

Musikmuseet

romisen

Symfoniorkesteret

- dets historie og instrumenter

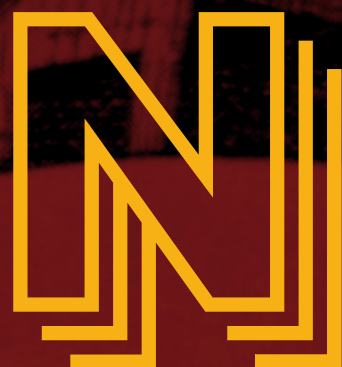
Gymnasieskolen / musik



Nationalmuseet
National Museum of Denmark



SKOLETJENESTEN
LÆRING / OPLEVELSE / FAGLIGHED



Kolofon

Redaktion: Lisbet Torp,

Ture Bergstrøm og Ulla Hahn Ranmar

Tekst. Ulla Hahn Ranmar

Grafik: Bogdan Szymczyk

Korrektur: Vibeke Hørsted Jensen

Copyright: Skoletjenesten 2016 / Nationalmuseet,

Musikmuseet

Forside foto: A Concert Ticket by Hogarth.

England 1600-tallet.

Bagside: Detalje af klaptrompet

Indholdsfortegnelse

Til underviseren	4-5
1. Hvad er et symfoniorkester egentlig?	6-7
2. Symfoniorkestret - en foranderlig størrelse	8-11
3. Symfoniorkestret i dag	12-18
Symfoniorkestret - opstillingsoversigt	19-20
Symfoniorkestrets udvikling - tidslinje	21
4. Forløbere til symfoniorkestret	
- renæssancens hofensembler og consorter	22-25
5. Forløbere til symfoniorkestre	
- barokorkestret og Concerto grosso	26-33
6. Det wienerklassiske symfoniorkester	34-41
7. Det romantiske symfoniorkester	42-57
8. Refleksions - og perspektiveringsøvelser	54-57

Til underviseren

Dette undervisningsmateriale henvender sig til elever på gymnasialt niveau med musik på A-, B- eller C-niveau og omhandler symfoniorkestret og dets historie.

Materialet omhandler nogle af de samfundsmæssige, humanistiske og teknologiske udviklinger, som kan sættes i relation til den forandring, som symfoniorkestret i udseende og funktion har gennemløbet i de sidste 300 år. Derudover rækker vi historisk yderligere tilbage til renæssancen og barokken for at kigge på nogle af de ensembletyper, som gik forud for, og som dannede det fundament, symfoniorkestret står på.

Materialet er tænkt således, at du som underviser kan plukke blandt de enkelte kapitler. Vi foreslår, at materialet disponeres i forhold til de enkelte niveauer som beskrevet nedenfor.

Til C-niveau: Kapitel 1 og 3 er først og fremmest tiltænkt elever på C-niveau. Hermed sættes der fokus på symfoniorkestret som ensembleform i den moderne udgave, som vi finder det i nutidens koncertsale. Eleverne får en kort introduktion til orkestret samt en oversigt over de enkelte instrumenter og deres placering og funktion i orkestret.

Til B-niveau (afhængig af forløbets længde): Til elever på B-niveau kan man vælge yderligere at inddrage kapitler om det klassiske og romantiske symfoniorkester. Det vil altså sige kapitel 1, 2, 3, 6 og 7. Derudover kan man arbejde med de foreslåede perspektiveringsøvelser, som findes sidst i materialets kapitel 8.

Til A-niveau: Til eleverne på A-niveau er materialet tiltænkt i sin samlede form. Hermed føjes flere detaljer til symfoniorkestret og dets historie. Udover en gennemgang af det moderne symfoniorkester giver materialet en introduktion til såvel det klassiske som det romantiske symfoniorkester, og eleverne introduceres til nogle af forløberne til symfoniorkestret i renæssancen og barokken. Målet er her at øge elevernes bevidsthed om den historiske udvikling, som orkestret er en del af, og forbinde denne med såvel de samfundsmæssige, teknologiske som klangæstetiske forandringer, der sker.

1.

Hvad er et symfoniorkester egentlig?

Hvad ved du allerede nu om symfoniorkestret? Har du oplevet et symfoniorkester live? Har du lyttet til musik spillet af et symfoniorkester i andre sammenhænge, f.eks. på cd eller i TV? Kender du nogle af de instrumenter, som spiller i et symfoniorkester? Kan du nævne nogle komponister, som har skrevet musik til symfoniorkestre?

Når du går i biografen, hører du også tit et symfoniorkester spille. For meget af den store filmmusik er skrevet til og spilles af symfoniorkestre. En af de helt store filmkomponister, John Williams, har skrevet symfonisk musik til film som Star Wars, Superman og mange flere.

Introduktion

I dette materiale kan du læse om den type af orkester, som kaldes for et symfoniorkester. Symfoniorkestret var en orkestertype, som opstod i løbet af 1700-tallet, og som stadig eksisterer den dag i dag. Symfoniorkestret består af op til 100 klassiske musikere med instrumenter indenfor såvel strengeinstrumenter (chordofoner), blæseinstrumenter (aerofoner) og slagtøj (membranofoner og ideofoner). Mange storbyer har deres eget symfoniorkester, og i Danmark har vi i skrivende stund 8 professionelle symfoniorkestre, som afholder koncerter og turnerer hele året.

Historien om symfoniorkestrets fødsel og udvikling fortæller både om de musikinstrumenter, der blev en del af symfoniorkestret, og om de værker og nodepartiturer, som blev skrevet til orkestrene. Men det er samtidig også en historie, som fortæller om menneskene bag – om komponister, musikere, instrumentbyggere, magthavere og publikum – og om deres levevilkår og relationer.



2.

Symfoniorkestret - en foranderlig størrelse

Ordet orkester stammer fra oldgræsk og blev i oldtiden anvendt som betegnelse for det område i teatret, som fandtes mellem publikum og scene. Det fortæller altså som udgangspunkt mere om stedet end om tilstedeværelsen af musikere og instrumenter. At det netop er et ord, som stammer fra teatret, falder fint i hak med, at teatret netop spillede en væsentlig rolle i udviklingen af symfoniorkestret som ensembleform.

Symfoniorkestret er en orkestertype, som har været en del af musikhistorien i over 250 år. Men hvis vi går disse år tilbage, til midten 1700-tallet, så orkestret meget anderledes ud. Og det har lige siden udviklet og forandret sig til at nå den størrelse og sammensætning af instrumenter, som man finder i nutidens koncertsale.

Mange faktorer har været afgørende i den forandringsproces, som symfoniorkestret har gennemløbet, og heraf vil vi nævne nogle:

Først og fremmest har de enkelte perioders klangidealer haft en afgørende rolle. Dvs. hvilket udtryk/ sound man har anset som værende idealet i de givne perioder. Disse er skiftet gennem tiderne, og det var oftest i operaens orkestergrav, at sådanne nytænkninger så dagens lys. Ligesom i dag, hvor nye sounds/ lydbilleder strømmer gennem musikken som kortere eller længerevarende trends, har nye tendenser hele tiden været udslagsgivende for, hvordan musikken "skulle" lyde, og dermed, hvordan symfoniorkestret så ud.

Forandringerne er også skabt af de samfundsforhold, som har omgivet orkestrene op gennem tiden. Dvs. hvem har haft penge til at kunne finansiere orkestrene og komponisterne? I 1600- og 1700-tallet var de fleste orkestre ansat af samfundets øverste magthavere, dvs. konger, fyrster, biskopper og lignende, og orkestrene var magthaverens måde at vise storhed og magt på. Ofte var orkestrene kun til for hoffets og adelens fornøjelse og spillede ved lukkede koncerter. Da samfundets middelklasse, borgerstanden i byerne, i løbet af 1700-tallet efterhånden fik flere penge og en større magtpositi-

Violino Arpa fra Musikmuseets samling. Violinens smukke form var et forsøg på at give instrumentet en kraftigere og fyldigere klang. Dog var resultatet ikke tilfredsstillende, og denne type violin blev aldrig en rigtig succes.
Foto: Ole Woldbye



on i samfundet, blev orkestrene den nye samfundsklasses måde at forlyste sig på. De ville have deres egne orkestre med egne koncertprogrammer osv. Senere i 1900-tallet blev symfoniorkestrene så store og dyre enheder, at flere komponister begyndte at skrive for andre og mindre orkestre og ensembler, for at det overhovedet var realistisk, at deres værker ville blive opført ved koncerter.

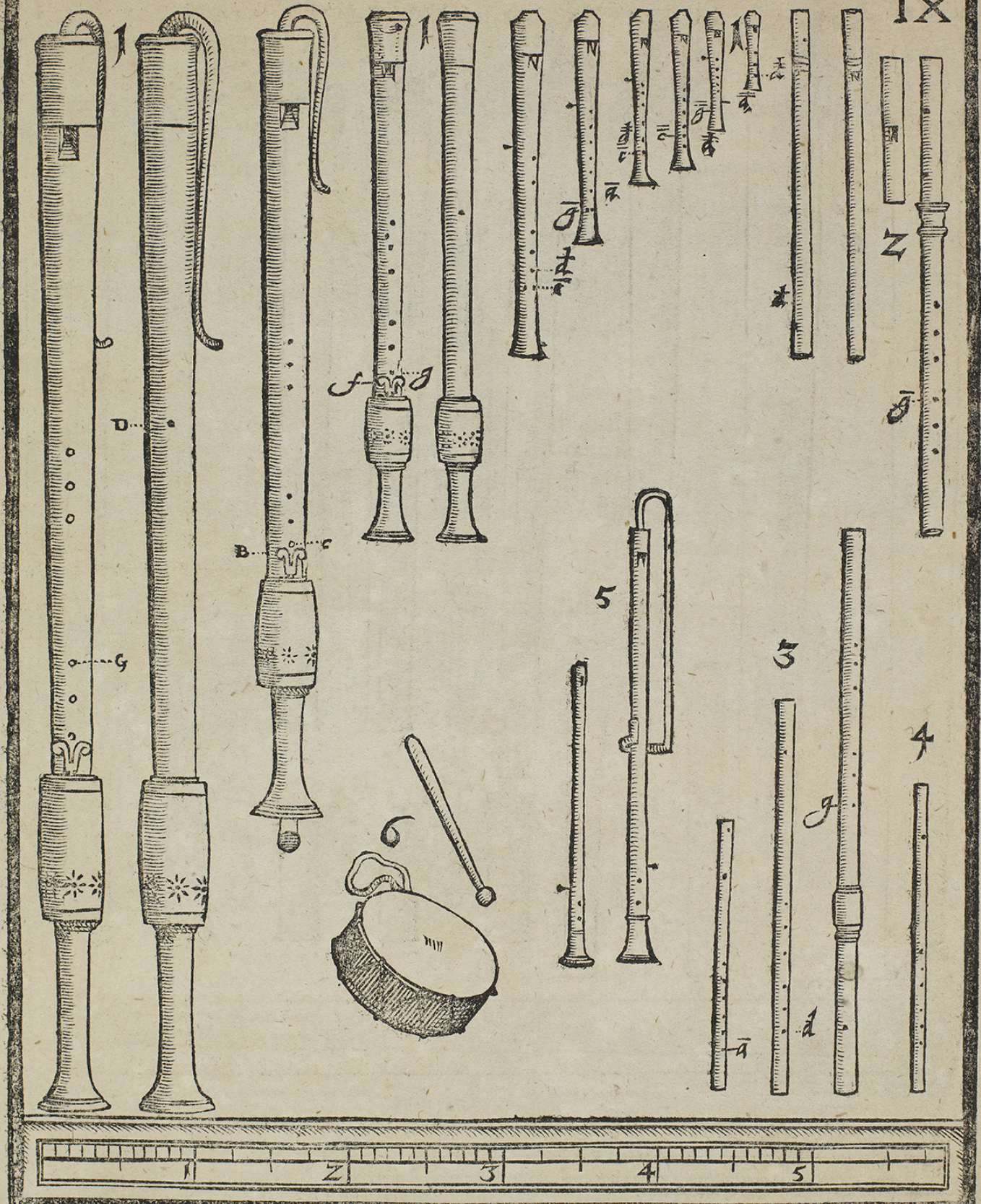
Den sidste faktor, som vi vil omtale her, er de organologiske udviklinger, dvs. hvordan instrumenter er blevet udviklet og forbedret gennem tiden. På denne måde er nye instrumenter kommet til, og andre instrumenter har undergået forandringer undervejs i deres liv i symfoniorkestret. Særligt dygtige instrumentbyggere formåede til tider at forbedre et instrument i en sådan grad, at det har udkonkurreret andre instrumenter.

Dette gjorde sig f.eks. gældende med tværfløjten, som i 1700-tallet ikke kun pga. sine ekspressive muligheder og klangkvaliteter/timbre, men også fordi grebene på tværfløjten simpelthen lå nemmere for musikeren, efterhånden udkonkurrerede blokfløjten i orkestret.

Disse forklarende faktorer er altså både af æstetisk, samfundshistorisk og teknologisk art. Med et overordnet historisk blik bliver det samtidig også tydeligt, at de enkelte faktorer i høj grad har påvirket hinanden. Det var oftest på grund af nye behov i forhold til koncertsale eller lignende, at man udviklede nye instrumenter, som måske kunne fremtræde tydeligere eller smukkere under disse nye forhold. Måske ville den nye konge vise sin magt og pragt ved at bygge en endnu finere og større koncertsal end sin forgænger. Dette skabte et

behov for en anden størrelse orkester eller for instrumenter, som selv kunne spille kraftigere. Og måske ville kongen vise, at han var med på de nyeste trends indenfor musikken, og fik trukket den nyeste komponist eller musiker til sit orkester.

Idéen om et symfoniorkester, om en sammenspillende enhed bestående af forskellige instrumentfamilier og med en strygergruppe som basis, opstod heller ikke ud af ingenting. Både i renæssancen (ca. 1400-1600) og barokken (ca. 1600-1750) eksisterede der ensembleformer, som kan ses som forløbere til de senere symfoniorkestre. På de følgende sider vil du derfor også kunne læse om ensembletyper fra netop disse perioder. Indledningsvis vil vi dog kigge på det moderne symfoniorkester, som vi finder i nutidens koncertsale.



1. Blockflöten/ ganz Stimwerk. 2. Dolksflöit D g. 3. Querflöiten/ ganz Stimwerk
 4. Schweizer Pfeiff. 5. Stamentien-Bass und Discant. 6. Klein Päcklin:
 zu den Stamentien Pfeifflin zugebrauchen.

W I

3.

Symfoniorkestret i dag

Når vi i dag møder symfoniorkestret i en koncertsal eller ved indspilningen af filmmusik, ligner orkestret meget det symfoniorkester, som eksisterede for 100 år siden. Antallet af musikere er nogenlunde det samme. Og med undtagelse af tilgangen af en række instrumenter i slagtøjsgruppen er antallet og typen af musikinstrumenter også mere eller mindre de samme. Symfoniorkestret har med andre ord ikke ændret sig meget siden 1900-tallets begyndelse.

Hvis man kigger på koncertprogrammer for de fleste moderne symfoniorkestre, viser de, at repertoiret fra 1700-tallet og ikke mindst 1800-tallet også forsat spiller en stor rolle i nutidens koncertsale. Dette betyder dog ikke, at moderne komponister er holdt op med at komponere musik for symfoniorkester. Der skabes stadig ny musik for symfoniorkestre ud fra nutidens klangidealer og æstetik. Og som koncertgænger er oplevelsen af at lytte til symfoniorkestret spille ny-komponeret musik absolut anderledes, end når repertoiret fra tidligere århundreder er på programmet. For nok er symfoniorkestret som fast enhed uforandret, men moderne komponister udforsker og udfordrer klangfarverne i symfoniorkestret på nye måder. Hvis man sammenligner orkestrets samlede instrumenter med en malers palet, eksperimenterer komponisterne nu med nye måder at blande og sammensætte farverne på. Man sætter orkestrets instrumenter sammen på nye måder og skaber dermed nye klangfarver.

Også de enkelte instrumenters muligheder udforskes og afprøves – der bliver, med komponistens anvisninger, skrabet og banket på violinernes strenge. Der bliver råbt i og banket på





Violin fra Musikmuseets samling.

Foto: John Lee

blæseinstrumenterne, og slagtøjsinstrumenter bliver anslået på nye måder og til tider endog nedsænket i vand. Samtidig er der i det moderne symfoniorkester ofte en plads reserveret for besøg udefra af et eller flere instrumenter, som ikke normalt indgår i symfoniorkestret. Det kan være saxofonen, en el-guitar eller elektroniske instrumenter såsom synthesizer og lignende.

Forslag til øvelse:

Prøv at lytte til Benjamin Britten's berømte orkesterværk *Young Persons Guide to the Orchestra* (1946) efterfulgt af den danske komponist Poul Ruders' orkesterværk *Concerto in Pieces* (1995). Sammenligningen af disse to værker kan give et indtryk af nogle af de udviklinger, som er sket indenfor den symfoniske musik i det sidste århundrede. Kig også på orkesterpartiturerne og udforsk, hvilke instrumenter de to værker er skrevet for.

Britten skrev sit værk med udgangspunkt i melodier af den engelske barokkomponist Henry Purcell (1659-1695). Britten ønskede med værket at introducere orkestrets instrumenter for unge lyttere. Dette gjorde han ved at lade de enkelte instrumenter træde tydeligt frem én efter én. Ruders værk er bl.a. skrevet som en hyldest til Britten's og Purcell's oprindelige værker og altså inspireret heraf.

Ruders har selv udtalt om sit arbejde med værket, at han i højere grad ønskede at fokusere på orkestrets samlede lyd og forskellige kombinationer af instrumenter frem for de enkelte instrumenter enkeltvis, som man hører det i Britten's værk (Ruders, Programme Note).

Det Kgl. Kapel. Prøve på Parsifal, 1915



Tidlige tværføjter fra
Musikmuseets samling.
Alle fremstillet i træ.
Foto: John Lee

Brug endvidere Britten's værk til at lytte jer frem til de enkelte instrumenters indsatser. Kan I genkende deres klangfarve/timbre? Kan I høre instrumentets materiale, størrelse og lyd dannende princip bare ved at lytte?

I kan finde partituret til Poul Ruders' værk i en webversion på <http://www.musicsalesclassical.com/composer/work/1342/19174>

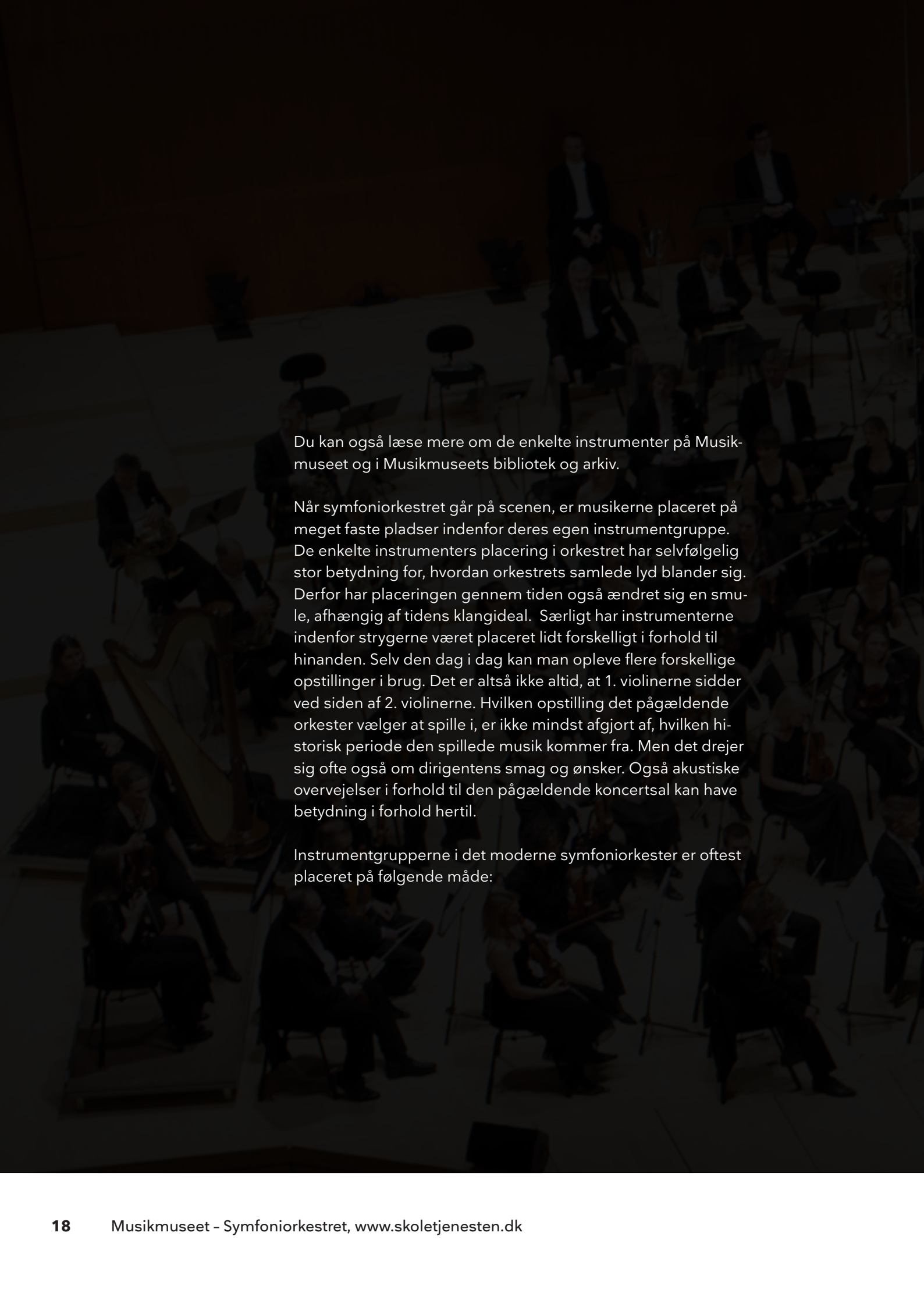
Det moderne symfoniorkesters instrumentbesætning og opstilling

Et moderne symfoniorkester består af fire instrumentgrupper: strygere, messingblæsere, træblæsere og slagtøj. Et stort symfoniorkester består i dag af op til 100 musikere. Det er dog absolut ikke altid, at alle disse musikere er på scenen samtidig. Hvilke musikere, der deltager ved den givne koncert, er ikke mindst afgjort af, hvilket værk der spilles. Komponisten har altså ofte angivet, både hvilke og hvor mange af symfoniorkestrets instrumenter der skal indgå. Nogle værker, særligt nyere værker af f.eks. Mahler og Ruders, kræver flere musikere og flere forskellige instrumenter. Ældre værker af f.eks. Mozart og Haydn kræver derimod et langt mindre orkester. De bagvedliggende grunde hertil kan du læse om i nogle af øvrige kapitler i dette materiale.

Det moderne orkesters instrumenter inddeles i 4 instrumentgrupper. Se side 20-21.

Du kan lytte til lyd eksempler fra de enkelte instrumenter på <http://www.musiklopedia.dk/musikinstrumenter>

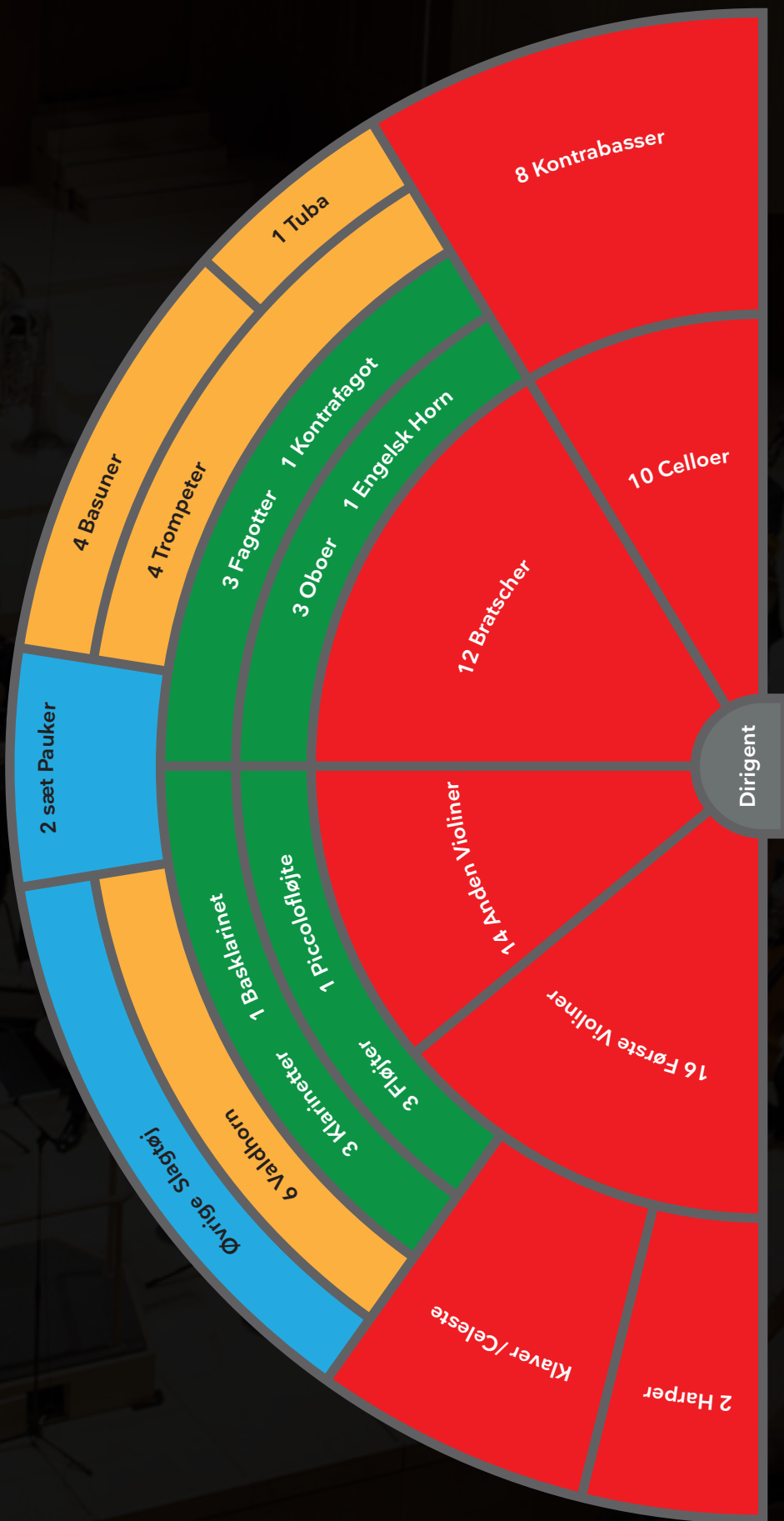




Du kan også læse mere om de enkelte instrumenter på Musikmuseet og i Musikmuseets bibliotek og arkiv.

Når symfoniorkestret går på scenen, er musikerne placeret på meget faste pladser indenfor deres egen instrumentgruppe. De enkelte instrumenters placering i orkestret har selvfølgelig stor betydning for, hvordan orkestrets samlede lyd blander sig. Derfor har placeringen gennem tiden også ændret sig en smule, afhængig af tidens klangideal. Særligt har instrumenterne indenfor strygerne været placeret lidt forskelligt i forhold til hinanden. Selv den dag i dag kan man opleve flere forskellige opstillinger i brug. Det er altså ikke altid, at 1. violinerne sidder ved siden af 2. violinerne. Hvilken opstilling det pågældende orkester vælger at spille i, er ikke mindst afgjort af, hvilken historisk periode den spillede musik kommer fra. Men det drejer sig ofte også om dirigentens smag og ønsker. Også akustiske overvejelser i forhold til den pågældende koncertsal kan have betydning i forhold hertil.

Instrumentgrupperne i det moderne symfoniorkester er oftest placeret på følgende måde:



Barokorkester

ca. 1600 - 1750

Strygere

første violin
anden violin
evt. soprangamber
Dybere klingende instrumenter
fra enten violin - eller
gambefamilien

Træblæsere

Blokfløjter
Traversfløjte / tværfløjte
Obo

Messingblæsere

Evt. trompet

Slagtøj

evt. pauke

Basso continuo

cembalo
dybt klingende stryger

Det wienerklassiske symfoniorkester

ca. 1750 - 1815

Strygere

En 4-delt strygergruppe bestående af:
første violin
anden violin
bratsch
cello/kontrabas (spillede samme
stemme
med oktavgforskydning)

Træblæsere

tværfløjte
obo
klarinet
fagot
(oftest i par, dvs. mindst 2 af
hver)

Messingblæsere

horn
trompet
(altid i par, dvs. mindst 2 af hver)

Slagtøj

pauke

Det romantiske symfoniorkester

ca. 1815 - 1900

Strygere og strenge

første violin
anden violin
bratsch
cello
kontrabas
harpe
evt. klaver

Træblæsere

tværfløjte og evt. piccolo fløjte
klarinet og evt. basklarinet
obo samt engelsk horn
fagot
evt. saxofon

Messingblæsere

valdhorn
trompet
trækbasun
tuba

Slagtøj

pauker
Derudover bækkener,
stortromme, lilletromme,
triangel.
Kunne evt. udbygges med
vind- og tordenmaskiner mm.

Det moderne symfoniorkester

ca. 1900 -

Strygere og strenge

16 første violiner
14 anden violiner
12 bratscher
10 celli
8 kontrabasser
1-2 harper
klaver

Træblæsere

3 fløjter samt 1 piccolo fløjte
3 klarinetter samt 1 basklarinet
3 oboer samt 1 engelsk horn
3 fagotter samt 1 kontrafagot

Messingblæsere

6 valdhorn
4 trompet
4 trækbasun
1 tuba

Slagtøj

2 sæt pauker
Derudover:
Bækkener, stortromme,
lilletromme, gong, triangel,
rørklokker, woodblocks,
celeste mm.

4.

Forløbere til symfoniorkestret - renæssancens hofensembler og consorter

Renæssance betyder genfødsel og betegner nogle strømninger, som driver gennem Europa i perioden 1400-1600. Her genopdager man det humanistiske syn på mennesket, individets rettigheder og troen på fornuft, som fandtes i antikkens Grækenland - idéerne genfødes så at sige. Mennesket ses som et fornuftspræget væsen, som kan beherske sin omverden og tilmed tæmme naturens kræfter. Renæssancemennesket er et lærd menneske, som mestrer såvel kunst og musik som videnskaberne. I renæssancen er man indenfor både kunst, filosofi, arkitektur og musik optaget af enkeltheden, proportioner og symmetri, alt sammen som måder til at skabe naturalistiske udtryk og billeder.

Musik til magt og pragt

I den periode, som vi i musikhistorien kalder for renæssancen (ca. 1400-1600), er musik-

ken en vigtig del af livet ved hoffet. Musikken er en måde at demonstrere kongens storhed og rigdom overfor omverdenen. I hele Europa konkurrerer konger og fyrster om at have de bedste musikere og komponister ansat og om at have de fineste instrumenter til deres rådighed ved hoffet.

Fundamentet for renæssancens musik findes i periodens start i vokalmusikken. Det er den polyfone, flerstemmige vokalmusik, som spiller en særlig rolle for tidens store komponister. Og den kompositions måde og æstetik, som er knyttet til vokalmusikken, bliver også udgangspunktet for den instrumentalmusik, som de sidenhen komponerer.

Renæssancens consorter

Udgangspunktet i den flerstemmige vokalmusik smitter blandt andet af på de ensem-

bler af musikere, som bliver dannet. Man danner instrumentalensembler, kaldet consorter, som består af de samme instrumenter i forskellig størrelse. Consortet kan f.eks. bestå af kun gamber, blokfløjter, krumhorn eller pommer. Altid med forskellige størrelser af instrumentet og dermed forskellige tonehøjder repræsenteret.

Man stræber altså på dette tidspunkt efter en samlet klang/sound, der er sammensat af instrumenter med samme klangfarve/timbre, men i forskellige registre/ tonehøjder. Ligesom det gør sig gældende med den menneskelige stemme i vokalmusikkens flerstemmige kor. På denne måde adskiller consortet sig ikke mindst fra det senere symfoniorkester, som jo består af flere forskellige instrumentfamilier. Consortets centrale placering betyder også, at flere instru-



To Hals set lut fra Musikmuseets samling.
Foto: John Lee

Zink fra Musikmuseets samling.
Zinken er bygget af træ og anblæses på samme måde som en trompet.

Foto: Svend Christiansen

Modsatte side: Krumhorn fra musikmuseets samling. Krumhorn er et tidligt dobbelt rørbladsinstrument.

Foto: Svend Christiansen



mentfamilier bliver udbygget gevaldigt i denne periode til at bestå af bl.a. sopran-, alt-tenor- og basinstrumenter.

Få noder og anvisninger

Musikken i renæssancen er heller ikke noteret præcist på noder sådan, som det gør sig gældende med de orkesterpartiturer, som vi senere kan finde på Mozarts tid i wienerklassikken. Med udgangspunkt i forholdsvis enkle noder forventes det, at musikerne i renæssancen efter fastlagte regler og fremgangsmåder kan improvisere og lave udsmykninger af tonerne i form af triller og andre ornamenteringer.

Samtidigt angiver renæssancens noder sjældent, hvilke instrumenter musikken var skrevet til. Komponisten har med andre ord ikke skrevet musikken til et specifikt instruments lyd/timbre, og det samme musikstykke kan

spilles af både et consort af blokfløjter eller gamber, eller en sangstemme kunne erstattes af et instrument osv. En anden mulighed, som efterhånden også bliver udnyttet, var at blande instrumenterne fra consorterne - også kaldet broken consort. Dette kan lade sig gøre, da en musiker ofte mestrer at spille flere instrumenter fra forskellige consorter - mulighederne og klangfarverne i renæssancen er med andre ord utallige.

Nye tendenser kommer til

I løbet af 1500-tallet mister tanken om stemmen og sangen som udgangspunktet for musikken mere og mere sin position, og tidens komponister udvikler nu nye idealer for musikken baseret på andre typer af instrumenter og ensembler.

Instrumenter, der indgik i renæssancens ensembler og consorter:

Lut, blokfløjte, zink, gambe, pommer, krumhorn, basun.



Eksempel på et Broken Concert ensemble fra Christian IV's hof. Rienhold Timm. Kong Christian IV's musikere, 1622. OB 122. Foto Ole Woldbye



Foto: John Lee



5.

Forløbere til symfoniorkestret - barokorkestret og Concerto grosso

Vidste du: At violiner og bratscher allerede i 1600-tallet både var formede og stemt som nutidens modstykker? Dengang var strengene dog lavet af tarme, og buens form var anderledes, men violinens form og størrelse var mere eller mindre den samme dengang som i dag. Med andre ord har violinfamilien altså ikke forandret sig meget i løbet af de sidste 300-400 år.

Barokken afgrænses i musikhistorien af årstallene ca. 1600-1750. Barokken har fokus på det pompøse, dramatiske og svulstige. Dette kan ses i såvel arkitekturens ornamenterede, tunge bygninger som skulpturers svulstige, spændte kroppe og litteraturens dramatiske og fyldige sprog. Barokken udspringer ikke mindst af den katolske kirkes forsøg på at vise sin magt og væld efter Nordeuropas religiøse oprør i modreformationen. Derfor er religiøse temaer også ofte til stede i tidens værker.

Ensemblerne vokser

I barokken (1600-1750) blandes instrumentfamilierne efterhånden mere og mere i ensemblerne. Fra overvejende at have optrådt separate, med ét instrument på hver stemme som i renæssancens consorter (se forrige afsnit), kommer ensemblerne efterhånden til at indeholde flere og flere forskellige instrumentfamilier samtidig med, at ensemblerne også vokser i størrelse. Grunden til dette kan blandt andet findes i komponisternes ønske om at afsøge en fyldigere klang. Men også koncertrummenes voksende størrelse kræver efterhånden et orkester med større lydstyrke og dermed med flere instrumenter.

Komponisternes anvisninger til musikerne ændrer sig også i løbet af barokken. Komponisternes partiturer bliver mere og mere specifikke omkring, hvilke instrumenter de ønsker, og komponisterne skriver i højere og højere grad stemmerne ud i stedet for at sætte deres lid til musikernes brug af improvisation og aftaler.



Hass cembalo, 1723, fra Musikmuseets samling.
Foto: Foto John Lee og Arnold Mikkelsen

Concert de Musique. Domenichino. Kobberstik 1700-tallet.
Foto Svend Christiansen



De store ensembler befinder sig stadig ved kongers og fyrsters hoffer rundt omkring i Europa, hvor de forsat fungerer som en fremvisning af kongens magt og vælde. Ikke mindst ved det franske hof, hvor Ludvig XIV's ensemble Les Vingt-quatre violons du Roy (Kongens 24 strygere) med hele 24 musikere indgår ved hoffets liv og festligheder. Ensemblet består altså udelukkende af strygere og bliver kendt blandt hoffer i hele Europa for dets dygtighed og finesser og ikke mindst kopieret i løbet af 1600-tallet af mange andre europæiske konger.

Strygerne danner kernen

Det franske foregangsbillede betyder også, at instrumenter fra violin-familien allerede fra starten af 1600-tallet danner kernen af det instrumentale ensemble. I starten drejer det sig om strygere fra både violin- og gambefamilien. Gamberne mister dog i løbet af barokken deres centrale rolle i ensemblet. Dette sker af flere grunde, blandt andet kan violinen spille betydeligt kraftigere end gampen, og gampen kan ikke som violinen lave vibrato.

Efterhånden kommer der flere forskellige instrumenttyper til ensemblerne. I hofteatrene, hvor ensemblerne ved forestillinger på dette tidspunkt spiller en central rolle, begynder komponisterne at lade alle instrumenter i ensemblet spille samtidigt. Tidligere havde de enkelte, mindre grupper spillet adskilt, således at blæserne ofte indgik i selve forestillingen på scenen, og strygere eller andre strengeinstrumenter akkompagnerede fra en orkestergrav eller bag scenen. Ved det franske hof begynder man også at tilføje instrumenter fra datidens obo- og blokfløjte-familie til strygerensemblet. Lidt

Vidste du: At der i dag findes flere barokorkestre og ensembler, som spiller på kopier af historiske instrumenter fra barokken? Et af Danmarks dygtigste barokorkestre hedder Concerto Copenhagen og spiller koncerter hele året i Danmark og udlandet. Også på Det Kongelige Danske Musikkonservatorium uddanner man forsat musikere i instrumenter indenfor tidlig musik, f.eks. gambe, blokfløjte, cembalo mm. For det kræver både ekspertise i barokinstrumentets særlige klangfarve/timbre og et indblik i barokkens klangidealer at spille denne historiske musik.

senere kommer trompet og pauke til, dog kun anledningsvis og til låns, hentet fra hærens kavaleri eller livgarde, hvor de til daglig hører til.

Barokkens ensembler organiserede sig endvidere med en akkompagnerende basgruppe, hvis rolle er at holde puls og fremdrift i musikken - som en slags motor i orkestret. Denne er oftest bestående af et cembalo og et dybt klingende blæse- eller strengeinstrument og angivet i noderne efter generalbas-systemet (også kaldet basso continuo).

Orkestret fødes - en række kriterier er nu opfyldt

I kraft af ensemblernes voksende størrelse, udvidelsen af instrumentfamilier i ensemblet og komponisternes måde at udnytte denne nye type ensemble på, nærmer vi os det, som vi kan betegne som et orkester. Ved et orkester menes blandt andet (iflg. John Spitzer og Neal Zaslaw, s. 19):

- et ensemble, med en gruppe af strygeinstrumenter som kerne-enhed
- et ensemble, som består af flere forskellige instrumentfamilier
- et ensemble, som musikalsk fungerer som en samlet enhed
- et ensemble, hvor flere strengeinstrumenter af samme størrelse og type spiller samme stemme/melodi, som det f.eks. gør sig gældende med henholdsvis 1. og 2. violin
- et ensemble, som fungerer under en form for ledelse/direktion, som i barokken ofte foregik bag et instrument, f.eks. fra et cembalo af komponisten selv



Alt og bas gambe fra
Musikmuseets samling.
Foto: John Lee



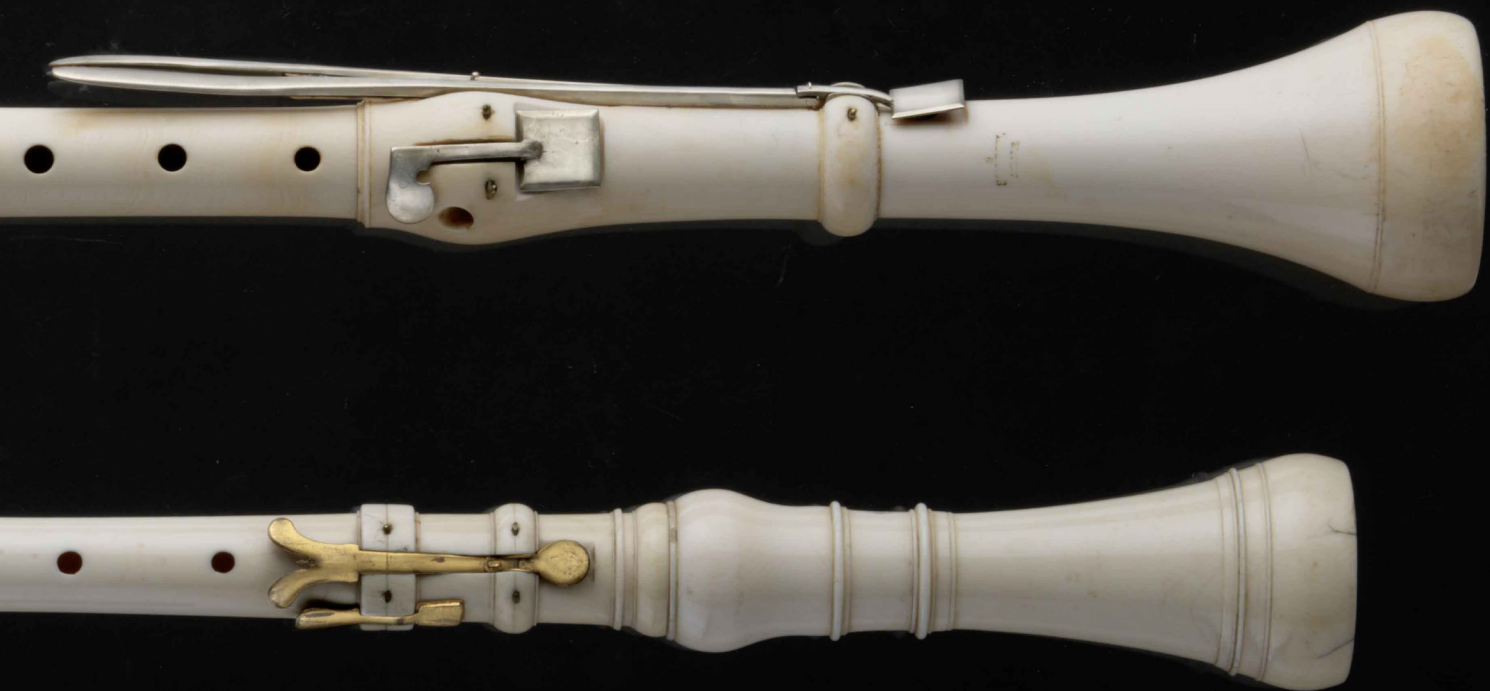
Klarinet og obo af
elfenben fra 1700 tallet.
Foto: John Lee

Orkestrene i barokken har dog på ingen måde opnået en standardiseret størrelse og fordeling af instrumenter, som vi kender det fra det senere symfoniorkester. Der er store regionale forskelle mange år frem endnu. Ensemblernes sammensætning og størrelse afhænger både af, hvilke musikere der er til rådighed, hvor mange penge kongen har på lommen, og af de impulser og tendenser, som omrejsende musikere og komponister tager med sig fra hof til hof.

Concerto grosso

I den sidste halvdel af barokken opstår et fænomen, som bygger endnu videre på barokorkestret, nemlig Concerto grosso. I Concerto grosso bliver orkestret inddelt i to enheder - i et større (kaldet tutti eller ripieno) og et mindre ensemble (kaldet concertino). I det lille ensemble befinder sig oftest orkestrets to til fire dygtigste musikere, oftest på strygere eller fløjte og akkompagneret af et cembalo. På denne måde kan de vanskelige afsnit spilles af de bedste, mest uddannede musikere, og de nemmere steder spilles af orkestrets store gruppe af musikere, som måske blot er hyret for denne ene koncert.

Concerto grosso er med sin vekslen mellem den store og lille gruppe samtidig et tydeligt eksempel på barokkens musikide-



al om kontraster. Kontraster i det tematiske stof og i det dynamiske niveau (ofte kaldet terrassedynamik, dvs. hvor musikken ændrer styrke i trin frem for en trinløs, glidende bevægelse).

Efterhånden som solokoncerten i slutningen af perioden får en mere og mere central rolle, udgår den ellers så populære Concerto grosso form efterhånden af komponisternes repertoire.

Instrumenter, der indgik i barokkens ensembler og orkestre:
Cembalo, gambe-familien, violin-familien, blokfløjte-familien,
obo, travers-fløjte

6.

Det wienerklassiske symfoniorkester

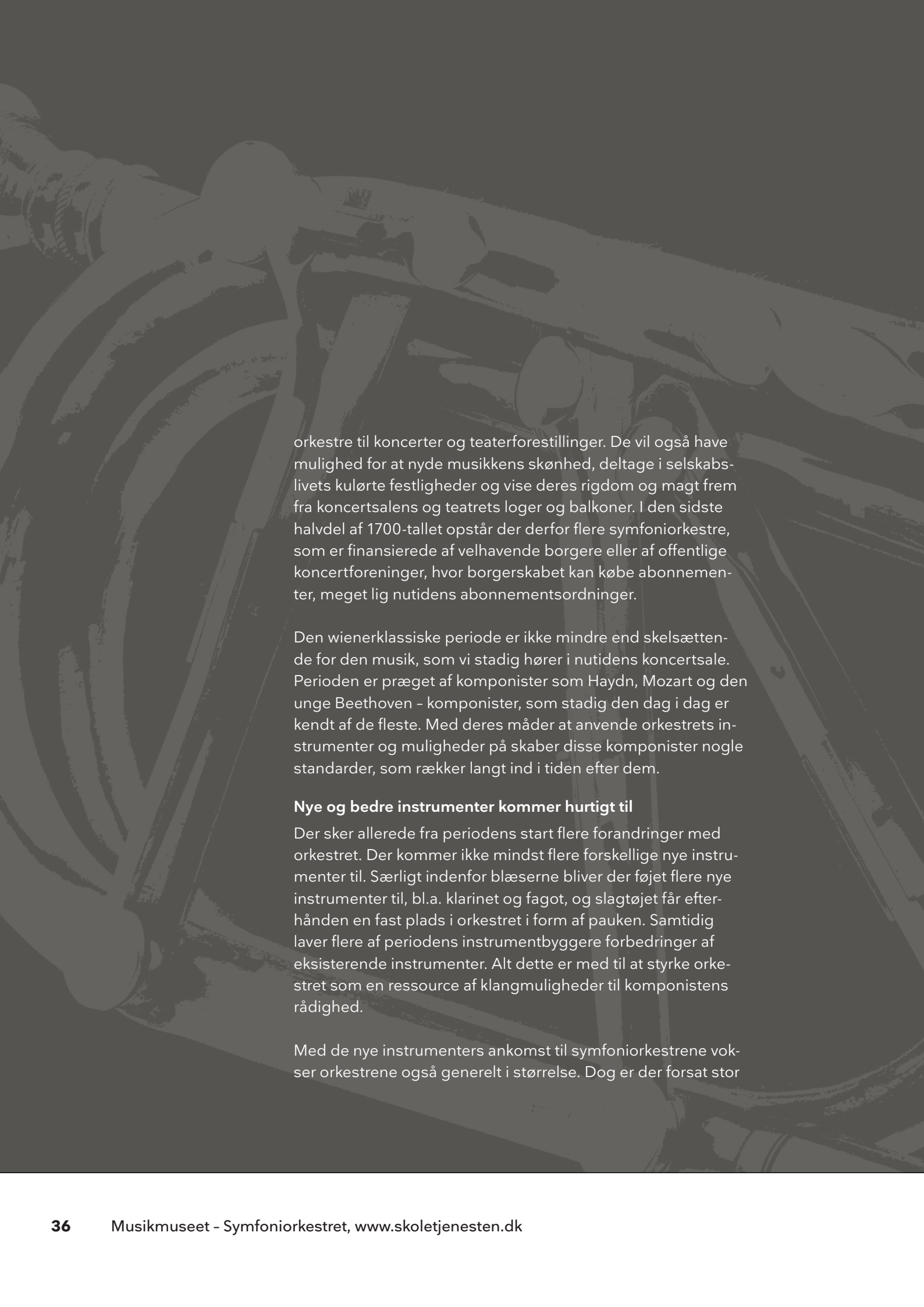
Pauker fra 1700-tallet.
Musikmuseets samling.
Foto: Svend Christiansen

Den klassiske eller wienerklassiske periode er en periode i musikhistorien, som afgrænses af årstallene ca. 1750-1815. Der er ingen tvivl om, at en stor del af periodens musikalske nyskabelser sker i de tysk-østrigske områder som Mannheim og ikke mindst Wien, hvor Mozart bor en del af sit liv. Derfor omtales perioden indenfor musikken også netop tit som Wienerklassikken. Indenfor andre kunstarter som litteratur, arkitektur og billedkunst omtales perioden oftest som nyklassicismen og rækker endvidere længere ind i 1800-tallet. Perioden er først og fremmest fascineret af det antikke Grækenland med dennes brug af rene linjer i arkitekturen og af balancerede, rolige bevægelser i skulpturer. Disse tendenser kan man også finde i tidens musik, som har fokus på balance og form.

En periode, der skaber standarder

Den wienerklassiske periode (ca. 1750-1815) bliver perioden, hvor symfoniorkestret i den forstand, som tidligere er beskrevet her, endelig ser verdens lys - med en balance og form, som er mere eller mindre standardiseret. Når musikkyndige i denne periode rejser på tværs af Europa, finder de nu, modsat tidligere, orkestre, som i det store og hele ligner hinanden - med samme besætning af instrumenter, med samme spillemåde og samme lydbalance. Hvilket også gør, at såvel komponister som musikere nu langt nemmere kan rejse på tværs af byer og landegrænser og uden større besvær indgå i nye orkestre. Orkestrene er forsat i overvejende grad en del af hofflivet - såvel til koncerter som i kongens hofteater. Men samtidig vokser en ny, stærk samfundsklasse frem - byens rige borgerskab. Borgerskabet, som jo ikke umiddelbart er en del af hofflivet og adelen, viser også hurtigt interesse i at have deres egne





orkestre til koncerter og teaterforestillinger. De vil også have mulighed for at nyde musikkens skønhed, deltage i selskabslivets kulørte festligheder og vise deres rigdom og magt frem fra koncertsalens og teatrets loger og balkoner. I den sidste halvdel af 1700-tallet opstår der derfor flere symfoniorkestre, som er finansierede af velhavende borgere eller af offentlige koncertforeninger, hvor borgerskabet kan købe abonnementer, meget lig nutidens abonnementsordninger.

Den wienerklassiske periode er ikke mindre end skelsættende for den musik, som vi stadig hører i nutidens koncertsale. Perioden er præget af komponister som Haydn, Mozart og den unge Beethoven – komponister, som stadig den dag i dag er kendt af de fleste. Med deres måder at anvende orkestrets instrumenter og muligheder på skaber disse komponister nogle standarder, som rækker langt ind i tiden efter dem.

Nye og bedre instrumenter kommer hurtigt til

Der sker allerede fra periodens start flere forandringer med orkestret. Der kommer ikke mindst flere forskellige nye instrumenter til. Særligt indenfor blæserne bliver der føjet flere nye instrumenter til, bl.a. klarinet og fagot, og slagtøjet får efterhånden en fast plads i orkestret i form af pauken. Samtidig laver flere af periodens instrumentbyggere forbedringer af eksisterende instrumenter. Alt dette er med til at styrke orkestret som en ressource af klangmuligheder til komponistens rådighed.

Med de nye instrumenters ankomst til symfoniorkestrene vokser orkestrene også generelt i størrelse. Dog er der forsat stor

forskel på størrelsen af orkestrene rundt omkring i Europas hovedstæder. Der kan i perioden, ligesom i dag, findes orkestre på alt fra 15-100 musikere. Afhængig af behov og økonomiske muligheder de enkelte steder. Den standardisering, der opstår i perioden, gælder altså ikke det samlede antal musikere i orkestret, men ligger først og fremmest i størrelsesforholdet mellem de enkelte grupper og dermed i lydbalancen i det samlede orkester. At antallet af blæsere er balanceret med antallet af strygere osv.

Nye inddelinger i orkestret

Efterhånden som orkestret får en mere og mere standardiseret besætning af musikere, ændrer komponisterne også deres opfattelse af relationen mellem instrumenterne i orkestret. De holder efterhånden op med at inddele orkestrets instrumenter korisk, dvs. i sopran, alt, tenor/bas instrumenter. De begynder nu mere og mere at arbejde med grupper baseret på instrumentfamilier i stedet.

Det kan ses ved, at de nytilkomne blæseinstrumenter fra periodens start først og fremmest bliver brugt til at fordoble strygernes fire stemmer. De får altså ikke umiddelbart deres egne stemmer. Efterhånden skilles blæserne imidlertid fra strygerne, og de får nu deres egne melodier, som passer til netop disse instrumenters muligheder og klang/timbre. De får med andre ord deres egen selvstændige rolle i orkestrets samlede lyd.

Man forlader også barokkens tanke om en orkesterinddeling som i Concerto grosso formen, med et lille og stort orkester i



ét. Og tanken om en blandet basso continuo gruppe som en underliggende motor for orkestret bliver i løbet af perioden mere og mere sjælden. Dog vil man i mange orkesterpartiturer fra starten af perioden forsat finde anvisninger for netop denne orkesterinddeling med cembalo og et basinstrument som basis. Man kan gennemgående sige, at disse forandringer betyder, at komponisterne mere og mere opfatter orkestret som inddelt i sektioner, såsom strygere, blæsere og slagtøj, som vi kender det fra det moderne symfoniorkester. Sektionerne indgår nu som en del af et hele med grupper af ens instrumenter.

Til Højre : W.A. Mozart,
gipsafstøbning udført
af A. Micheli ca. 1860. OB 36.
Foto Svend Christiansen

At instrumenterne internt i grupperne på denne måde er ens, betyder også, at komponisterne nu virkelig kan begynde at komponere musik, der direkte egner sig til netop disse instrumenters klang/timbre. De kan nu langt mere præcist fremkalde de særlige klange og bevægelser, som de ønsker sig. Med andre ord bliver orkestret i langt højere grad et reservoir af muligheder, hvor komponisten frit kan vælge blandt instrumentgruppernes særlige klangfarver til at udtrykke sine musikalske ideer.

At orkestrenes fordeling af instrumenter på denne måde i højere grad bliver standardiserede, betyder også, at repertoire, komponisternes værker, på en anden måde kan sprede sig mellem orkestrene. Nu er værkerne ikke udelukkende skrevet til at fungere i ét bestemt orkester med de instrumenter, der er dér. I stedet kan komponisternes værker nu uden store problemer rejse mellem orkestrene og dermed også blive berømte i hele Europa.

Ingen dirigentstav at følge

Det klassiske symfoniorkester adskiller sig dog stadig på flere punkter fra det moderne orkester, som vi finder i nutidens koncertsale. Der er stadig ikke de samme instrumenter til stede, som vi finder i dag.

Og ikke mindst ét væsentligt punkt adskiller det klassiske orkester fra nutidens symfoniorkester – det klassiske orkester er fortsat ikke ledet af en dirigent stående foran orkestret, men derimod af en musiker i orkestret – oftest på violin eller cembalo. Men i takt med orkestrenes voksende størrelse og med, at cembaloets rolle i orkestret svinder, stiger behovet for central styring af klang og udtryk, og vi nærmer os langsomt den dirigentrolle, som er at finde i det senere romantiske orkester.

Ved afslutningen af 1700-tallet består det wienerklassiske symfoniorkester af følgende instrumenter: se side 20 – 21.

Først i anden halvdel af 1700-tallet begynder orkestrene at inkludere trompeter og pauker som en fast del af orkestret. Samtidig kommer hornet og sidenhen klarinetten til, efter at instrumentbyggere har øget deres lydstyrke og mulighed for at intonere med orkestrets øvrige instrumenter. I takt med, at nye blæ-

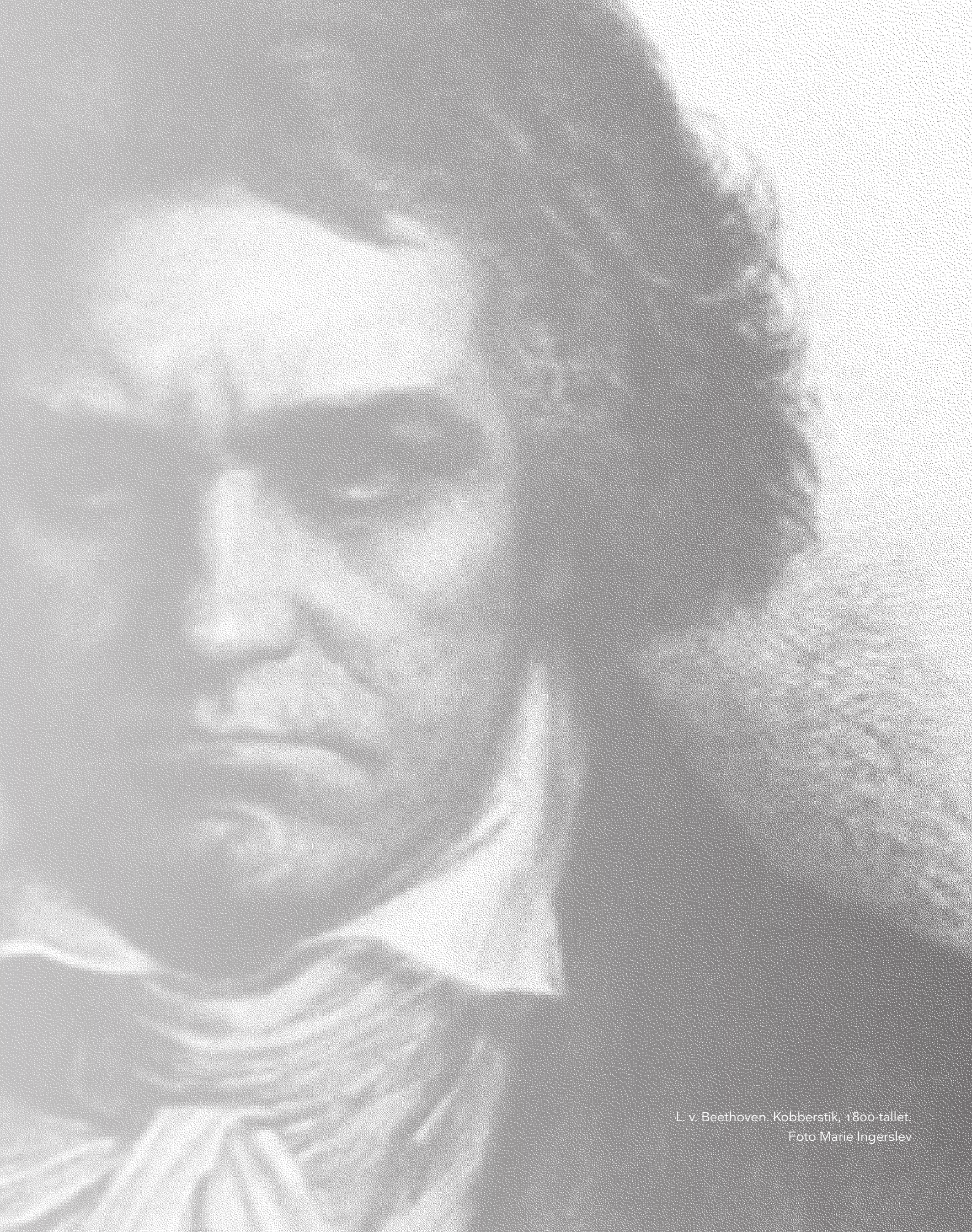
seinstrumenter kom til, gik andre ud. Basun og zink forsvandt langsomt fra orkestret i slutningen af 1700-tallet.

Også blokfløjten, som havde spillet en central rolle i såvel renæssancen som barokken, overlod i denne periode sin plads i orkestret til tværfløjten. Instrumentbyggere i tiden udviklede så markant på tværfløjtes mekanik, at blokfløjten hverken kunne følge med i forhold til dynamik eller artikulation, og også grebnes placering i forhold til musikerens fingre lå bedre på denne nye fløjte.

Lytte-eksempler:

Der findes et væld af indspillede musikværker fra denne periode. Nogle eksempler kunne være:

Mozarts symfoni nr. 40 i g-mol KV 550
Mozarts klarinet koncert i A-dur KV 622



L. v. Beethoven. Kobberstik, 1800-tallet.
Foto Marie Ingerslev

7.

Det romantiske symfoniorkester

Den romantiske periode, som i musikhistorien afgrænses af årstallene ca. 1815-1900, bygger videre på flere af de ideer og tendenser, som allerede i slutningen af 1700-tallet havde set lyset indenfor andre kunstformer. Indenfor den tyske litteraturverden opstår bevægelsen *Sturm und Drang*, hvor der, som navnet også indikerer, er fokus på det sanselige, det følelsesbetonede og på spontaniteten. Goethes bog *Den unge Werthers lidelser* (1774) skaber en hel oprørsbevægelse blandt datidens unge, som nu ville gøre op med forældregenerationens fornuftsbaseerede konventioner og spidsborgerlige værdier. De kræver retten til deres egne følelser og livsvalg. Og i 1789 breder den franske revolutions tanker om individets frihed og lige rettigheder til alle sig som bølger ud over Europa og den vestlige verden.

I den romantiske periode ønsker man ikke mindst at komme væk fra det kunstige og tilbage til det oprindelige og sanselige - tilbage til naturen og rødderne. Derfor spiller både naturoplevelser, folkesagn og folkemusik en stor rolle i romantikkens musik og øvrige kulturliv.

I den romantiske periode (1815-1900) bliver symfoniorkestret et helt centralt element i det offentlige kulturliv. Symfoniorkestret kommer

til at indgå i en lang række af borgerskabets sociale aktiviteter og bliver brugt til koncerter i koncertsale, teatre, restauranter, dansesaloner mm. I perioden kan man opleve flere af de tendenser, som så deres start i det klassiske orkester, blive forstærket og udbredt, nu blot i helt nye størrelsesordener. Der kommer både flere og større symfoniorkestre til verden. Nye og forbedrede instrumenter breder klangpaletten ud. Og symfoniorkestret som et rent europæisk fænomen bryder grænserne og breder sig til såvel det nord- som det sydamerikanske kontinent.

Nyt, større, bedre

I perioden vokser ikke mindst antallet af offentlige koncerter afholdt for og hos byens borgere. Hvor det i den klassiske periode kun var byens allerfineste borgerskab, der udover hofferne havde adgang og økonomisk mulighed for denne musikalske luksus, bliver det i den romantiske periode en mulighed, som er tilgængelig for en langt større del af byens borgere. I koncertsalen sidder nu byens rigeste handelsmænd sammen, nogle gange side om side med både almindelige håndværkere og andet godtfolk.

Disse nye koncertsteder betyder også nye muligheder for tidens komponister. Tidligere

Dobbelt pedalharpe fra begyndelsen af
1800-tallet. Fra Musikmuseets samling.
Foto: John Lee og Arnold Mikkelsen



var komponister oftest ansat ved et hof eller en kirke. Nu får komponisterne en reel mulighed for at blive selvstændige forretningsmænd, som lever af at sælge deres værker til skiftende foreninger eller ligefrem at skabe egne koncertrækker. Med komponisternes frigørelse fra en fast, bindende ansættelse med forudbestemte opgaver bliver der også i stigende grad tale om, at komponisterne sætter deres eget, helt personlige præg på musikværket - musikken bliver til et kunstværk. Og komponisten bliver en kunstner - dog oftest en sultende kunstner, da livet som selverhvervende komponist også dengang var både pengeknapt og usikkert.

En af de mest betydningsfulde overgangspersoner, som er med til at forme og eksemplificere overgangen fra den klassiske til den romantiske periode, er Ludwig van Beethoven (1770-1827). Beethoven står som ung komponist med det ene ben solidt plantet i den wienerklassiske periode. Hans tidlige værker oses af den formklare, lyse musik, som er kendetegnende for den klassiske periode. Men med det andet ben søger han efterhånden fremad efter noget andet. Han ønsker at kunne udtrykke noget mere gennem musikken. Efterhånden som han bliver ældre og i takt med, at livet viser sin grusomhed for ham

personligt i form af en tiltagende døvhed og i form af de samfundsforhold, som stadig holder individets frihed i et fast greb, kommer mere mørke og formfrie elementer frem i hans musik. Man kan i højere og højere grad høre såvel Beethovens sindsstemninger som hans politiske overbevisninger i kompositionerne.

En anden komponist, som i endnu højere grad er med til at forme selve romantikkens symfoniorkester-musik, er Carl Maria von Weber (1786-1826). Weber har en udpræget evne til at udnytte de klange, som nogle af de nye instrumenter kan bibringe orkestret. Han adskiller sig fra tidligere komponister i sin måde at bruge træblæser-familiens diskant- og basinstrumenter såsom piccolofløjten og fagotten. Og særligt hans brug af valdhorn og klarinet er trendskabende for eftertiden. Weber bliver den første komponist, der bevidst udnytter symfoniorkestret som en palet af klangmuligheder. Ligesom maleren blander de rene farver på paletten til nye farver, blander Weber bevidst instrumenternes klange til nye orkesterklange og -nuancer.

Det er dog især den unge, franske Hector Berlioz (1803-69), som i 1830 med sit orkesterværk *Symphonie Fantastique* viser, hvad symfoniorkestret i den romantiske forståelses-

Stortromme fra 1800-tallet.
Musikmuseets samling.
Foto: Svend Christiansen



Bækkener fra 1800-tallet.
Musikmuseets samling.
Foto: Michael Bønsdorf



Vidste du: I den romantiske periode foregik der en heftig diskussion mellem musik-kritikere og komponister omkring musikkens væsen og formål. Hvad var musik, og hvad skulle den kunne? Tilhængerne af den såkaldte absolutte musik mente, at musikken kun var og skulle være sig selv - den var absolut. Og forsøget på at lade musikken formidle andet end netop sig selv ødelagde dens inderste væsen (denne tilgang bliver også kaldet autonomiæstetik).

Den anden fløj i disse diskussioner, tilhængerne af den såkaldte programmusik, mente, at musikken var til for at skabe billeder og fortællinger og på denne måde noget meget større end musikken i sig selv. Denne hermeneutiske tilgang til musikken kan også kaldes heteronomiæstetisk.



ramme, med fokus på sanselighed og følelser, kan. Med hans enestående forståelse af orkestrets klange og muligheder skaber han på nye måder så stærke billeder og følelser gennem musikken, at det både inspirerer andre komponister og forarger dele af publikummet. Med de store rytmiske og klangmæssige nuancer, som denne musik indeholder, bliver der også stillet helt nye krav til musikernes spilleteknik og det samlede orkestrets evne til at balancere lyden.

Berlioz' måde at orkestrere musikken for symfoniorkestret danner skole for en lang række komponister i resten af 1800-tallet og ind i det efterfølgende århundrede. Gennem sit værk fortæller Berlioz historien om en ung kunstners kærlighed og efterfølgende sindssyge. Gennem musikken kan vi høre og mærke både forelskelsens glæde og jalousi og nærmest se de mareridtsagtige drømmesyn af dæmoner og henrettelsesscener, der siden forfølger ham. Med værker som *Symphonie Fantastique* forstår den romantiske periodes komponister nu at bruge symfoniorkestrets instrumentarium og samlede klangpalet på helt nye måder. De fortæller om følelser og skaber stemninger og historier gennem brug af orkestrets muligheder for nuancer, effekter og kontraster, gennem nyskabende rytmiske

nyskabende rytmiske mønstre og ved at inddrage spritnye instrumentale opfindelser.

Musikken som historiefortæller

Den romantiske periode er en periode, hvor ikke mindst symfoniorkestrets evne til at skabe billeder og historier gennem musikken bliver udforsket og udviklet. Også tidligere har komponister forholdt sig til eksempelvis digte, myter eller andet gennem deres musik, men romantikkens komponister gør det nu med en sådan kraft og et sådant fokus, at det skaber helt nye standarder. Komponister som Strauss, Musorgskij, Grieg og Smetana skaber naturbilleder og fortællinger i den såkaldte programmusik på måder, så man næsten kan høre hestene galopere, se solen stå op og mærke floden bruse af sted. Mange af tidens værker har ligefrem et handlingsreferat eller digt skrevet i programmet ved koncerterne, således at publikum kan følge med. Denne tendens kan følges op i nutidens filmmusik, hvor musikken indgår som et direkte element af fortællingen til at forstærke følelser og indtryk.

Et særligt kendetegn ved romantikkens symfoniorkestre er, at de vokser betydeligt i størrelse. Dette skyldes ikke mindst, at tidens komponister inddrager flere nye instrumenter til

at supplere orkestrets øvrige instrumenter og dermed udbygge klangmuligheder og nuancer. Men der opstår også en trend i senromantikken, som fortsætter ind i 1900-tallet, med fokus på den store lyd. Der skabes orkestre og korværker, som engagerer op til 1000 musikere ved en koncert. Romantikken store koncerter er ikke en konge eller fyrstes måde at vise storhed og magt på, som det ville have været i tidligere perioder. Nu handler det i højere grad om et ideologisk "statement" fra borgerskabet om fællesskabets betydning og styrke.

Klangpaletten bliver bredt ud

Den romantiske periode bliver ikke mindst perioden, hvor en lang række nye instrumenter introduceres i symfoniorkestrets samling af lydkilder og klange. Netop for at skabe nuancer og associationer i lytterens hoveder inddrager komponisterne en lang række instrumenter, som forbindes med særlige situationer eller begivenheder. Særligt indenfor messingblæserne udbygges orkestret i løbet af den romantiske periode. Med justeringer af allerede eksisterende instrumenter kan musikerne indenfor blæsergrupperne nu dyrke den mere bløde klang, som bliver klangidealet for romantikken.

Valdhorntet, som oprindeligt indgik ved jagt, bliver om noget indbegrebet af den roman-

tiske lyd/sound, oftest som en mulighed for at skildre skoven med dens mørke mystik og skønhed. Valdhorntet, som i perioden også udvikles til at fungere med ventiler, kan med sin bløde klangfarve/timbre danne en klangbro mellem træblæserne og de øvrige messingblæserne i orkestret og spiller lige ofte sammen med begge grupper.

Også trækbasunen vender tilbage til en mere prominent plads i det romantiske orkester. Basunen, som oprindeligt havde en særlig tilknytning til kirkemusikken, bruges ofte til at signalere noget højtideligt og alvorligt i musikken.

Tubaen, som er messinggruppens basinstrument, bliver først opfundet i starten af den romantiske periode. Den får dog hurtigt en fast placering i orkestret. Ikke mindst, fordi den er eminent til at skildre noget tungt eller voldsomt, og i musikken kan spille rollen både som drage og mere humoristiske roller.

Trompeten havde i den klassiske periode levet en noget tilbagetrukket og anonym placering i orkestret. Men da instrumentbyggere i starten af romantikken, efter mange års eksperimenter, udvikler ventiltrompeten med et system, som mere eller mindre ligner nutidens trompet, kommer den igen frem i lyset. Den



Aften i Kammermusikforeningen, Erik Henningsen 1893.
Foto Mette Rothschild

bliver i slutningen af perioden et helt centralt element både som solist og som en del af den samlede orkesterlyd.

Strygergruppen er den gruppe, som forandrer sig mindst i den romantiske periode. Violin, bratsch, cello og kontrabas har allerede på dette tidspunkt mere eller mindre den udformning, som også findes i dag. Og gruppen har fundet sin centrale placering i det samlede orkester. Et andet strengeinstrument, som i løbet af romantikken får en fast plads i orkestret, er harpen. Tidligere i såvel barokken som wienklassikken har den være inviteret ind i ny og næ. Men i kraft af udviklingen af et dobbelt pedalsystem, som forbedrer både teknikken og instrumentets lyd, tager komponister som Berlioz og Liszt instrumentet til sig. Hurtigt bliver harpen med sin fantastiske, drømmende lyd, en del af orkestrets faste instrumentarium. Indenfor træblæserne bliver tværfløjten også i denne periode forbedret, og dens konstruktion af træ bliver skiftet ud med metal, som vi kender den i dag. Obo, klarinet og fagot bevarer deres plads i orkestret. Endvidere opfindes et helt nyt instrument i 1840'erne, nemlig saxofonen, som indimellem anvendes af tidens komponister til at udbygge symfoniorkestrets klangpalet. Slagtøjsgruppen er i det romantiske orkester

stadig mere beskeden, end den kan findes i det moderne symfoniorkester. De romantiske komponister benytter sig først og fremmest af pauker samt af lilletrumme, stortromme, triangel og bækkener. Men til tider kalder kompositionen dog på flere effekter, og så bliver eksempelvis rørklokker – til at efterligne kirkeklokker – eller xylofon – til at skabe uhygge – inviteret ind.

I slutningen af romantikken består symfoniorkestret oftest af følgende instrumenter inddelt i de 4 instrumentgrupper, se side 20-21.



Waldhorn med drejeventiler
fra 1800-tallet.
Foto: Michael Bønsdorf

Vidste du: I løbet af 1820'erne inkluderer flere symfoniorkestre harpen i orkestret som en mere eller mindre fast del.

Da harpen traditionelt har været et kvindeinstrument forbundet med kvindelige dyder, var flere af disse harpenister også kvinder.

De kvindelige harpenister blev dermed også de første kvinder til at træde ind i symfoniorkestrets univers. Indtil da havde orkestrene udelukkende været besat af mandlige musikere. Der skulle dog gå mange år, før kvinder blev en mere fast del af symfoniorkestrenes stab af musikere. I midten af 1900-tallet var en fastansat kvindelig orkestermusiker stadig et sjældent syn rundt omkring i verden.

I stedet begyndte kvinder at danne deres egne symfoniorkestre med kvindelige dirigenter og musikere. I takt med samfundsudviklingen på andre områder ændrede symfoniorkestrene i løbet af 1960'erne og 1970'erne også langsomt deres køns-sammensætning til i dag at bestå af musikere af begge køn.



Das grosse Konzert in Leipzig.
Karikatur fra *Die Musik*, fra tidsskriftet
Die Musik, beg. af 1900-tallet.



8.

Refleksions - og perspektiveringsøvelser

Symfoniorkestrets taksonomi og andre ensembletyper

Som I kan læse i dette materiales tekster, er symfoniorkestret langt fra en orkestertype, som blot opstod fra den ene dag til den anden. Det voksede langsomt frem af de historiske betingelser, af magthaveres ønske om at demonstrere deres magt og pragt, af komponisters og musikeres måder at eksperimentere og udfordre nye klangmuligheder osv. For at vi med musikhistoriske briller på kan afgøre ned gennem musikhistorien, hvilke ensembler der faktisk kan kaldes for symfoniorkestre, og hvilke der falder udenfor denne kategori, kan vi have brug for en række kriterier. Dette kaldes også en taksonomisk tilgang til symfoniorkestret. Til dette formål har musikforskerne Zaslav og Spitzer udtænkt en lang række kriterier.

Disse er bl.a.: (Zaslav og Spitzer, s. 19)

- et ensemble, med en gruppe af strygeinstrumenter som kerne-enhed
- et ensemble, som består af flere forskellige instrumentfamilier, deriblandt blæsere
- et ensemble, som musikalsk fungerer som en samlet enhed, med en samlet opførelsespraksis, dvs.
- et ensemble, hvor flere strengeinstrumenter af samme størrelse og type spiller samme stemme/melodi, dvs. at stemmen fordobles af flere ens instrumenter
- et ensemble, som fungerer under en form for ledelse/ direktion, som i barokken ofte foregik bag et instrument, f.eks. fra et cembalo af komponisten selv
- et ensemble med et standardiseret, specifikt repertoire og en standardiseret fordeling af instrumenter

Københavns Kommunes Orkester spiller på Raadhuspladsen, Valdemarsdagen 1923. Dir. Fr. Schnedler-Petersen.



Hvilke andre orkestertyper eller ensembletyper, ud over symfoniorkestret, kan I komme i tanke om? Vælg et af disse, og prøv at beskrive, hvad der er kendetegnende for denne type ensemble? Er det en bestemt type musik? Er der tale om bestemte instrumenter? Er der tale om bestemte måder at opføre musikken på? Er der tale om særlige klangidealer?

Opførelsespraksis før og nu

Begrebet opførelsespraksis dækker over en lang række af de ting, som vi gør i sammenhæng med koncerter. Musikerne gør bestemte ting, som er en indgroet del af koncerten. Strygerne bevæger f.eks. altid buerne i samme retning. Musikerne sidder på meget faste pladser i orkestret og flytter altså ikke rundt imellem hinanden fra dag til dag. Det er orkestrets koncertmester, der henvender sig til dirigenten på vegne af orkestret. Det er altid oboen, der efter koncertmesterens anvisning stemmer orkestret. Og endda også publikum forventes at opføre sig på en bestemt måde.

Hvis man har været til denne type af begivenhed eller koncert mange gange, kan det nærmest føles som en selvfølge, at det netop er sådan, man gør. Men hvis man aldrig før har deltaget i sådan en begivenhed, kan mange af disse elementer virke pudsige, uventede eller måske ligefrem akavede.

Den opførelsespraksis, som findes ved nutidens symfoniorkester-koncerter, er blevet til over tid og forandrer sig faktisk fortsat i samspil med den tid, den eksisterer i.

Næste gang, du deltager ved en symfoniorkester-koncert, kan du forsøge at finde frem til nogle af de elementer af opførelsespraksis, som findes i forbindelse med en nutidig symfoniorkester-koncert. Prøv evt. også at sammenligne dine observationer med andre fra din klasse.

Får I øje på de samme ting?

I kan også vælge at arbejde med, hvilken opførelsespraksis der er forbundet med andre typer af koncerter? Vælg en af de sidste koncerter, som du eller I har deltaget i. Prøv derefter at lave en liste over nogle af de elementer, der er kendetegnende for opførelsespraksis indenfor netop denne type af musik? Nogle af disse vil sikkert have en helt praktisk karakter eller begrundelse. Hvilken? Måske kan I også finde andre, hvor årsagen til praksis (det, man gør) er sværere at identificere og mere bundet i en "sådan gør vi bare"-logik (rituel indforståethed)?



Kilder

Atlas, Allan W.: Renaissance Music - Music in Western Europe 1400-1600. W. W. Norton & company; New York, 1998.

Spitzer, John and Zaslaw, Neal: The Birth of the Orchestra. Oxford University Press; New York, 2004.

Kruckenbergs, Sven: Symfoniorkestret og dets instrumenter. Gads Forlag; København, 2002.

Spitzer, John and Neal Zaslaw, Neal: Orchestra. Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. Web. 29 Jul. 2014. <<http://www.oxfordmusiconline.com.bib101.bibbaser.dk/subscriber/article/grove/music/20402>>.

Michels, Ulrich: Munksgaards musikatlas. Munksgaard; København, 1992.

Ruders, Poul: Programme Note, <http://www.musicsalesclassical.com/composer/work/1342/19174>

Tak til: Gymnasielærer Peter Toft for hans kommentarer til materialet undervejs i processen samt inspektører og øvrige udstillingsmedarbejdere ved Musikmuseet.

