsnitt, t. 261- 285.

261

1.

2.

ass : T
3

giss : T
3

T Ts⁷ DD⁷/₅> D⁷ T DD⁷/₅> D⁷

¹⁰⁴ Sonate, op 41, 3. sats: gjennomføringsdel: t. 197-376: 1. avsnitt, t. 197-238 , 2. avsnitt, t. 239-288 og 3. avsnitt, t. 289-376.

267

(ass) : D 7 T 5 ØD 5> 3

274

(ass) : T D7 T ØD 5>

281

(Ass) : D D7 3

Den harmoniske analysen av gjennomføringsdelene i Tellefsens sonatesatser viser at Tellefsens harmoniske uttrykk kan tolkes som tilhørende *ordre transitonique* der visse trekk er hentet fra en tidlig fase av *ordre omnitonique*. Analysene viser videre at Tellefsen hadde et variert harmonisk vokabular, noe han utnytter på et harmonisk detaljplan. Her benytter han en rekke utvidelser av treklengen med septim, none og undesim og benytter ulike altererte akkorder i en fargelegging av satsen. Mediantforbindelser av 2. grad benyttes til stadighet som middel til å fargelegge satsen og i modulasjonsøyemed.

Gjennomføringsdelene utnytter på ulik måte den spenningen som er skapt ved dissonansspenningen i eksposisjonsdelen, men utvider progresjonsgangene med mediantforbindelser, enharmonisk omtydning og kromatisk bevegelse. Denne typen harmonikk kan forbindes med trekk i Fétis' *ordre omnitonique*, der oppløsningen av enkelttonen har mange flere muligheter enn i *ordre pluritonique*.

Også ved oppbygningen av den enkelte akkord gjenspeiler Tellefsens harmonikk et romantisk tonespråk. Analysene viser imidlertid at Tellefsen i stor grad følger funksjonsharmoniske regler for oppløsning av dissonansene. Hans harmonikk er heller ikke på dette planet en parallell til Chopins harmonikk, der både septim og noneakkorden kunne behandles som konsonans ved at de dissonerende tonene forble uoppløst. I motsetning til Chopin finner vi hos Tellefsen få innslag av tvetydig harmonikk og modalitet.¹⁰⁵

Med viten om at Tellefsen var komposisjonselev av Henri Reber, er det nærliggende å slutte at hans harmoniske tonespråk ble påvirket av hans holdninger. Reber skrev også en harmonilære, *Traité de Harmonie* (1862) som fikk stor gjennomslagskraft og som ble benyttet i utstrakt grad i høyere fransk musikkutdanning. Denne omfattende læreboken står i fransk 1800-talls tradisjon ved å bygge på klassisk dur-moll tonalitet og klassisk regelbruk.¹⁰⁶ Behandlingen av harmoni- og tonalitetsfremmede toner ble i denne tradisjonen skilt ut i egne avsnitt. Rebers bok er den første som klassifiserer alterasjonene på en detaljert måte i et omfang som tidligere var ukjent i franske harmonilærebøker.

Tellefsens sonatesatser avspeiler allikevel en utvikling på det harmoniske plan fra hans første kammermusikkverk *Sonate for klaver og fiolin*, op. 19 til *Sonate for to klaver*, op. 41.

¹⁰⁵ Se for eksempel P. Badura-Skoda: "Chopin's influence" i Alan Walker: *Frédéric Chopin – Profiles of the Man and the Musician*, London: Barrie and Rockliff, 1966, s. 258-276.

¹⁰⁶ I følge R. Groth var franske harmonilærebokforfattere i det 19. århundre ikke lenger opptatt av nye teoretiske tilnæringsmåter. Teoretikernes innfallsvinkler fremstår som svært forskjellige fra f. eks. Rameaus i det 18. århundre. Franske harmonilærebøkene i det 19. århundre bar preg av simplifiseringer, noe som sannsynligvis også kan ha sin forklaring i behovet for en praktisk-metodisk tilnærming. Groth antyder videre at de klassisk orienterte fremstillingene kan knyttes til usikkerhet om harmonisk-stilistisk utvikling. R. Groth, 1983, s. 3-76 og H. Reber: *Traité d'harmonie*, Paris: G. A. Pinard, 1862.

De tre første verkene op. 19, op. 21 og op. 31 kan karakteriseres ved en mindre komplisert harmonikk enn hans to siste verk, op. 37 og op. 41. Tellefsen utnytter i større grad ulike kromatiske forbindelser og mediantrykk og orgelpunkt i sine siste sonater. Sammen med Tellefsen ulike harmoniske progresjoner over et orgelpunkt, kan disse stiltrekkene ses som en begynnende oppløsning av funksjonsharmonikken. I et større formalt perspektiv viser Tellefsens sonater få tonalitetsoppløsende tendenser og finner sitt uttrykk innenfor klare formale rammer.

5.3. Oppsummering

Thomas Tellefsens sonatesatser kan, med sin klart definerte formale oppbygning, knyttes til et klassisk formkonsept. Den overveiende diatoniske melodikken, en harmonisering som bygger på funksjonsharmoniske prinsipper og relativt lange perioder med klart definerte tonale områder knytter på samme måte Tellefsens tonespråk til et klassisk stilidiom. Det samme kan også sies om satsenes lengde som, med unntak av sonatesatsene i op. 37 og op. 41, er relativt korte. De tre satsdelene, eksposisjon, gjennomføring og reprise, som hver utgjør litt mindre enn 1/3 av hele satsens lengde, blir i liten grad utvidet i forhold til den klassiske sonatesatsen.

Tellefsens sonatesatser har også en rekke stiltrekk som er karakteristisk for utviklingen av sonatesatsen etter 1830. Ett av disse er reprintedeler som ikke fullt ut oppløses til et konsonerende plan. Denne typen harmoniske løsninger kan forbindes med samtidens tendens til å se oppløsningen av eksposisjonens harmoniske dissonans som mindre påkrevd og kan forklares med at sonatesatsen i stadig større grad ble forstått som en melodisk struktur der den klassiske harmoniske spenningsdissonansen ikke hadde samme betydning som i århundret før.¹⁰⁷ Også Tellefsens utstrakte bruk av den symmetriske åttetaktsperioden og hans symmetrisk oppbygde gjennomføringsdeler er trekk som kan knyttes til perioden etter 1830. Tellefsens utnyttelse av disse elementene gjør det relevant å se komposisjonene i lys av Rosens beskrivelser av den romantiske sonatesatsen. Rosens påstand er at den romantiske komponisten kom til å overføre det klassiske symmetriidealet til en mindre fleksibel forståelse av prinsippet, der den utstrakte bruken av åttetaktsperioden skapte en roligere periodisk rytme, samtidig som prinsippet om symmetri ble opprettholdt.¹⁰⁸

¹⁰⁷ I følge Rosen er sonatesatsen helt siden Czerny definert som en melodisk struktur, og ikke som en dramatisk struktur med utgangspunkt i en harmonisk dissonans. C. Rosen, 1997, s. 30ff. og s. 515.

¹⁰⁸ C. Rosen, 1997, s. 515.

Analysen av Tellefsens sonatesatser har bekreftet min hypotese om at Tellefsen var under innflytelse av Fétis musikkestetikk og fransk *juste milieu*. En uttrykksform innenfor rammen av disse idealene må ses som en viktig årsak til at Tellefsen oppnådde suksess i sitt miljø. Med en plassering innenfor *juste milieu* tok Tellefsen utgangspunkt i den fullt utviklede klassiske sonatetradisjonen og var lite opptatt av å presentere nyhet som et mål i seg selv. I dette miljøet ble hovedfokus lagt på en formidling av det velformede og velklingende og ikke på betydningen av å være radikalt nyskapende.¹⁰⁹

Særlig tydelig kan dette forholdet illustreres gjennom hans sonatesatser, op. 19, op. 21 og op. 31, som alle er bygget opp rundt klare formale elementer og en lite radikal harmonikk. I en slik sammenheng er det også interessant å merke seg at de av Tellefsens sonatesatser som avviker mest fra konvensjonen i den wienerklassiske sonatesatsen er op. 13, op. 37 og op. 41. *Sonate for klaver*, op. 13, er komponert på et tidspunkt da Tellefsen ennå var under direkte innflytelse av Chopin, mens sonatene op. 37 og op. 41 i perioden etter 1865, altså i tiden etter at *juste milieu*-retningen hadde sin største appell. Dette er forhold som forsterker oppfatningen av at Tellefsen i den perioden han komponerte op. 19, op. 21 og op. 31 var under innflytelse av *juste milieu* og at han forsøkte å finne et uttrykk for sine musikalske ideer innenfor denne estetiske rammen. Da Tellefsen hadde god kjennskap til formale og harmoniske løsninger som pekte i en langt mer radikal retning, blant annet gjennom hans kjennskap til Chopins komposisjoner, er det lite sannsynlig at hans utforming av sonatesatsene kan forklares med uvitenhet om andre løsninger. Videre er de samme sonatene komponert i den perioden da *juste milieu* idealer hadde størst positiv appell blant kritikere i *La Revue et Gazette musicale*. Tellefsens sonater synes i så måte å tilfredsstille både kritikernes krav til bruk av klare formprinsipper og Fétis råd om å bygge satsen opp rundt *carrure des phrases* og ikke gå utenfor de aksepterte rammene av *ordre omnitonique*.

Påvirkningen fra *juste milieu* synes også å komme til uttrykk gjennom Tellefsens aktivitet som kammermusiker, der det er mulig å argumentere for en forbindelse mellom utformingen av hans sosiale miljø, strømninger i samtidens politikk og musikkens *juste milieu*. Tellefsen blir gjennom denne tolkningen stående som en representant for en retning i

¹⁰⁹ Holdningen kan knyttes til Cousins utvidelse av Schellings genibegrep til også å inkludere "grand hommes". Utvidelsen av begrepet innebar at statsmenn, kunstnere og militærledere ble sett som skjebnens instrumenter, der deres storhet ikke lå i deres individualitet, men i deres kunnskap og evne til å uttrykke ideer som vant gjenklang i vide befolkningskretser. En "grand homme" var dermed en mann *av sin tid* og *ikke forut for sin tid*. Suksess var et karakteristisk trekk ved en slik person. Fétis benyttet denne tankegangen til å ta avstand fra *avant garde* i musikk og mente i stedet at store menn (genier) oppstod som følge av en historisk nødvendighet. Hvis historien på et tidspunkt ikke hadde behov for en slik stor mann, ville en slik person heller ikke oppstå. K. Ellis, 1995, s. 41-42.

fransk musikkultur som ikke ønsket en sterk påvirkning fra radikal tysk instrumentalmusikk. Holdningen kan illustreres ved et av Fétis' utsagn fra 1863:

Tyskerne viser oss ikke, slik andre folkeslag gjør, stedene i kunstens og vitenskapens historie, hvor man blir klar over at man går feil vei, stopper der og kommer inn på den rette veien igjen. Imidlertid, det er bare reaksjonen av publikums følelser som kan tvinge de tyske kunstnerne til å komme tilbake fra den resultatløse veien, som de befinner seg på. Vil denne reaksjonen oppstå? Det er der problemet ligger for min del.¹¹⁰

(F.-J. Fétis: "Effets des circonstances, au point de vue de la composition", 1. artikkel, i *La Revue et Gazette musicale*, 9. august 1863, s. 252)

Mens begrepet *juste milieu* i musikken kan knyttes til overordnede perspektiver i fransk samfunn omkring 1850 og var et positivt ladet begrep for større grupper i fransk musikkultur, hadde bruken av det samme begrepet i tysk musikkritikk en annen forståelsesramme. For Schumann stod oppfatningen av det originale og det autentiske som en motpol til på den ene siden, epigonisme og, på den andre siden, *juste milieu* i musikken.¹¹¹ Mens den nye "poetiske" tidsalderen i følge Schumann skulle danne kilden til en bærekraftig utvikling av fremtidens musikk, betraktet han samtidens "moderne" musikk representert ved *juste milieu* som ufruktbar. I følge Schumann hadde denne musikken mindre estetisk verdi både fordi den var lite genuint original, og fordi den verken reflekterte komponistens nasjonale opprinnelse eller tydelig formidlet en egen, individuell stemme.

Schumanns utfall mot *juste milieu* var i første omgang rettet mot fransk opera og det han oppfattet som overflatiske og mindre dyptloddende i fransk musikkultur. Slik sett speiler Schumanns utsagn tysk romantisk distanse til fransk estetikk. Selv om kjennskap verken til Schumanns kritikker eller til fransk *juste milieu* var utbredt i norsk musikkultur, fikk tysk kritikk etter hvert sterk innflytelse i evalueringen av kunstmusikk på et mer generelt plan.¹¹² Tysk musikkestetikk og tanken om musikken som kilde til en kontemplativ opplevelse fikk også stor innvirkning Norge, ikke minst fordi Tyskland i tiden etter 1850 ble sentrum for utdanningen av norske komponister.¹¹³ Sannsynligvis påvirket denne typen

¹¹⁰ Les Allemands ne nous présentent pas, comme les autres peuples, dans l'histoire des sciences et des arts, des moments où, s'apercevant qu'on a fait fausse route, on s'arrête et l'on revient sur ses pas. Cependant, il n'y a que la réaction du sentiment public qui puisse obliger les artistes allemands à revenir de la voie sans issue où ils se sont engagés. Cette réaction se fera-t-elle? C'est là qu'est le problème pour moi.

¹¹¹ Mange av Schumanns kritiske utfall var rettet mot Meyerbeer og hans operakomposisjoner. C. Dahlhaus, 1989(b), s. 37 og s. 247-249 og C. Dahlhaus: "Vorwort" i *Studien zur trivialmusik* (red. C. Dahlhaus), Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1967, s. 7-11.

¹¹² Se for eksempel C. Dahlhaus, 1992, s. 25ff. og s. 38ff.

¹¹³ *Norges Musikkhistorie*, bind 3 (red. A. O. Vollsnes, F. Benestad, N. Grinde og H. Herresthal), Oslo: Aschehoug, 1999, s. 345ff.

evalueringskriterier også kritikken av Tellefsens verker i Norge, der hans franske stilidiom ikke kom til å passe inn. Selv om Tellefsens musikk ikke fremstår som ”dyptloddende” og genuint original, har denne musikken en rekke håndverksmessige og musikalske kvaliteter som tilsier at verkene burde hatt en større plass i norsk musikkultur.¹¹⁴ I stedet har fremtredende holdninger i 1800-tallets musikkestetikk medvirket til at Tellefsens musikalske uttrykk kommer til kort overfor kravet både til originalitet og individualitet.

¹¹⁴ Det er også et faktum at svært få norske komponister i Tellefsens samtid skrev kammermusikk på et tilsvarende nivå.

Kapittel 6. Avslutning

At det beste av Tellefsens musikk ikke har vært levedyktig ut over hans samtid, kan ikke forklares på en enkel måte. Her kan verken analysen av musikken eller ettertidens syn på denne som for lite original, anses som tilstrekkelig for en nyansert forståelse av Tellefsen verker. Undersøkelsene som er gjort i denne avhandlingen gir i stedet grunnlag for å hevde at en rekke utenommusikalske faktorer har innvirket på resepsjonen av Tellefsens musikk.

For å fremstille Thomas Tellefsens komposisjoner som del av en historisk kontekst, har en kombinasjon av resepsjonshistoriske og musikkanalytiske metoder fungert som utgangspunkt for en forståelse av Tellefsen som komponist og utøver i sin samtid. Her har Jim Samsons ideer fungert som hovedinspirasjonskilde til å benytte tradisjonelle analysemetoder som utgangspunkt for å se forbindelser mellom sosialpolitiske aspekter, kultur, musikkmiljø og musikkuttrykk.

I undersøkelsen der Tellefsens musikk ble sett i lys av norsk nasjonsbygging, var det overraskende å se hvilken innvirkning tankene om en spesifikk nasjonal kultur synes å ha hatt for hvem som ble regnet som kunstnere av betydning. Som vi så, var det i en slik sammenheng ikke tilstrekkelig kun å integrere norske folkemusikkelementer i en kunstmusikalsk sammenheng, men av minst like stor betydning å gi uttrykk for ”riktige holdninger” og innlede kunstnerisk samarbeide med ”de riktige personene” i norsk kulturliv. Betydningen av å være del av en viss gruppering eller maktelite for å kunne gjøre suksess som kunstner, har gitt assosiasjoner til dagens musikkulturelle liv og tilført meg som forsker viktig kunnskap.

Da jeg, etter arbeidet med undersøkelsen av Tellefsens musikk i en norsk kulturell kontekst, startet med en lignende undersøkelse av Tellefsen i en fransk kulturell kontekst, ble jeg ikke videre forbauset over også å kunne se sammenhenger mellom musikkulturen og ideologiske og sosialpolitiske strømninger i samtidens Paris. Det var imidlertid mer overraskende å finne klare tegn på forbindelser mellom Tellefsens kammermusikkverker og Fétis’ eklektisk inspirerte ideer om kammermusikkens utforming. Som vi har sett i diskusjonen av Tellefsens sonatesatser, kom Tellefsen ikke bare til å gjøre bruk av musikalsk-tekniske elementer som kan knyttes til Fétis’ teorier, men kom også til å adoptere en mer helhetlig tenkning knyttet til en sosialpolitisk og ideologisk strømning med grunnlag i Cousins eklektisisme. Tenkningen gjenspeiles i samtidens musikkhistoriske bevegelse, hvor utgangspunktet for utformingen av samtidens musikk var et stilideal med røtter i tiårene etter

1800. I begge tilfeller kan ideen om å ta vare på og utnytte det beste av fortidens elementer anses som et vesentlig grunnlag for musikktenkningen.

Undersøkelsen av Tellefsens franske musikkmiljø har tegnet et bilde av en fransk musikkultur med andre hegemoniske verdier enn i Norge. I fransk kultur, der ønsket var å formidle det beste av fortidens og samtidens verdier, ble det ikke fokusert vesentlig på å skulle formidle en spesifikk fransk ånd. Med denne typen holdninger som utgangspunkt er det opplagt at Tellefsen, som tilbrakte hele sitt voksne liv i Paris, ikke følte det å formidle ”det norske” som mest nærliggende. Beskrivelsen av Tellefsens tilhørighet i fransk musikkultur, både som kammermusiker og som aktivt medvirkende i fransk musikkhistorisk miljø, er følgelig med på å underbygge min påstand om at Tellefsen innenfor norsk musikkultur ikke ble oppfattet som tilstrekkelig ”norsk”.

I undersøkelsen av Tellefsens konserter i Norge har Jauss’ teori om forventingshorisonten vært klargjørende for en forståelse av kritikernes mottagelse av Tellefsen som norsk komponist og for forståelsen av de forandringer som fant sted på det musikkulturelle området rundt midten av det 19. århundre. Ved at undersøkelsen av Tellefsens konserter i Norge i stor grad tok utgangspunkt i og baserte seg på kritikeres og skolerte musikers syn, mistet vi samtidig muligheten til å presentere andre publikumsgruppers syn og holdninger. Slik har avhandlingsarbeidet også avdekket begrensninger ved resepsjonshistorisk fremstilling. Selv om tilgangen på kildemateriale som omhandler det allmenne publikums reaksjoner på Tellefsens konserter naturlig nok har vært begrenset, gir imidlertid beskrivelsen av publikumstilstrømmingen til Tellefsens konserter signaler om andre holdninger enn de en del kritikere formidlet. De ulike publikumspreferansene viser en slags ”dobbel” forventningshorisont. Dobbeltheten danner et godt bilde på de endringer som var i ferd med å inntreffe på det musikkulturelle området nettopp i tiårene etter 1860, hvor blandingsprogramkonsertens repertoar etter hvert kom til å stå i et spenningsforhold til repertoaret i de mer moderne konsertformene.

Det er også lett å se at forhold av mer privat art kan ha påvirket Tellefsens kunstneriske skaperkraft. Her kan nevnes forhold som jeg har valgt å la ligge, som for eksempel økonomiske og familiære forhold og Tellefsens periodevis dårlige helse.¹ På en annen side har utvilsomt hans intensjon om også å være utøver og pedagog på høyt nivå ført til at han ikke fikk frigjort nok tid til å komponere, noe som følgelig kan ha innvirket på komposisjonenes kvalitet. I undersøkelsen av Tellefsens konserter i Norge så vi også at

¹ Se *Tellefsens familiebreve*, 1923, s. 153ff og H. Huldt-Nystrøm, 1959, s. 114ff.

pianisten Tellefsen hadde høy status i Norge og at en del kritikere kom til å oppfatte ham mer som en komponistpianist med nære bånd til virtuostradisjonen. I en periode da utøverens status i stadig større grad ble knyttet til fortolkning av seriøse verker, ble forbindelsen til virtuostradisjonen ugunstig for den som ville sette spor etter seg som seriøs komponist.

Undersøkelsen av Tellefsen i en fransk kulturell kontekst viser at Tellefsen først og fremst hadde kulturell og sosial tilhørighet i et fransk miljø, noe som tilfører nye og viktige aspekter til Tellefsenforskningen. Disse aspektene, som vanskelig kunne blitt avdekket uten å benytte en resepsjonshistorisk innfallsvinkel, gir i særlig grad grunnlag for en ny forståelse av Tellefsens kammermusikk. Som vi har sett, påpekte mange kritikere i Tellefsens samtid likheter mellom Tellefsen og Chopins stilidiom. Analysen av Tellefsens kammermusikk viser imidlertid at denne delen av Tellefsens produksjon ikke er nært knyttet til Chopins stil. I en slik sammenheng synes ikke bare en rekke rent musikalsk-stilistiske elementer å være ulike. Undersøkelsen avdekker også en grunnleggende forskjellig innstilling hos de to komponistene. Mens Chopins holdning må kunne beskrives som romantisk poetiserende, synes Tellefsen, gjennom sin tilknytning til Fétis' ideer, å forfekte en langt mer klassiserende grunnholdning. Dette betyr ikke at han kan karakteriseres som en tilbakeskuende komponist med en foreldet uttrykksmåte. Tvert i mot må han forstås som en moderne komponist innenfor sitt franske miljø. I dette miljøet var bruk av klassiske stilelementer ikke oppfattet som gammeldags, men ansett som det beste utgangspunktet for en fremtidig utvikling av kammermusikken.

Tellefsens tilhørighet i fransk musikkultur gir videre grunnlag for interessante assosiasjoner til senere karakteristikker av Tellefsen i norsk musikkhistorie. I ettertid har Tellefsens rekke av komposisjoner i typiske Chopingenre som nocturne, mazurka og vals sannsynligvis bidratt til å forsterke assosiasjonen mellom de to komponistene og er i ettertidens karakteristikker av Tellefsens musikk det aspektet som er klarest artikulert og oftest gjentatt.² I musikkhistoriske fremstillinger er den største svakheten ved Tellefsens komposisjoner beskrevet som en for stor nærhet til Chopins stil. Tellefsens forbindelse til Fétis' ideer har imidlertid ikke vært berørt tidligere, noe som tyder på at tidligere karakteristikker av Tellefsen er gjort på et lite nyansert og delvis feilaktig grunnlag.

² I sin magistergradsavhandling sier H. Huldt-Nystrøm følgende om *Mazurka*, op. 3, nr. 4: "Både vendingen som åpner stykket, midtdelen som beveger seg over et langt og rytmisk orgelpunkt og de kromatiske harmoniforbindelsene mot slutten kunne gjerne vært skrevet av Chopin selv, så godt ettergjort er det." H. Huldt-Nystrøm, 1959, s.139.

De ulike innfallsvinklene i avhandlingens kapittel 2-5 har et felles overordnet perspektiv. Hvert av de fire hovedkapitlene avspeiler hver for seg en viss tidsånd som på ulike måter kan knyttes til historismen som fenomen. Samtidig har avhandlingen med utgangspunkt i to ulike lands kulturer vist at denne tenkemåten fikk et ganske forskjellig uttrykk i norsk og i fransk kultur. Mens et *retrospektivt historiesyn* gjenspeiles i et sterkt fokus på et etnisk aspekt i norsk kulturell nasjonsbygging, synes fransk musikkultur i større grad å ha vært preget av et *relativistisk orientert historiesyn*. I dette miljøet fremhevet man betydningen av å ta vare på de beste verdiene fra fortiden uansett nasjonalitet. Samtidig som undersøkelsen av Tellefsen i fransk musikkultur har gitt kunnskap om et miljø vi i norsk musikkvitenskap tidligere hadde liten kunnskap om, har den indirekte ført til en sammenligning med trekk i norsk musikkultur og satt dette i relieff. Selv om fransk musikkmiljø var langt større og mer sammensatt enn det norske og følgelig også hadde en langt større gruppe av godt skolerte musikere, er det grunnlag for å si at norsk musikkultur rundt midten av det 19. århundre fikk et uttrykk som på en rekke felt var grunnleggende annerledes enn fransk musikkultur. Slik sett viser avhandlingen at nasjonal musikkultur avspeiler avhengighet av regionale historiske, politiske og sosiale forhold, og at holdninger med grunnlag i det 19. århundrets tanker fremdeles gjenspeiler seg i vår moderne kultur.

* * *

På et mer konkret resepsjonshistorisk plan har undersøkelsen av Tellefsens konserter tydeliggjort en klar sammenheng mellom antallet ganger et verk blir oppført og verkets mulighet til å få en plass i utøverkanon. Mens mange av Tellefsens verker sjelden ble oppført mer enn en gang i forbindelse med hans konserter i Norge, er det påfallende at klaverkonsertene, som han spilte her en rekke ganger, er de eneste verkene som har fått oppmerksomhet også i det 20. århundre.³ *Klaverkonsert nr. 1*, op. 8 i g-moll, ble spilt ved gjenåpningen av ny konsertsal ved Ringve Museum i 1972 og fikk da stor

³ Einar Steen-Nøkleberg opplyser til meg at han frem mot midten av 1970-tallet turnerte med Tellefsens *Konsert for klaver og orkester*, op. 8 i g-moll. Konserten ble spilt både i Sverige og i serien *Forgotten Masters* i London. *Konsert for klaver og orkester*, op. 15 i f-moll, var spilt på en av de første radiooverførte konserter med Kringkastingsorkesteret i 1925. Steen-Nøkleberg opplyser også at klaverkonsert nr. 2 også ble spilt en rekke ganger av Elisabeth Reiss, som hadde den på repertoaret i mellomkrigstiden. Denne konserten ble i april 2003 spilt i Kristiansand med Kristiansands Symfoniorkester og Geir Henning Braathen som solist. Plateselskapet Simax spiller i 2003 inn begge Tellefsens klaverkonserter med Steen-Nøkleberg som solist. Se også H. Huldt-Nyström, 1969, s. 210.

kritikeroppmerksomhet.⁴ Oppføringen ble beskrevet som en ny premiere og ble svært godt mottatt av kritikerne. Selv om alle kritikerne var begeistret for verket og musikken ble omtalt som ”sprudlende” og ”med evne til å rulle, gå videre og utvikle seg”, ble forbindelsen til Chopins stilidiom igjen trukket frem. Både *Adresseavisen* og *Aftenpostens* kritikere beskrev Tellefsen som en talentfull elev som imidlertid ”ingenlunde stod tilbake for sin lærer”. Videre fokuserte kritikerne på Tellefsens bruk av norske folkemusikkelementer i konsertens 3. sats og så det som interessant at han hadde gjort dette allerede 30 år før Grieg. Det er påfallende at de samme elementene vi kjenner fra musikkhistoriske fremstillinger igjen står sentralt i kritikkene: Beskrivelsen av Tellefsen som Chopins elev formidler indirekte at han verken var så selvstendig eller original som han strengt tatt burde vært, og hans bruk av norske elementer i musikken sammenlignes indirekte med Griegs ”rene norskhet”.

Med den positive mottagelse klaverkonserten fikk i 1972, kan vi spørre oss hvorfor den også i ettertid har vært lite spilt.⁵ Er det mulig at noe av årsaken ligger i mer ubevisste nedarvede holdninger til Tellefsen fra nasjonsbyggingstiden, eller er det noe ved selve musikken som gjør at vi ikke engasjeres tilstrekkelig av den?

For at de beste av Tellefsens verker skal kunne opparbeide seg en plass i folks bevissthet, er det av stor betydning at de lett kan nå ut til et større publikum. En øket tilgjengelighet av Tellefsens verker vil gi publikum en reell mulighet til å gjøre seg opp en mening om Tellefsen som komponist og bidra til å gi et riktigere bilde av bredden i norsk musikkultur på 1800-tallet. Ut fra vår kunnskap om resepsjonshistoriske prosesser, må musikken gjøres tilgjengelig både på plate og i partiturs form. Et skritt i riktig retning og en direkte følge av arbeidet med denne avhandlingen er flere ulike plateinnspillinger av Tellefsens verker. Den aller første CD-innspillingen av Tellefsens kammermusikkverker ble gjort av Øyvind og Håvard Gimse i 2001 og omfatter blant annet *Sonate for klaver og cello*, op. 21.⁶ Svært positivt i denne sammenheng er også innspillingen av flere andre av Tellefsens verker.⁷ Av minst like stor betydning for en økt tilgjengelighet av Tellefsens musikk, er at noen fatter interesse for å sette i gang en gjenopptrykking og publisering av notematerialet.

⁴ Einar Steen-Nøkleberg var solist med Trondheim Symfoniorkester da konserten ble spilt på Ringve Museum den 1. november 1972. Se kritikker i *Tr.hj. Adr. (J. H. Henriksen)*, 2. november 1972, *Aftenposten* (Alf Jørgen Hurum), 2. november 1972.

⁵ Den samme klaverkonserten ble innspilt på LP i Norsk Kulturråds klassikerserie (NKF 30058) i 1984. Her var Einar Henning Smebye solist med Musikselskabet Harmonien's orkester.

⁶ Øyvind og Håvard Gimse: *T. Tellefsen – F. Chopin*, Niente, 2001. Innspillingen ble støttet av Norges forskningsråd i tilknytning til dette avhandlingsprosjektet. I anledning innspillingen ble det også laget en konsertforestilling hvor skuespiller, musikere og musikkviter presenterte Tellefsen i fellesskap. (Trondheim Kammermusikkfestival, 2001)

⁷ Plateselskapet *Simax*, med E. Steen-Nøkleberg, Atle Sponberg og Øystein Birkeland, har spilt inn flere av Tellefsens kammerverker (*Simax* 2004, NO FZS 0426 010-110). *Simax* har også spilt inn Tellefsens

Avhandlingsarbeidet har ikke ført til en ny evaluering av Tellefsens musikk som stor eller nyskapende. Slik synes også Huldt-Nystrøms beskrivelse av enkelte verker i Tellefsens produksjon som preget av ”tydelige sømmer og manglende improvisatoriske elementer” å bli bekreftet.⁸ For å kunne innta en posisjon blant de fremste komponister, mangler Tellefsens musikk dette ”ugripelige” som gjør at noen verk inntar en umiddelbar plass i lytterens bevissthet. Det er allikevel hevet over tvil at utenommusikalske faktorer har påvirket resepsjonen og ført til at flere av Tellefsens verker har fått ufortjent lite oppmerksomhet. I en slik sammenheng har nettopp musikkanalysen dannet det viktigste grunnlaget for nye og overraskende slutninger om Tellefsens kammermusikk, der det har vært mulig å se forbindelser som peker i en helt annen retning enn Chopins stiluttrykk.

De ulike innfallsvinklene til undersøkelsen av Tellefsen i en kulturell kontekst har vært et spennende arbeid. En sammenkobling av mer tradisjonell musikkhistorisk tenkemåte og teoretiske innfallsvinkler som har sin opprinnelse innenfor andre fagområder, har forhåpentlig tilført nye perspektiver til norsk musikkhistorie.

klaverkonserter med Trondheim Symfoniorkester og Einar Steen-Nøkleberg som solist. Denne CD'en er ennå ikke (mars 2005) lansert. Noe av Tellefsens klavermusikk er tilgjengelig på to CD'er innspilt på det polske plateselskapet *Acte Préalable* (1999 og 2000) med pianisten M. Jaworska.

⁸ H. Huldt-Nystrøm, 1959, s. 137.

Kilder og litteratur

Primære kilder (trykte og utrykte):

Aviser (norske):

Aftenbladet, 1855.

Bergensposten, 1857 og 1860.

Christianiaposten, 1851.

Den Constitutionelle, 1846-1847.

Den norske Rigstidene, 1847.

Morgenbladet, 1850-1871.

Nordlyset, 1853-1847.

Trondhjems borgerlige Realskoles alene privilegerede Adressecontoirs Efterretninger
(=Adresseavisen, forkortet til *Tr. hj. Adr.*), 1842-1864.

Aviser (utenlandske):

Aftonbladet, Stockholm, 1855.

Revue Musicale, Paris, 1832.

La Revue et Gazette musicale de Paris, 1839-1863.

Avisartikler:

Colban, Marie: "Pariskorrespondanse", i *Morgenbladet*, 22. og 23. februar 1859.

La Fage, Adrien de: "Du doigté, de l'enseignement et du caractère des instruments a clavier au xviii siècle", i *La Revue et Gazette musicale de Paris*, nr. 49, 51 og 52, 1855.

Fétis, François-Joseph: "Cours de la philosophie musicale et d'Histoire de la Musique", i *Revue Musicale*, nr.17-25, 26. mai-21. juli 1832.

Fétis, François-Joseph: "Du developpement futur de la musique - dans le domain du rythme", 5., 6. og 8. artikkel, i *La Revue et Gazette musicale de Paris*, nr. 43, 44, og nr. 50, 24. og 31. oktober og 12. desember 1852.

Fétis, François-Joseph: "Effets des circonctances sur la situation actuelle de la musique, au point de vue de la composition", 1. artikkel, i *La Revue et Gazette musicale de Paris*, nr. 32, 9. august 1863.

Fétis, François-Joseph: "Le Trésor des Pianistes, publié par M. A. Farrenc" (2e et 3e livraison premier article), i *La Revue et Gazette musicale de Paris*, nr. 47, 23. november 1862.

Winter-Hjelm, Otto: "Om norsk Kunst og nogle Kompositioner af Edvard Grieg", i *Morgenbladet*, 14. og 16. september 1866.

Brev og dagbøker:

Bjørnson, Bjørnstjerne: *Brev til T. D. A. Tellefsen*, Håndskriftsamlingen, Nasjonalbiblioteket, bs. 11, brev 165-169.

Bjørnson, Bjørnstjerne: *Bjørnstjerne Bjørnsons brevveksling med danske 1854-1874*, udgivet af Det danske sprog- og litteraturselskab og Det norske språk- og litteraturselskap; udgivet ved Øyvind Anker, Francis Bull, Torben Nielsen, København: Gyldendal, 1970-1974, bind II.

Bull, Ole: *Ole Bulls Breve i Uddrag*, udgivet af Alexander Bull, København: Gyldendal, 1881. Fra denne boken er benyttet følgende brev i manuskript:

Ole Bulls brev til Alexander Bull av 22. februar 1865, UB Bergen MS 953.1.2.

Brev fra Ole Bull til sønnen Alexander av 30. oktober 1865, UB Bergen MS 953.1.2.

Brev fra Ole Bull til Hennum av 4. jun 1866, UB Bergen MS 953.1.4.

Grinde, Nils, Øyvind Nordheim og Børre Quamme (red.): *Halfdan Kjerulfs dagbøker, årene 1833, 1840, 1850 og 1851*, Oslo: Norsk musikksamling, Universitetsbiblioteket i Oslo, 1990.

Kjerulf, Halfdan: *Halfdan Kjerulfs dagbøker, årene 1852-1868*, upubliserte, Håndskriftsamlingen, Nasjonalbiblioteket, Ms. 8° 3103.

Kjerulf, Halfdan: "Breve til Professor Gude" (meddelt ved Aimar Grønvold) i *Samtiden*, Kristiania: Aschehoug & co, 1919.

Krogness, O.: *Kandidat Krogness' upubliserte dagbok*, 1866, Håndskriftsamlingen, Nasjonalbiblioteket, Ms Film 53.

Tellefsen, Thomas (red.): *Tellefsens familiebreve*, Kristiania: Steenske Forlag, 1923.

Moe, Wladimir: *Halfdan Kjerulf I og II, av hans efterlatte papirer 1847-1868*, Kristiania: J. Dybwads Forlag, 1918.

Musikalier:

Tellefsen, Thomas Dyke Acland:

Alle utgavene av Tellefsens komposisjoner som er benyttet i denne avhandlingen er publisert på Richaults forlag, Paris.

Mazurkaer:

Mazurkas, op. 1, 1846.

Mazurkas, op. 3, 1849.

Mazurkas, op. 14, trykkeår ikke funnet, ca. 1854.

Mazurkas, op. 24, trykkeår ikke funnet, ca. 1858.

Mazurkas, op. 33, trykkeår ikke funnet, 1861-1863.

(I avhandlingen benyttes kopier av partiturer som finnes på Vitenskapsmuseet, UBIT)

Norske danser:

Huldredansen, op. 9, 1. utg. 1853.

Bruraslaatten, op. 26, 1858.

Walhallafesten, op. 40, trykkeår ikke funnet, ca. 1870.

Noteeksempler fra op. 9 er kopier av partitur som oppbevares ved Vitenskapsmuseet, UBIT. Noteeksempler fra op. 26 og op. 40 er kopier av partitur som oppbevares på Ringve museum.

Kammermusikk:

Sonate pour le Piano, op. 13, trykkeår ikke funnet, 1853-1854.

Sonate pour Piano et Violon, op. 19, trykkeår ikke funnet, ca. 1856.

Sonate pour Piano et Violoncelle, op. 21, 1856.

Trio pour Piano, Violon et Violoncelle, op. 31, trykkeår ikke funnet, 1861-1863.

Sonate pour Piano et Violon, op. 37, trykkeår ikke funnet, ca. 1867.

Sonate pour Deux pianos, op. 41, trykkeår ikke funnet, ca. 1870.

Alle noteeksempler fra Sonater, op. 13, op. 19, op. 21 og op. 31 er kopiert fra utgaver som finnes på Vitenskapsmuseet, UBIT. Opus 37 og op. 41 finnes på Ringve museum.

Tellefsen, Thomas: *Fughettaer, Versetter og Cantabilia* (manuskript, 1844), Norsk Musikkksamling, Nasjonalbiblioteket, MS131, eske 17.

Tellefsen, Thomas: *Mes premiers compositions*, (manuskript, 1842), Norsk Musikkksamling, Nasjonalbiblioteket, MS133, eske 17.

Tellefsen, Thomas Dyke Acland (red.): *Six pièces pour piano de Charles Philippe Emanuel Bach*, Paris: Richaults forlag, [1855] (benyttet utgave finnes på Ringve museum, Trondheim).

Tellefsen, Thomas Dyke Acland (red.): *12 pièces pour piano de Kirnberger, Schulz et Em. Bach*, Paris: Richaults forlag, 1856 (benyttet utgave finnes i Norsk musikkksamling, Nasjonalbiblioteket).

Tellefsen, Thomas Dyke Acland (red.): *Sept pièces pour le piano de Händel, J. S. Bach, O. A. Lindeman, Wernicke J. C Bach et Seydelman*, Paris: Richaults forlag, 1859 (benyttet utgave finnes i Bibliothèque National, Paris).

Musikalier av andre komponister:

Chopin, Fryderyk: *Mazurki*, Warszawa: Instytut Fryderyka Chopina, 1953.

Farrenc, Aristide (red.): „Pièces pour le clavecin par Ole-Andreas Lindeman“, i *Le Trésor des Pianistes*, bind 2, Paris: Aristide Farrenc, 1862 (Bibliothèque National, Paris).

Lindeman, Ole Andreas: *Claveerøvelser af Classiske Komponister*, bok 1 og 2 (manuskript), Norsk musikkksamling, Nasjonalbiblioteket.

Lindeman, Ludvig Mathias: *Ældre og Nyere Norske Fjeldmelodier, samlede og bearbejdede for pianoforte* (utgave ved Øystein Gaukstad og O. M. Sandvik), Oslo: Universitetsforlaget, 1963.

Selmer, Mildred: "Tema fra Huldredansen", i *Fra Lek til Alvor* (Praktisk Klaverskole, del II), Oslo: Johan Grundt Tanum, 1946

Sekundære kilder og litteratur:

Abraham, Gerald: *Chopin's musical style*, London: Oxford University Press, 1968.

Aksdal, Bjørn: *Trondheim og folkemusikken gjennom 300 år; Fra birfedlere til spelmannslag*, Trondheim: Ringve Museums skrifter VII, 1997.

Aksdal, Bjørn og Sven Nyhus (red.): *Fanitullen, innføring i norsk og samisk folkemusikk*, Oslo: Universitetsforlaget, 2. opplag, 1998.

Andersen, Rune J.: *Edvard Grieg – et kjempende menneske*, Oslo: J.W. Cappelsens forlag, 1993.

Atwood, William G: *The Parisian Worlds of Frederic Chopin*, New Haven and London: Yale University Press, 1999.

Badura-Skoda, Paul: "Chopin's influence", i *Frédéric Chopin- Profiles of the Man and the Musician* (red. Alan Walker), London: Barrie ans Rockliff, 1966.

Bakka, Erling, Bjørn Aksdal og E. Flem: *Variasjon i dialekt og alder i springar og pols*, Trondheim: Rff- Senteret, 1992.

Ballstaedt, Andreas: "Chopin as a 'salon-composer' in nineteenth-century Germany criticism", i *Chopin Studies 2* (red. J. Rink og J. Samson), Cambridge: Cambridge University Press, 1994

Barnard, F. M.: *J. G. Herder on social and political culture*, Cambridge: Cambridge University Press, 1969.

Bellmann, Jonathan: *The Exotic in Western Music*, Boston: North Eastern University Press, 1998.

Benestad, Finn og Dag Schjelderup Ebbe: *Edvard Grieg – Mennesket og kunstneren*, Oslo: H. Aschehoug og Co., 1980.

Boime, Albert: *Thomas Couture and the eclectic vision*, New Haven and London: Yale University Press, 1980.

- Bohlman, Philip V.: "On the Unremarkable in Music", i *19th Century Music*, vol. XVI, 1992.
- Boll-Hansen, Hans: *De franske - fransk identitet, myte og virkelighet*, København: Gyldendal, 1992.
- Bloom, Peter: "A Review of Fétis's Revue Musicale", i *Music in Paris in the Eighteen-Thirties* (red. Peter Bloom), Stuyvesant: Pendragon Press, 1987.
- Bloom, Peter: *F.-J. Fétis and the Revue Musicale (1827-1835)* (upublisert Ph. D. avhandling), University of Pennsylvania, 1972.
- Burg, Josef: "Der Einfluss deutscher Orgelschulen auf die französische Orgelpraxis des beginnenden 19. Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung der Pedaltechnik", i *Ars Organi*, heftenr. 4, 1998.
- Burg, Josef: "Les Organistes français du XIXe siècle et la tradition de J. S. Bach", i *L'Orgue*, no. 223, July- Sept., 1992.
- Bø, Gudleiv: " "Land og lynne" - norske diktere om nasjonal identitet", i *Jakten på det norske* (red. Ø. Sørensen), Oslo: Ad Notam Gyldendal AS, 1998.
- Christensen, Olav: "En nasjonal identitet tar form", i *Jakten på det norske* (red. Ø. Sørensen), Oslo: Ad Notam Gyldendal AS, 1998.
- Cook, Nicolas og Mark Everist: "Preface", i *Rethinking Music* (red. N. Cook og M. Everist), Oxford: Oxford University Press, 1999.
- Cruys, Marc Van de: „Gitarre und Laute in der "Historischen Konzerten" von F.-J. Fétis“, i *Gitarre und Laute*, 1, 1993.
- Dahl, Ottar: *Norsk historieforskning i 19. og 20. århundre*, Oslo: Universitetsforlaget, 1959.
- Dahlhaus, Carl: *Analys och Värdeomdöme*, oversettelse og forord: Bengt Edlund, Stockholm/Stehag: Brutus Östlyngs Bokförlag Symposium AB, 1992. (Originaltittel: *Analyse und Werturteil*, Mainz: B. Schott's Söhne, 1970)
- Dahlhaus, Carl: *Foundations of Music History*, oversettelse: J. B. Robinson, Cambridge: Press Syndicate of the University of Cambridge, 1995. (Originaltittel: *Grundlagen der Musikgeschichte*, Köln: Musikverlag Hans Gerig, 1977)
- Dahlhaus, Carl: "Nationalism and Music", i *Between Romanticism and Modernism* (oversettelse: Mary Whittall), Berkeley, Los Angeles/London: University of California Press, 1989(a). (Originaltittel: *Zwischen Romantik und Modern: Vier Studien zur Musikgeschichte des späteren 19. Jahrhunderts*, München: Musikverlag Emil Katzwichler, 1974)

- Dahlhaus, Carl: *Nineteenth Century Music*, oversettelse: J. B. Robinson, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1989(b).
(Originaltittel: *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Neues Handbuch der Musikwissenschaft, vol 6, Wiesbaden: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion; Laaber: Laaber Verlag Müller-Buscher, 1980)
- Dahlhaus, Carl: "Vorwort", i *Studien zur Trivialmusik* (red. Carl Dahlhaus), Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1967.
- Dalaker, Ingrid Loe: "Carl Nielsen i dansk folkelig sangtradisjon" i *Studia Musicologica Norvegica*, vol. 26, 2000.
- Delacroix, Eugène: *The Journal of Eugène Delacroix* (oversettelse: Lucy Norton), London: Phaidon, 1995.
- Due, Edward Christian og S. H. Finne-Grønn: *Slægten Due fra Trondhjem, samt genealogiske oplysninger om familien Due fra Aremark og om andre af dette navn i Norge*, Christiania: Johannes Bjørnemark Bogtrykkeri, 1897.
- Doflein, Erich: „Historismus in der Musik“, i *Die Ausbreitung des Historismus über die Musik* (red. W. Wiora), Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1969.
- Eigeldinger, Jean Jaques: "Chopin et Couperin; affinités selectives", i *Echos de France et d' Italie*, 1997.
- Eigeldinger, Jean-Jacques: *Chopin: Pianist and Teacher*, oversettelse: Naomi Shohet, Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
(Originaltittel: *Chopin vu par ses élèves*, Neuchâtel: Editions de la Baconnière, 1970)
- Eigeldinger, Jean-Jacques: "Placing Chopin: reflections on a compositional aesthetic", i J. Rink og J. Samson (red.): *Chopin Studies 2*, Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- Elias, Norbert: *The Civilizing Process; The Development of Manners, Changes in the code of conduct and feeling in early modern times*, oversettelse: Edmund Jephcott, New York: Urizen books, 1978.
(Originaltittel: *Über den Prozess der Zivilisation*, Basel: Haus zum Falken, 1939)
- Elling, Catharinus: *Vore Slaatter*, Kristiania: Jacob Dybvad, 1915.
- Ellis, Katherine: *Music Criticism in Nineteenth Century France, La Revue et Gazette musicale de Paris, 1834-1880*, Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- Ellis, Katherine: *A Norwegian in Paris in the 1850s: Thomas Tellefsen, Pianism and the Early Music Scene*, upublisert innlegg holdt på Tellefsenkonferanse, Musikkvitenskapelig institutt, NTNU, 17.-18. oktober 1996.
- Eriksen, Anne: *Historie, Myte og Minne*, Oslo: Pax, 1999.

- Everist, Mark: "Reception theories, Canonic Discourses and Musical Value", i *Rethinking Music* (red. N. Cook og M. Everist), Oxford: Oxford University Press, 1999.
- Falnes, Oscar J: *National Romanticism in Norway*, New York: Columbia University Press, 1933.
- Farrenc, Aristide: "Preface, Introduction, L' Histoire du Piano et Observations generales sur l'execution", i *Le Trésor des Pianistes*, bind 1, Paris: A. Farrenc, 1861.
- Fauquet, Jean-Michel: "Les sociétés de musique des chambre", i *La Musique en France à l'Epoque Romantique 1830-1870*, Paris: Harmoniques Flammarion, 1991.
- Fellinger, Imogen: „Die begriffe *Salon* und *Salonmusik* in der Musikanschauung des 19. Jahrhunderts“, i *Studien zur Trivialmusik* (red. Carl Dahlhaus), Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1967.
- Garratt, James: *Palestrina and the German Romantic Imagination: Interpreting Historicism in Nineteenth- Century Music* (upublisert Dh. D. avhandling), University of Wales, 1999.
- Garratt, James: Prophets looking backward: German Romantic Historicism and the Representation of Renaissance Music", i *Journal of the Royal Musical Association*, Vol. 125/2, 2000.
- Gellner, Ernest: *Nations and Nationalism*, Oxford: Blackwell, 1983.
- Gellner, Ernest: "Nations and nationalism, General Perspectives", i *Nordic Paths to National Identity in the Nineteenth Century* (red. Ø. Sørensen), KULTs skriftserie nr.1, Oslo: Norges Forskningsråd, 1994.
- Gossett, Philip: "Carl Dahlhaus and "the Ideal Type" ", i *Nineteenth Century Music*, Vol. XIII, No1, Summer 1989.
- Griffith, Paul: "Classical", i *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (red. Stanley Sadie), London: Macmillan, 1980.
- Grinde, Nils: "En Halfdan Kjerulf-bibliografi", i *Norsk Musikkgransking, årbok 1954-55*, Oslo: Johan Grundt Tanum, 1956.
- Grinde, Nils: *Halfdan Kjerulf – nordmann og europeer*, Oslo: Musikk-Husets Forlag A/S, 2003.
- Grinde, Nils: "Halfdan Kjerulf som nasjonal komponist", i *Musiikki*, heftenr. 1-4, 1989.
- Grinde, Nils: "Kjerulfs klavermusikk" (magistergradsavhandling), i *Norsk Musikkgransking, årbok, 1959-61*, Oslo: Johan Grundt Tanum, 1961.
- Grinde, Nils: *Norsk musikkhistorie*, Oslo: Universitetsforlaget, 1981.

- Grinde, Nils og Kåre Grøttum (red.): *Norsk musikk: en antologi*, Oslo: Universitetsforlaget, 1974.
- Groth, Renate: *Die französische Kompositionslehre des 19. Jahrhundert*, Wiesbaden: GMBH, 1983.
- Guillard, Georges "Le Piano-Pedaler", i *RIMF: recherche enseignement information*, no.13, februar 1984.
- Halsti, Czestav R. og Maurice J. E. Brown: "Mazurka", i *The New Grove Dictionary for Music and Musicians* (red. Stanley Sadie), London: Macmillan, 1980.
- Hamburger, Paul: "Mazurkas, Walzes, Polonaises", i *Frédéric Chopin; Profiles of the man and the musician* (red. Alan Walker), London: Barrie and Rockliff, 1966.
- Handschin, Jacques: "Das Pedalklavier," i *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, Januar-Dezember 1935.
- Haugen, Einar og C. Cai: *Ole Bull- romantiker, musiker og kosmopolitisk nordmann*, Oslo: Universitetsforlaget AS, 1992
- Hensel, S.: *Die Familie Mendelssohn 1729 bis 1847*, Berlin: B. Behr's Verlag, bind. 2, 1891.
- Hepokoski, James: "The Dahlhaus Project and Its Extra- musicological Sources", i *19th Century Music*, Vol. XIV, No. 3, Spring 1991.
- Hernes, Asbjørn: *Ole Andreas Lindeman og hans tid*, Oslo: Det norske Samlaget, 1956.
- Herrestahl, Harald: "Edvard Grieg og Kristiania" i *Det var dog en herlig tid, trods alt* (red J. N. Baumann, Per Buer og Øyvind Nordheim), Oslo: Norsk Musikksamling, Universitetsbiblioteket i Oslo, 1993.
- Herresthal, Harald: "Fra norske fjell og tyske skoler", i *Et hus i Europa* (red. Dag Andersen), Oslo: C. Huitfeldt Forlag A. S., 1994.
- Herresthal, Harald: *Med Spark i Gulvet og Quinter i Bassen*, Oslo: Universitetsforlaget, 1993.
- Herresthal, Harald: "Ole – eventyrer og nasjonsbygger", i *Bare Bull – Ole Bull og kunstnerbrødrene hans*, Byminner (Oslo Bymuseum), nr. 1, 2003.
- Herresthal, Harald: "Musikksalongen" i *Flerstemmige innspill 2000* (red. i. Karevold, H. Jørgensen, I. M. Hanken og E. Nesheim), Oslo: Norges Musikhøgskole (NMH-publikasjoner; 2000:1), 2000.
- Herresthal, Harald: "Thomas Tellefsen and his significance for the new interest in Barock music in Paris", i *Festskrift til Einar Solbu på 60-årsdagen* (red. A. Holen, H. Jørgensen og F. Zimmer), Oslo: Novus Forlag, 2002.
- Herresthal, Harald og L. Reznicek: *Rhapsodie Norvégienne*, Oslo: Norsk Musikkforlag, 1994.

- Hlawiczka, K.: "Eigentümliche Merkmale von Chopins Rhythmik", i *The book of the first International musicological congress devoted to the works of Frederic Chopin (1960)* (red. Zofia Lissa), Warszawa: Polish Scientific Publishers, 1963.
- Hlawiczka, K.: "Ein Beitrag zur Verwandtschaft zwischen der Melodik Chopins und der Polnischen Volksmusik", i *The book of the first International musicological congress devoted to the works of Frederick Chopin (1960)* (red. Zofia Lissa), Warszawa: Polish Scientific Publishers, 1963.
- Hobsbawm, Eric, J.: *The Age of Capital 1848-1875*, London: Abacus, 1992 (1. utg., London: Weidenfeld and Nicolson, 1975).
- Hodne, Ørnulf: *Det nasjonale hos norske folklorister på 1800-tallet*, KULTs skriftserie nr. 24-2, Oslo: Norges forskningsråd, 1994.
- Holub, Robert C.: *Reception Theory - A critical Introduction*, New York: Methuen, 1984.
- Huldt-Nystrøm, Hampus: *Det nasjonale tonefall: studier av motiv og motivkombinasjoner, særlig i norsk springar og svensk polska*. Skrifter 6: Institutt for musikkvitenskap, Universitetet i Oslo; Oslo: Universitetsforlaget, 1966.
- Huldt-Nystrøm, Hampus: "Thomas Dyke Acland Tellefsen" (magistergradsavhandling), i *Norsk Musikkgransking*, årbok 1956-1958, Oslo: Johan Grundt Tanum, 1959.
- Huldt-Nystrøm, Hampus: *Fra Munkekor til Symfoniorkester, musikkliv i det gamle Christiania og i Oslo*, Oslo: A.S. John Griegs Forlag, 1969.
- Hroch, Miroslav: "Europeisk nasjonalhistorie", i *Jakten på det norske* (red. Ø. Sørensen), Oslo: Ad Notam Gyldendal AS, 1998.
- Hroch, Miroslav: "Specific Features of the Nation- Forming", i *Nationalism in Small European States* (red. Ø. Sørensen), KULTs skriftserie nr. 47, Oslo: Norges forskningsråd, 1996.
- Jauss, Hans Robert: "Litteraturhistorie som utfordring til litteraturvidenskapen", (oversettelse: Gunver Kelstrup), i *Værk og Læser*, Holstebro (red. M. Olsen og G. Kelstrup), Holstebro: Borgens Forlag, 1996.
(Originaltittel: "Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft", i *Literaturgeschichte als Provokation* (red. H. R. Jauss), Frankfurt am Main: SuhrkampVerlag, 1970)
- Jauss, Hans Robert.: "Paradigmawechsel in der Literaturwissenschaft", i *Linguistische Berichte*, nr. 3, 1969.
- Jedlicki, Jerzy: *A Suburb of Europe, Nineteenth-century Polish Approches to Western Civilization*, Budapest: CEU-press, 1999.
- Johansen, David Monrad: *Edvard Grieg*, 3. utg., Oslo: Gyldendal, 1956.

- Kallberg Jeffrey: *Chopin at the Boundaries, Sex, History and Musical Genre*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1996.
- Karevold, Idar: *Kontinentale impulser i en musikerslekt før 1850*, Göteborg: Novum Grafiska AB, 1996.
- Kerman, Joseph: *Musicology*, London: Fontana Press/ Collins, 1985.
- Kvifte, Tellef: *Musikkteori for folkemusikk - en innføring*, Oslo: Norsk Musikforlag A/S, 2000.
- Leikin, Anatole: "The Sonatas", i *The Cambridge Companion to Chopin* (red. J. Samson), Cambridge: Cambridge University Press, 1998
- Lichtenfeld, Monika: „Zur Geschichte, Idee und Ästhetik des historische Konzerts“, i *Die Ausbreitung des Historismus über die Musik* (red. W. Wiora), Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1969.
- Lisowska, Martha: *Folkemusikkelementer i Fr. Chopins klaververker* (hovedoppgave), Oslo: UiO, våren 1994.
- Lohmann, Ludger: *Studien zu Artikulationsproblemen bei den Tasteninstrumenten des 16. -18. Jahrhunderts*, Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1982.
- Mach, Zdzislaw: "National Anthems: The case of Chopin as a National Composer", i *Ethnicity, Identity and Music* (red. M. Stokes), New York: Berg, 1994.
- Mielewski, Barbara: "Chopin's Mazurkas and the Myth of the Folk", i *19th Century Music*, Vol. XXXIII, No. 2, 1999.
- Nerbøvik, Jostein: "Den norske kulturnasjonalismen", i *Nasjonal Identitet – et kunstprodukt* (red. Ø. Sørensen), KULTs skriftserie, nr. 30, Oslo: Norges forskningsråd, 1994.
- Nichols, Robert Sheldon: "Fétis' theory of tonalité and the aesthetics of music", i *Revue belge de Musicologie*, Brüssel, vol 26/27, 1972/1973.
- Nichols, Robert Sheldon.: *F.-J. Fétis and the theory of tonalité* (upublisert Ph.D. avhandling), University of Michigan, 1971.
- Nora, Tia de: *Beethoven and the Construction of Genius*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1995.
- Pederson, Sanna: "A. B. Marx, Berlin Concert Life and German National Identity", i *19th Century Music*, Vol. XVIII, No. 2, 1994.
- Pederson, Sanna: "On the Task of the Music Historian: The Myth of the Symphony after Beethoven", i *Repercussions*, Vol. 2, 1993.

- Pistone, Danielle: "Rameau à Paris au XIXe siècle", i *Jean Philippe Rameau; colloque international organisé par La Société Rameau*, Paris: Champion, 1986.
- Ratner, Leonard G.: *Romantic Music; sound and syntax*, New York: Schirmer Books, 1992.
- Reber, Henri: *Traité d'harmonie*, Paris: G. A. Pinard, 1862.
- Richardson, Joanna: *La Vie Parisienne 1852-1870*, London: Hamish Hamilton, 1971.
- Rink, John: "Tonal architecture in the early music", i *The Cambridge Companion to Chopin* (red. J. Samson), Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- Ritterman, Jane: "Piano music and the public concert, 1800-1850", i *The Cambridge Companion to Chopin* (red. J. Samson), Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- Rosen, Charles: *Sonata Forms*, London & New York: Norton, 1988.
- Rosen, Charles: *The Classical Style* (expanded edition), London & New York: Norton, 1997.
- Rowland, David: "The nocturne: development of a new style" i *The Cambridge Companion to Chopin* (red. J. Samson), Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- Røsholm, J. A.: *Katalog over J. A. Røsholm's Musikalske Leiebibliotek i Christiania*, Christiania: C. C. Werner & Comp., 1865.
- Sandvik, Ole Mørk: *Folke-musik i Gudbrandsdalen*, Kristiania: Cammermeyer, 1919.
- Samson, Jim: *Chopin* (i serien Master Musicians (red. S. Sadie)), Oxford: Oxford University Press, 1996.
- Samson, Jim: "Chopin reception: theory, history, analysis", i *Chopin Studies 2* (red. J. Rink og J. Samson), Cambridge: Cambridge University Press, 1994(a).
- Samson, Jim: "Myth and reality: a biographical introduction", i *The Cambridge Companion to Chopin* (red. J. Samson), Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- Samson, Jim: *The Music of Chopin*, Oxford: Clarendon Press, 1994(b).
- Samson, Jim: "The Musical Work and nineteenth-century history", i *The Cambridge History of Nineteenth Century Music* (red. J. Samson), Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- Schellhouse, Rosalie: "Fétis' *Tonality* as a Methaphysical Principle: Hypothesis for a New Science", i *Music Theory Spectrum*, Vol. 13, No. 2, 1991.
- Schiørring, Nils, Ole Krogsted og P. H. Traustedt (red.): *Musikens Historie i Danmark*, bind 2, København: Politikens Forlag, 1978.

- Schjelderup, Gerhard: "Thomas Tellefsen", i *Norges Musikhistorie* (red. O. M. Sandvik og G. Schjelderup), Kristiania: E. B. Oppi- Kunstforlag, 1921, bind 2.
- Schulerud, Mentz: *Norsk Kunstnerliv*, Oslo: J. W. Cappelens forlag, 1960.
- Schwab, Heinrich W.: *Konzert: Öffentliche Musikdarbietung vom 17. bis 19. Jahrhundert.* (Musikgeschichte in Bildern, Bind IV/2. Begründet von Heinrich Bessler und Max Schneider, herausgegeben von Werner Bachman), Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1971.
- Schwartz, Anne: "Chopin as a modernist in nineteenth-century Russia", i *Chopin Studies 2* (red. J. Rink og J. Samson), Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- Seip, Anne Lise: "Det norske vi – kulturnasjonalisme i Norge", i *Jakten på det norske* (red. Ø. Sørensen), Oslo: Ad Notam Gyldendal AS, 1998.
- Simms, Bryan Randolph: *Alexandre Choron as a Historian and Theorist of Music* (upublisert Ph. D. avhandling), Yale University, 1971.
- Simms, Bryan Randolph: "Choron, Fétis and the Theory of Tonality", i *Journal of Music Theory*, Vol. 19/1, Spring 1975,
- Smith, Anthony D.: *Theories of Nationalism*, New York: Holmes & Meier, 1983.
- Smith, Barbara Herrnstein: "Contingencies of Value", i *Canon* (red. R. von Hallberg), Chicago: The University of Chicago Press, 1984.
- Sparshott, F. E.: "Aesthetics of Music", i *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (red. S. Sadie), London: Macmillan, 1980.
- Starzinger, Vincent C.: *Middlingness - Juste milieu - Political Theory in France and England, 1815-1848*, Charlottesville: The University Press of Virginia, 1965.
- Storsveen, Odd Arvid: *Henrik Wergelands norske historie: et bidrag til nasjonalhistoriens mytos*, KULTs skriftserie, nr. 80, Oslo: Norges forskningsråd, 1997.
- Subotnik, Rose Rosengart: "On grounding Chopin", i *Music and Society* (red. R. Leppert & S. McClary), Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- Suchowiejko, Renata: "The musical Circle at Hôtel Lambert" upublisert artikkel fra konferansen *Czartoryscy-Poland-Europe*, Det Jagellionske Universitet, Krakow, 2001.
- Sørensen, Søren Møller: "Om høy-/lav dikotomien i musikken og musikalsk cross-over", i *Musikk & Forskning*, nr. 23, 1997-1998.
- Sørensen, Øystein: *Bjørnstjerne Bjørnson og nasjonalismen*, Oslo: J. W. Cappelens Forlag a.s., 1997.
- Sørensen, Øystein: "Hegemonikamp om det norske", i *Jakten på det norske* (red. Ø. Sørensen), Oslo: Ad Notam Gyldendal AS, 1998.

- Sørensen, Øystein: "Når ble nordmenn norske?", i *Jakten på det norske* (red. Ø. Sørensen), Oslo: Ad Notam Gyldendal AS, 1998.
- Sørensen, Øystein: "The Development of a National Identity During the Nineteenth Century", i *Nordic Paths to National Identity in the Nineteenth Century* (red. Ø. Sørensen), KULTs Skriftserie Nr. 1, Oslo: Norges forskningsråd, 1994.
- Thomas, Adrian: "Beyond the dance", i *The Cambridge Companion to Chopin* (red. J. Samson), Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- Treitler, Leo: *Music and the Historical Imagination*, Cambridge: Harvard University Press, 1989.
- Treitler, Leo: "The Historiography of Music: Issues of Past and Present", i *Rethinking Music* (red. N. Cook and M. Everist), Oxford: Oxford University Press, 1999.
- Wangermée, Robert: „Les premiers concerts historiques a Paris“, i *Mélanges Ernest Closson, recueil d'articles musicologiques offert à E. Glosson*, Bruxelles: Société Belge de Musicologie, 1948.
- Warmuth, Carl: *Hoved-Katalog over C. Warmuth's Musikalske leiebibliotek i Christiania*, Christiania: H. Tønsberg, 1862 og 1871.
- Weber, William: "La musique ancienne in the waning of the Ancien Régime", i *The Journal of Modern History*, March-December, 1984.
- Weber, William: *Music and the Middle Class. The Social Structure of Concert Life in London, Paris and Vienna*, London: Croom Helm Ltd., 1975.
- Weber, William: "The History of Musical Canon", i *Rethinking Music* (red. N. Cook og M. Everist), Oxford: Oxford University Press, 1999.
- Weber, William: "The Intellectual Origins of Musical Canon in Eighteenth Century England", i *Journal of the American Musicological Society*, Vol. XLVII, 1994.
- Weber, William: *The Rise of Musical Classics in Eighteenth Century England; a study in Canon, Ritual and ideology*, Oxford: Clarendon Press, 1992.
- Webster, James: "Schubert's Sonata Form and Brahm's First Maturity"(I), i *19th Century Music*, Vol. III, No. 1, 1979.
- Werner, Eric: *Mendelssohn: a new image of the composer and his age*, New York: Free Press of Glencoe, 1963.
- Wiora, Walter: „Grenzen und Stadien des Historismus in der Musik“, i *Die Ausbreitung des Historismus über die Musik* (red. W. Wiora), Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1969.

Wolff, Janet: "Foreword: The ideology of autonomus art", i *Music and Society* (red. R. Leppert & S. McClary), Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

Wye, Benjamin van:" Gregorian Influences in French Organ Music before the " Moto proprio" i *Journal of the American Musicology Society*, Vol. 27, No. 1, Spring 1974.

Öhrström, Eva: *Borgerliga kvinnors musicerande i 1800-talets Sverige*, (dr.gradsavhandling), Göteborg: Göteborgs universitet, Skrifter från Musikvetenskapliga institutionen, 1987

Østerud, Øyvind: "Norwegian Nationalism in a European Context", i *Nationalism in Small European Nations* (red. Ø. Sørensen), KULTs Skriftserie nr. 47, Oslo: Norges forskningsråd, 1996.

Oppslagsverk:

Aschehoug og Gyldendals Store norske leksikon (red. P. Henriksen), Oslo: Kunnskapsforlaget, 1989

Biographie universelle des Musiciens et bibliographie générale de la musique, par F.-J. Fétis, Paris: Librairie de Firmin-Didit et C^{ie}, 1863, supplément et complément, 1878 og 1880.

Die Musik in Geschichte und Gegenwart, allgemeine Enzyklopädie der Musik (red. F. Blume), Kassel-Basel-New York: Bärenreiter, 1958.

Encyclopedia of keyboard Instruments, Vol I, the Piano, Garland Reference Library of the Humanities, New York and London, 1994.

Handbuch der musikalischen Literatur oder allgemeines systematisch geordnetes Verzeichnis der in Deutschland und i der augrenzenden Ländern erschienenen Musikalien, 1860-1867, Band 6. Bearbeitet und herausgegeben von Adolph Hofmeister, Leipzig: Verlag von Friedrich Hofmeister, 1868.

Norges Historie, Oslo: J. W. Cappelens forlag a/s, 1986.

Norges Musikhistorie (red. O. M. Sandvik og G. Schjelderup), Kristiania: E. B. Oppi-Kunstforlag, 1921.

Norges musikkhistorie, bind 2, (red. A. O. Vollsnes, F. Benestad, N. Grinde og H. Herresthal, Oslo: Aschehoug, 2000.

Norges musikkhistorie, bind 3, (red. A. O. Vollsnes, F. Benestad, N. Grinde og H. Herresthal, Oslo: Aschehoug, 1999.

Norsk biografisk leksikon (red. Edv. Bull, Anders Krogvig, Gerhard Gran), Oslo: Aschehoug & co, 1923-1983.

Nouvelle Biographie Générale, Les Temps les plus Reculés, jusqu'a 1850-1860 (red. Dr. Hoefler), København: Rosenkilde et Bagger, 1968.

Salmonsens konversationsleksikon, (red. Chr. Blangstrup), København: Schultz, 1915-1930.

The New Grove Dictionary of Music and Musicians (red. S. Sadie), London: Macmillan, 1980.

Appendix: Analysesymboler

Funksjonsanalyse-symbolene er ikke standardiserte og finnes i mange varianter. Listen nedenfor, som er benyttet i denne avhandlingen, bygger på de mest vanlige variantene.

Hovedsymboler:

| | |
|-----|---------------------------|
| T | tonika |
| D | dominant |
| DD | vekseldominant |
| (D) | bidominant |
| S | subdominant |
| Ss | subdominantens submediant |
| Tm | tonikas mediant |
| Ts | tonikas submediant |
| Dm | dominantmediant |

Tilføyelser til hovedsymbolene:

| | |
|--------|---|
| v | tilføyd funksjonsanalyse-symbol: varianttoneart |
| p | tilføyd funksjonsanalyse-symbol betegner akkord i parallelltoneart |
| Sn | betegner neapolitansk subdominant |
| Tvp | betegner tonikavariantakkordens parallellakkord |
| Tvs | betegner tonikavariantakkordens submediantakkord |
| / | skrå gjennomstrekning av funksjonssymbol betyr at akkordens grunntone er utelatt. Skrå gjennomstrekning av tall ved siden av funksjonssymbol betyr at en av akkordens toner er utelatt |
| ° | foran symbol (for eksempel °S): mollform |
| + | foran symbol (for eksempel +S): durform |
| D6 | alle tilleggstoner til treklanger angis ved arabiske tall til høyre for funksjonssymbol |
| 6 | betyr alltid stor sekst |
| 7 | betyr alltid liten septim |
| 9 | betyr alltid stor none |
| 11 | betyr alltid ren undesim |
| - og + | foran det arabiske tallet benyttes når de nevnte intervallene er senket eller hevet |
| > | etter et tall (for eksempel 5>) betyr kromatisk senkning av akkordtonen |
| < | etter et tall (for eksempel 5<) betyr kromatisk heving av akkordtonen |
| D | tall under analyse-symbol angir hvilken akkordtone som er basstone i akkorden |
| 5 | |
| 4 D 3 | forholdningen angis med tall foran funksjonssymbol, oppløsningstonen angis med tall som er plassert etter funksjonssymbol |

() S parentes foran S (eller annet funksjonssymbol) angir akkorder som kan analyseres som utsving til S-planet

(D) [S] betyr at en forventet oppløsning til symbolet i skarpe klammer ikke inntreffer



betegner et harmonisk brudd, der modulasjonen skjer uten omtydingsakkord

*fs betyr forslagstone, tone tilhørende etterfølgende akkord

*gj betyr gjennomgangstone eller gjennomgangsakkord som vanskelig kan betegnes med funksjonsharmonisk symbol

O.P... betegner orgelpunkt. Symbolet er plassert under funksjonsanalyse-symbolene

