

100 års Bruckner-reception i de nordiske lande (2. del)

af Bo Marschner

II. Mellemlkrigstidens Bruckner-koncerter

Årene mellem de to verdenskrige er for Bruckner-overleveringen generelt kendetegnet ved tre overordnede begivenheder eller situationer: (1) de første jubilæer for komponisten, med 1924 som 100-året for Bruckners fødsel og sekundært 25-året for hans død, i 1921; (2) iværksættelsen (fra 1927) af det første *Gesamtausgabe*-projekt med dets skelsættende lancering af reviderede og hermed for første gang egentligt originale værktjekster¹, og (3) – hvad der dog ikke kom til at sætte sig tydeligere spor i en nordisk receptionsammenhæng: bemægtigelsen efter 1933 fra de nazistiske magthaveres, hhv. det nazistiske kulturapparats side af Bruckner og hans musik og en fremhævelse heraf som forbilledlige udtryk for en "germansk ånd".²

Enhver af disse tre omstændigheder bidrog, set i forhold til den periode der er behandlet i 1. del af denne fremstilling³, til en generelt set

1. De hertil hørende problemer, både i relation til tidligere bearbejdede udgaver og m.h.t. spørgsmålene omkring filologisk set tvivlsomme redaktionsprincipper i Robert Haas' og Alfred Orels arbejde, vil ikke blive berørt i nærværende artikel. Begrebet "originalversion" vil i denne sammenhæng stå som neutralt identisk med Haas' og senere også med Leopold Nowaks kritisk reviderede partiturdgaver. For nærmere indblik i forholdet herimellem jvf. især L. Nowak: "Die Bruckner-Gesamtausgabe. Ihre Geschichte und Schicksale." i: *Bruckner-Jahrbuch 1982/83*. Linz 1984, s. 33-46.
2. Som symptomer herpå kan fremhæves den veritable statsakt i forbindelse med installeringen af en Bruckner-buste i det tyske mindetempel *Walhalla* udenfor Regensburg (et lille år *inden* Østrigs *Anschluß* til det 3. rige) samt den årelange forekomst, før og under krigen, af sluttakterne i Bruckners 3. symfoni som klingende indledningssignatur for den tyske *Reichssenders* musikalske serie *Unsterbliche Musik deutscher Meister*.
3. Se *Cæcilia. Årbog 1992-93*, s. 33-57.

stærkt forøget opmærksomhed på Bruckners musik som mere nærliggende objekter for en repertoiredannelse i et musikliv der nu også, som noget helt nyt i løbet af disse år, kom ud for en spaltning i "levende" og "mekanisk" – gennem radio og grammofon – transmitterede former. At opretholde en forestilling om komponisten som en kontroversiel eller på anden måde ubekvem samtidsskikkelse lod sig nu ikke længere forsvare: Man måtte tage historikernes (og den begyndende Brucknerforsknings) placering af ham som én af det 19. århundredes musikalske hovedpersoner til principiel efterretning, og det uanset hvordan man iøvrigt stillede sig til dette århundrede – navnlig selvfølgelig dets senere del – og mere specielt til Bruckner som repræsentant for en såkaldt senromantik.

Dette sidste spørgsmål skiller nu ikke bare den nordiske Brucknerreception i mellemkrigsårene afgørende fra den tyske eller den østrigske i samme tidsrum, men er også betingende for nogle klart forskellige situationer – divergenser i musikæstetiske anskuelser og dermed i det fremherskende smagsmæssige "klima" – de nordiske lande imellem. Den overordnet betragtet velkendte situation, som man sædvanligvis sammenfatter i en klassicistisk, resp. neoklassicistisk dominans, med rod i musikopfattelser der blev knæsat gennem Carl Nielsens og Thomas Laubs indflydelse (men iøvrigt kan hævdes at have kontinuitet helt tilbage til Niels W. Gade), uddybes med al ønskelig tydelighed gennem de meget forskellige udviklinger m.h.t. Brucknerske opførelsestal i de enkelte lande, og i anden række ud fra reaktionerne herpå. En egentlig musikkritisk behandling af Bruckner, uafhængig af konkrete opførelsessituationer eller gående ud over rene leksikalske bidrag, såvel som fremstillinger hvori han indgår som en del af diskursen, er derimod næsten non-eksistent i Norden i tiden mellem verdenskrigene⁴. Dette i sig selv kan dog vel knap nok vurderes som negativt belæg for tidens ugunst overfor ham eller den retning han repræsenterer; dertil er den eksisterende musikpublicistik på denne tid for sparsom, og navnlig var det pågældende materiale (herhjemme fremfor alt *Dansk Musiktidsskrift*) altovervejende aktualitetsbetonet i en rent samtidsmæssig forstand.

4. Bruckners 100-årsdag blev således i Danmark alene markeret, i tidsskriftet *Musik* 1924/9 (s. 113-116), gennem en oversættelse af en samtidig artikel af Richard Wetz: "Anton Bruckner. Zum 100. Geburtstag des Meisters", fra tidsskriftet *Die Werber* 1, 1924/25.

Opførelsesstatistikkerne taler til gengæld deres tydelige sprog og skal her præsenteres i et helt overordnet vue. Sætter man de to foreløbigt behandlede perioder (af nogenlunde lige lang varighed iøvrigt) op imod hinanden, ser de respektive antal Bruckner-opførelser, for så vidt de indsamlede data ellers er fuldstændige, således ud:

	<u>Indtil 1919:</u>	<u>Fra 1919 til slutn. af 2. verdenskrig:</u>
<i>Sverige:</i>	34 opførelser	mod senere: 107 opførelser;
<i>Danmark:</i>	16 opførelser	mod senere: 11 opførelser;
<i>Norge:</i>	3 opførelser	mod senere: 37 opførelser;
<i>Finland:</i>	10 opførelser	mod senere: 21 opførelser.

Mest iøjnefaldende er her den afgørende kontrast mellem på den ene side den stadige – og navnlig op igennem 1920'erne voldsomt stigende – dyrkelse af Bruckners værker i det svenske musikliv (en vækst der kun overgås af udviklingen i Norge, men her jo rigtignok på en helt anden, yderst beskeden baggrund), og på den anden side udviklingen i Danmark, der forløb henimod en regulær negligering af denne musik.

Tager man yderligere besættelsestiden isoleret i øjesyn konstateres det at antallet af Bruckner-opførelser i Danmark og Norge, de to tysk-besatte lande, i dette kortere tidsrum udgør hhv. knap 1/3 og knap 1/4 af de samlede opførelser for landet og perioden som helhed (og altså betegner en klar overvægt i forhold til de respektive gennemsnitlige opførelsesfrekvenser). Det tilsvarende antal i Sverige og Finland ligger derimod begge steder kun på 1/7 af det fulde antal og dermed ligeså klart under den femtedel der omtrentligt betegner gennemsnittet. Med andre ord var i Danmark især den egentlige mellemkrigstid med dens kun 7 opførelser i løbet af 21 år – statistisk set ét værk hvert tredje år! – en nærmest fuldkommen gold periode for Bruckners musik.

Dette sættes yderligere i relief af forholdet mellem situationen som den tegner sig i 1920'erne og i -30'erne, hvor det sidstnævnte årti kun kan notere sig for de 2 af de nævnte 7 opførelser, og når det samtidig nævnes at den nye dominerende faktor i 30'ernes koncertsalsmusik i Danmark, *Statsradiofoniens Orkester* (senerehen: Radiosymfoniorkestret) ikke før end den 13. januar 1938 debuterede med et Bruckner-værk, den 5. symfoni, under ledelse af dets chefkapelmester Fritz Busch. Det var i torsdagskoncerternes 5. sæson, og næsten otte år var forløbet siden komponisten sidst havde været spillet her i landet; dette var da Franz Schalk og Det kgl. Kapel opførte hans 4. symfoni den 12. februar 1930 – det nærmeste dansk musikliv kom i berøring med en direkte Bruckner-

tradition – og tillige den eneste lejlighed hvor en sådan mulighed blev udnyttet.⁵

De koncertforetagender som radioens eget, gradvis etablerede symfoniorkester fortrængte: *Musikforeningen* (ophørt 1934), Palækoncerterne (ophørt 1931)⁶ samt Tivolikoncerterne (begge de sidstnævnte under Schnedler-Petersen) for at nævne de vigtigste, var op gennem efterkrigstidens første årti med til at lægge grunden til denne forsømmelse af Bruckner: Ingen af dem er at finde i opførelseslisterne for 1920'erne eller -30'erne.⁷ Kun i de små idealistiske og derfor permanent skrantende musikforeninger som *Dansk filharmonisk Selskab* under Paul v. Klenaus ledelse og i outsidersen Rued Langgaards kun meget kortvarigt eksisterende *Klassisk Musikforening* kunne københavnernes en enkelt gang høre Bruckner (den 8. hhv den 7. symfoni, i 1920 og i 1928). Til gengæld kom nu også provinsen med og tegnede sig sig endda for ligeså "mange" opførelser i løbet af dette decennium som hovedstaden, med det berlinske *Blüthner-Orchesters* gæstespil i Odense den 28. sept. 1923 og *Philharmonisk Selskab* i Århus' opførelse, under Emil Robert-Hansens ledelse d. 14. feb. 1925, af det samme værk, den til alle tider mest populære 4. symfoni.

På samme tid var der også gået hul på bylden i andre provinser: I Bergen kom Bruckner på programmet gennem to på hinanden følgende sæsoner, i 1923 og i 1924, med de to lokale dirigenter Joh. Ludv. Mowinckels og Harald Heides opførelser af symfonierne nr. 4 og 7.⁸ Og i Sverige, hvor det må huskes at Göteborg i denne sammenhæng har alt andet end provinsiel status, debuterede man både i Helsingborg og i Malmö (i 1924 hhv. i 1926, under Olof Lidners og Walther Meyer-Radons respektive ledelse), ligeledes med den 4. symfoni.

Men disse opførelser var stort set – en vis undtagelse udgjorde kun Malmö – enlige svaler og må for størstedelens vedkommende nok tilskrives Bruckner-jubilæets virkning. I Århus (og næsten tilsvarende i Bergen) kom det til at vare 25 sæsoner igen før det nu 15 år gamle Aar-

5. Jvf. denne fremstillinger 1. del, *Cæcilia* 1992-93, s.57.

6. Ikke, som der er kommet til at stå i 1. del: 1935. For nærmere indblik i denne omstruktureringsproces læs især Jens Schrøder: "Om radiomusikken 1925-50", i: Felix Nørgaard m.fl. (red.): *De musikalske udsendelser. DR 1925-1975*. Kbh. 1975, s. 248-351.

7. Jvf. nærmere 1. del, *Cæcilia* 1992-93, s. 50 f.

8. Den første opførelse affødte et helt tillæg i *Bergens Tidende* (her betegnet *Bergens Musik-Tidende*) med betegnelsen *Bruckner-Nummer* og med to artikler, dels om symfoniens udvikling fra Haydn til Bruckner, dels om den 4. symfoni, af J.L. Mowinckel. Til slut i sidstnævnte artikel læser man følgende opfordring til det musikkyndige publikum: "Kaland og Rabe sælger lommeartiturer til Bruckners 4de symfoni. Pris kr. 6.-. Man får meget stor valuta for disse penge, særlig når man sammenligner med de 2.50 "Ma-

hus Byorkester debuterede med Bruckners 3. symfoni⁹, dirigeret af den tysk-svenske Heinz Freudenthal, mens man i Odense skal yderligere 7 år frem, til 1957, inden Martellius Lundquist, som i krigens år havde opført Bruckners to "symfoniske" messer i d-mol og f-mol ved torsdagskoncerter, igen tog f-mol-messen op.

Ikke alle opførelser var lige fortjenstfulde, hvor behjertede hver enkelt af de yderst få indsatser for Bruckner end må kaldes. Her tænkes især på komponisten Rued Langgaards initiativ med *Klassisk Musikforening*, som han i bevidst modsætning til den moderne musiks fremkomst på programmerne indrettede med henblik på at fremføre hvad han kaldte "herhjemme ukendte klassisk-prægede værker fra senromantikens tid", og om hvilken han ikke engang veg tilbage for selvdestruktivt at udbasunere navnet "De kedeliges musikforening": Under overskriften *En koncert under romantikkens regnbue* lod Langgaard sig interviewe til en københavnsk avis, hvor han udtalte sig om programmet for sin forenings 2. koncert (foruden Bruckner også 1. sats af Max Bruchs 1. symfoni og Wagners *Großer Festmarsch* i en instrumentering ved Langgaard selv). Heri falder ordene:

De husker måske at jeg ifjor slog til lyd for oprettelsen af *Klassisk Musikforening*, også kaldet "De kedeliges musikforening" med hentydning til de ord, en moderne mand sagde til sin kone: "Eroica-symfonien har kedet dig, min pige, men om lidt vil jazzen kvikke dig op!"

Langgaard hyrede til denne koncert (der fandt sted den 7. februar 1928, og som foruden at være den anden i foreningens historie blev den næstsidste ialt!) det såkaldte *Københavns filharmoniske Orkester*¹⁰ der endda i Bruckner-symfonien var forstærket til 80 musikere. Ifølge anmeldelserne skal han have holdt ganske godt sammen på sit orkester og på værket – eller på de satser han spillede: for på sin typiske excentriske manér havde han ikke kunnet nære sig for, ovenikøbet ganske

geduddi" koster. – Dæmpingen av lyset under opførelsen blir så svak at den (ialfald på de fleste pladser) ikke vil hindre partitur-læsing."

9. Adskillige anstrengelser for at finde en bekræftelse af oplysningen i *Panum og Behrends Musiklexikon* at også Bruckners 3. symfoni har været spillet i København inden 1924 har været forgæves. Indtil andet bevises må årstallet 1950 derfor stå som det ubegribeligt sene tidspunkt for en dansk førsteopførelse af dette overalt i Norden trediemest spillede Bruckner-værk (til sammenligning: f.f.g. i Sverige og Norge 1903, i Finland 1921).

10. Jvf. 1. del af denne fremstilling, *Cæcilia* 1992-93 s. 51.

stiltiende, at udelade den ene af satserne, Scherzoen, samt at forsyne de tre øvrige med sine egne religiøst programmerende titler: "Helligtrekonger", "Påske" og "Pinse"! (Tør man gætte på at han er vejet tilbage for at opføre Scherzoen på 2.-satsens plads under overskriften "Fastelavn"?)

Det skal også bemærkes at ikke alle anmeldere gav udtryk for nogen mistanke om disse satsbetegnelser manglende autenticitet.

Med Langgaards initiativ for Bruckner var det samtidig slut i dansk musikliv med den række af pionérindsatser som var begyndt med Victor Bendix' fremførelse af Adagioen fra den 7. symfoni i 1899 og fortsat med Axel Schiølers, Louis Glass' og Paul v. Klenaus hele værk-opførelser, altsammen i den mere end halvprivate regi.

Men inden Langgaards navn bliver nævnt for sidste gang i denne forbindelse må dog kort omtales hans helt absurde idé med en substitut for den manglende finale til Bruckners 9. symfoni (der imidlertid foreligger i skitser omfattende ialt ca. 500 takter). Langgaards attrap hertil er et orkesterstykke fra 1949 som består af 16 takter! På titelsiden står: "Kan spilles særskilt eller som finale til Anton Bruckners ufuldførte IX. symfoni". Denne – også taget og vurderet for sig mest af alt absurde – musik har foruden at bære titlen "Lynet sprænger i natten" indgået som epilog i Langgaards 13. symfoni (med satstitlen Punktum), men har på et tidspunkt også været tænkt som en symfoni helt for sig, nemlig *Parforce! Symfoni nr. 16 i 16 takter* – for så til sidst at ende som slutsats i den såkaldte *Søndagssonate* (stadig i den orkestrale form) med denne "sonate"s endnu mere barokke undertitel *Lille Storsymfoni nr. 1*. Heraf er de to første satser for violin og klaver, 3. sats er for orgel og finalen er altså orkestersatsen "Lynet sprænger i natten".¹¹ Selvsagt (eller idag måske snarere: mærkeligt nok) har denne komposition endnu aldrig været opført.

Ganske anderledes end i København kom billedet til at tegne sig for mellemkrigsårenes Bruckner-reception i samtlige de øvrige nordiske hovedstæder (og hertil i Göteborg). Alle de dér eksisterende, lokalt dominerende og tildels selvejende institutioner (i modsætning til et heloffentligt forvaltet orkester som Danmarks Radios symfoniorkester) havde nære kontakter til dirigenter – faste eller i form af (ofte tilbagevendende) gæster – der anså Bruckners værker som selvskrevne repertoireelementer.

11. Jvf. Bendt Viinholt Nielsen: *Rued Langgaards kompositioner. Annoteret værkfortegnelse*. Odense 1991, s. 397.

Navnlig i Stockholms og Göteborgs i forvejen "Bruckner-initierede" koncertliv betød 1920'erne et boom for komponisten, i forhold til hvilket det andet mellemkrigs-år falder noget, men ikke afgørende tilbage.

Mest betydningsfuldt for den videre udbygning af den relative fortrolighed med Bruckners værker, der allerede var bygget op før og under den 1. verdenskrig, blev nok den lange række af gæsteoptrædender ved prominente Bruckner-dyrkende dirigenter fra Tyskland og Østrig. Begyndende med Wilhelm Furtwängler i 1921 og fortsættende med Siegmund v. Hausegger og Max Fiedler (begge både 1922 og 1923), Wilhelm Sieben (siden 1924 flere gange), Hausegger igen i 1925, Hermann Abendroth (1926), Franz Schalk (1931) og i 1930'erne med senere berømte Bruckner-dirigenter som Hans Weisbach, Oswald Kabasta, Carl Schuricht og Eugen Jochum.

Dernæst var det heller ikke uvæsentligt at også de lokalt fungerende chefkapelmestre løbende opførte hele rækken af de store værker af komponisten (dog aldrig i form af en komplet symfoni-cyklus over én enkelt eller et par sæsoner).¹² Det gælder især for den unge Tor Mann i Göteborg, som fra 1923 til 1958 tegnede sig for ialt 28 opførelser – en sum der kun overgås af to andre nordiske dirigenter: Herbert Blomstedt og Leo Funtek –, samt for den finske Georg Schnéevoigt i Stockholm, hvis virke tildels samtidig hermed falder i Oslo (og senere i Malmö). Også Schnéevoigt nåede ialt – i Norden som helhed – at spille Bruckner 28 gange. Men også den tjekkiske mesterdirigent Václav Talich, som man betragter i perspektivet af hans samlede karriere overhovedet ikke vil karakterisere som Brucknerianer, satte gennem sin 8-årige funktionsperiode som chef for Stockholmer-filharmonikerne med stor regelmæssighed hvert år en ny Bruckner-symfoni på programmet. Da han i 1934 forlod dette orkester var det (af de ni nummererede symfonier) kun den ellers så populære Syvende han manglede at opføre.

Også det tidehverv som indtraf i Bruckners internationale receptionshistorie gennem den i sin tid meget omdiskuterede konfrontation mellem de gammelkendte trykudgaver og de nye, kritisk udgivne manuskriptversioner slog markant igennem i disse års ret intensive Bruckner-dyrkelse i Sverige: Den 11. januar 1933, tidligere end et år efter lanceringen af den første originaludgave i Wien, kunne Hans Weisbach

12. Max Auers oplysning (i Aug. Göllerich, Max Auer: *Anton Bruckner. Ein Lebens- und Schaffensbild*, Bd. IV, 4. Teil s. 104 f., jvf. s. 232 ff.) at der i sæsonen 1930/31 blev givet en hel Bruckner-cyklus i Stockholm savner ethvert grundlag. Selv hvis man tager begge kalenderår fuldtud i betragtning mangler stadigvæk symfonierne nr. 1, 3 og 6.

og Stockholmer-filharmonikerne præsentere denne værktekst ved en opførelse af den 9. symfoni. Ligeså aktuelle var man i 1936 med lanceringen af den 5. symfoni i dens uforkortede og autentisk instrumenterede udgave, under Albert Coates' direktion. Den originale version af den 8. symfoni kunne høres for første gang i Stockholm i 1940, ledet af Carl Schuricht, og året efter lancerede nu også en hjemlig dirigent, Tor Mann, her den 4. symfoni i dens "nye" skikkelse.

Hvornår de bearbejdede udgaver begyndte at glide ud er svært at afgøre: Efter krigen optræder oplysningen "originaludgave" selvsagt hyppigere, men den har samtidig tydeligt nok ikke den samme nyhedsværdi som tidligere og er derfor givetvis ofte blevet udeladt. Særligt bemærket blev det dog, i en foretale i *Röster i Radio*, da man i oktober 1951 radiotransmitterede Bruckners 3. symfoni i dens udgave fra 1877 (uropførelsesversionen), som året forinden var kommet på markedet i det tyske *Brucknerverlags* regi (udgivet af Fritz Oeser). *Konsertföreningens* orkester i Stockholm¹³ – som den svenske radio endnu benyttede til symfonikoncert-formål, på linie med Göteborgs og i mindre grad Malmös Symfoniorkester – blev dirigeret af Sten Frykberg.

Også i Oslos musikliv efter den 1. verdenskrig, med dannelsen af *Filharmonisk Selskaps orkester* i 1919, blev Bruckner hurtigt indført som en del af det symfoniske repertoire. Dels af Georg Schnéevoigt, der som orkestrets første længere fungerende chef lagde grunden med fem opførelser gennem syv sæsoner (dog kun af symfonierne nr. 4, 5 og 8), dels af forskellige – i forhold til gæstespillene i Stockholm gennemgående mindre prominente – tyske dirigenter (Ernst Boehe, José Eibenschütz og Heinz Unger), som i løbet af orkestrets første tiår supplerede med den 3. (og 4.) symfoni.

De senere Oslo-filharmonikeres næste chefkapelmester, Issay Dobrowen (der også kom til Oslo via Stockholm), stod derimod helt fremmed overfor Bruckner og spillede ham overhovedet aldrig. Hans legendariske "hvidglødende" patos, som gjorde navnlig Tjajkovskij-opførelser under hans taktstok til kraftige publikumsmagneter, gør dog hans konsekvente forbigåelse af Bruckner til at bære. Allerede Schnéevoigt synes, efter forskellige kritikeres ord at dømme, at have overbetonet de "dramatiske" aspekter af Bruckners musik, så man idag kan spørge sig om der i hans ellers så fortjenstfulde indsats for komponisten mon ikke også har gjort sig elementer af en bjørnetjeneste gældende.

13. I denne fremstilling bruges ellers orkestrets nuværende navn *Stockholms filharmoniska orkester*.

Til gengæld fremtrådte i begyndelsen af 1930'erne den unge norske dirigent (og komponist) Olav Kielland som en ivrig forkæmper for Bruckner i Oslo. Foruden at give symfonierne nr. 1, 6 og 7 for første gang i Norge, hhv. Oslo¹⁴ (den Første endda i den nys udkomne, oprindelige *Linzer*-version, opført i november 1939) debuterede han som Bruckner-dirigent (i januar 1932) med den første norske opførelse af *Te Deum* siden Iver Holters ur-debut på nordisk grund med dette værk i 1891. Også den 9. symfoni samt – endnu engang – *Te Deum* var programsat til at spilles i Oslo under Kielland den 22. april 1940, men denne koncert blev aflyst på baggrund af den nylige tyske besættelse af Norge. Bruckners Niende oplevede derfor ikke sin norske premiere før så sent som under Bergen-festspillene i juni 1966¹⁵ (og da med Berlins Radiosymfoniorkester under ledelse af Lorin Maazel).

En tilsvarende entusiasme for Bruckner som i Sverige og Norge (og tildels i Finland, hvorom senere) gjorde sig slet ikke gældende på tilsvarende måde for nogen af de to ledende dirigenter for det unge – alt-dominerende – radiosymfoniorkester i København.

Hverken for Nikolai Malko, der i lighed med Issay Dobrowen først og fremmest dyrkede et farverigt slavisk (og i anden række et fransk) repertoire og aldrig har opført et eneste værk af Bruckner, ihvertfald ikke i Norden. Heller ikke for Fritz Busch, der var udgået af Brahmsianeren Fritz Steinbachs dirigentskole, og som i årene 1932-40 – hvor han immervæk optrådte fire gange i spidsen for Stockholms-filharmonikerne med symfonier af Bruckner – afslørede, både gennem sine egenmægtige stregninger selv i et så koncist udformet partitur som den 7. symfoni og også ved fortrinsvis at holde sig til de gamle bearbejdede udgaver på bekostning af de aktuelle originalversioner, at han ikke var nogen Brucknerianer af dybere overbevisning.¹⁶ For hans vedkommende blev det kun til to opførelser i Danmark: foruden den tidligere nævnte fra 1938 dirigerede Busch ved en torsdagskoncert d. 29. september 1949 Bruckners 7. symfoni.

Årsagen til at ikke mindst den østrigske senromantik – Bruckner såvel som Mahler – glimrede ved sit fravær på radioens koncert-

14. Jvf. Harald Heides norske førsteopførelse i Bergen af den 7. symfoni i 1924.
15. I Sverige allerede 1908 (Stockholm), i København 1915 (jvf. 1. del af denne fremstilling) og i Finland (Helsingfors) i 1938.
16. Alligevel har han i sin selvbiografi beskrevet sig selv som arrangøren af en Brucknerfest i Stuttgart (i 1921). (Jvf. *Af en musikers liv*. Kbh. 1961, s. 109 f.) Væsentligt større roller end Busch spillede dog her prominente apostle som Karl Grunsky og August Halm. Også de fire symfonier, som Busch bragte til opførelse ved festivalen i Stuttgart, var iflg. Max Auer "*leider durch Striche verstümmelt.*" (Göll.-Auer bd. IV/4, s. 71.)

programmer skal imidlertid navnlig søges i en modvilje hos de administrative topfigurer: "Kammersangeren" Emil Holm og den efterfølgende musikchef Peder Gram. Andre mere indflydelsesrige programmedarbejdere som Kai Aage Bruun var tilsvarende ivrige efter at lade den stigende bølge, som den "radio-egnede" barok- og præklassiske musik befandt sig på i 1930'erne, komme til udfoldelse også i radioens musikudsendelser.¹⁷ Vagn Kappel – den senere musikchef i 1950'erne – har udtrykt det således:

Hvis han [Gram] ikke ønskede at gøre noget til fordel for en komponist, et engagement eller en opførelse, nægtede han simpelthen med et lille ironisk smil at fremme sagen. [...] Det kunne unægtelig komme til at gå ud over visse værdifulde programmuligheder, og da ikke mindst for de store mellemeuropæiske, senromantiske komponister Bruckners og Mahlers vedkommende. De to fik i virkeligheden først for alvor oprejsning på torsdagsprogrammerne hen i 1950'erne.¹⁸

Og Jens Schröder taler endnu mere uforbeholdent om den specielle, "negative" slagside i torsdagskoncerternes programmer, for hvilken situation navnlig Emil Holm må bære ansvaret:

Der er ingen anledning til at opremse programmerne fra de første sæsoners torsdagskoncerter. Man tog helt enkelt fat, som antydnet, fra en ende af og fik stort set hele det nødvendige orkesterrepertoire indstuderet. Det omfattede naturligvis navnlig den wienerklassiske, den romantiske, den senromantiske (dog ikke Mahler og Bruckner i nævneværdigt omfang – til ubodelig skade for hele vor musikalske orientering senere hen) og impressionismens perioder, men også nyere værker blev gennemheglet – ikke mindst den slaviske del af stoffet, specielt Stravinskij.¹⁹

Under disse forhold kan det næppe overraske at heller ikke de danske dirigenter der var ansat ved radioen: Launy Grøndahl, Erik Tuxen og senere Thomas Jensen udrettede noget videre for den forsømte "store" symfoniske musik. Faktisk optræder *ingen* af dem med nogen Bruckner-opførelse overhovedet. Også i Århus gik Thomas Jensen, der ellers

17. Jvf. Jens Schröder i: Felix Nørgaard m.fl. (red.): *De musikke udsendelser. DR 1925-1975.* Kbh. 1975, s. 276 f.

18. Sst. s. 102.

19. Sst. s. 303.

her i 20 år forsynede sit publikum med et meget bredt repertoire, altså helt udenom Bruckner. Dette trekløvers hovedindsats blev istedet, set i et større perspektiv, knyttet til konsolideringen af den Carl Nielsen-tradition der gik ud af sin første hovedfase med komponistens død i 1931.²⁰

I det hele taget kan man ikke pege på nogen dansk dirigent der på noget tidspunkt i den 100-årige receptionsperiode tilnærmelsesvis lader sig nøjere identificere med Bruckners musik, sådan som tilfældet er i de øvrige nordiske lande (bortset fra Island) med Herbert Blomstedt og Tor Mann i Sverige, Olav Kielland og Karsten Andersen i Norge, samt Leo Funtek, Georg Schnéevoigt, Jorma Panula, Leif Segerstam og Esa-Pekka Salonen fra Finland.

Navnlig har, som det antydes gennem den ovenstående oprensning, de finske dirigenters andel af den samlede opførelsesmængde været imponerende, specielt i betragtning af det forholdsvis beskedne antal Bruckner-koncerter på finsk grund. I Finland selv har 70 % af alle Bruckner-opførelser været i hænderne på hjemlige dirigenter – en exceptionelt høj kvote. Men også deres andel i den svenske koncertstatistik er her betydelig: ca. 1/3 af de svenske kollegers, og tilsammen tegner de mange finske orkesterledere sig for adskilligt flere opførelser i Norden end de samlede tyske dirigenter. Kun de svenske dirigenters opførelsestal overgår finnernes, mens de dansk-ledede opførelser til gengæld kun beløber sig til ca. 1/4 af den topplacerede nations. Det giver en underrepræsentation på omkring 50% efter at der er kompenseret for divergensen mellem de samlede opførelsessummer i Sverige, hhv. Danmark.

Noget andet er så hvor mange af de her opregnede dirigenter der har forstået deres virksomhed som Bruckner-dirigenter som noget i retning af en mission for komponisten. Dette spørgsmål lader sig naturligvis ikke éntydigt besvare, bl.a. fordi man udmærket kan forestille sig dirigenter udfolde en vis "missionsiver" i den lokale, så at sige provinssielle sammenhæng, som måske ikke ville komme til udtryk i mere centrale musikkulturelle fora. Václav Talich kunne stå som eksempel herpå, som tidligere anført.

Også om Georg Schnéevoigts status som Brucknerianer af renere vand kan man, som tidligere antydnet, have sine tvivl, hvor stor betydning han end har haft for etableringen af et Bruckner-repertoire såvel i

20. Launy Grøndahl var herudover til en vis grad en forkæmper for Rued Langgaards symfoniske musik.

Helsingfors, Stockholm, Oslo som i Malmö.²¹ Nogen Bruckner-cyklus, i lighed med de Beethoven- og Brahms-cykluser han foranstaltede både i Stockholm og i Oslo, bragte han det aldrig til, men det kan nok først og fremmest have skyldtes publikumshensyn. Måske var Schnéevoigt i grunden – til en vis grad ligesom Thomas Jensen – fornøjet med at give publikum hvad det mest ønskede: et virkningsfuldt og forholdsvis populært repertoire. Til hans allermost typiske koncertprogrammer hørte de udpræget slagkraftige “numre”: Tjajkovskijs *Pathétique*-symfoni og – næsten altid anbragt til slut – forspillet til *Mestersangerne i Nürnberg*.²²

Schnéevoigts repertoire var enormt og omfattede værker af ca. 350 komponister, heraf en stor del sådanne som forlængst er forsvundet helt ud af den orkesterlitteratur der tilbydes et moderne publikum²³, hvadenten i levende fremførelse eller i indspilningernes langt bredere udvalg. Set i lyset heraf fremtræder han ikke som nær så repræsentativ en Brucknerdirigent som hans høje placering i den specielle opførelsesstatistik antyder. Og det er vel netop heller ikke en sådan dirigent-type, Runar Erickson beskriver med sine sammenfattende ord:

Georg Schnéevoigt var den vulkaniska eldsjälén, den överdådige orkestervirtuosen och den suveräna orkesterteknikern, som önskade åstadkomma entusiasm hos orkestermedlemmarna och publiken för de verk som framfördes. I utlandet gjorde han sig främst känd som tolkare av Sibelius,²⁴ men han gjorde även storartade insatser som Tjajkovskij-, Brahms- och Mahler-dirigent.²⁵

En decideret Brucknersk “ildsjæl” – uden sidestykke i Norden – var

21. Der henvises nærmere til Runar Erickson: *Georg Schnéevoigts repertoar som dirigent och cellist. = Meddelanden från Musikvetenskapliga Institutionen vid Åbo Akademi*, 4. Åbo 1984. Repertoirefortegnelsen i tilknytning hertil er dog for Bruckners vedkommende langt fra komplet.

22. Et par kritiker-udsagn kan måske belyse dette forhold nærmere: “... Men selv under denne inspirerte taktstok, som sjelden, meget sjelden gir tilhørerne anledning til at kjede sig, la musikken være så merkelig den vil, falder Bruckner her i symfoniens langstrakte løp noget tungt for brystet.” (Reidar Mjösen i *Dagbladet*, 5.10. 1926.) – “... Den ordinarie dirigentens musikaliska ingenium är icke riktigt inställt för de romantiska mästarnas subtila alster.” (Min fremhævelse.) “... Enligt anmälares personliga smak och tycke är prof. Schnéevoigt ingen boren tolkare av Bruckner, därtill är hans musikaliska ingenium alltför fyrkantigt, järnhårt och brutalt.” (Kurt Atterberg i *Stockholms-Tidningen* 15.3. 1923, hhv. 26.10. 1922.)

23. Jvf. Runar Erickson, *op. cit.* s. 99-101.

24. Schnéevoigt var den første der indspillede Sibelius’ symfonier nr. 4 og 6 på grammofonplade.

25. Sst. s. 108.

derimod Leo Funtek (1885-1965) der var af slovensk (dengang: øst-rigsk) afstamning. Han kom i 1906 til Helsingfors som violinist efter tre års konservatorie- og universitetsstudier i Leipzig og forblev i Finland resten af sit liv. Her udfoldede han en sjældent bredspektret musikalsk virksomhed: som orkester- og kammermusiker, som klaverakkompagnatør, dirigent (med chefkapelmesterstillingen ved *Finska Operan* som sin hovedstilling, 1925-59) og senere i sin karriere også som professor i violinspil samt direktion og instrumentation.²⁶ Samtidig hermed virkede han fra 1920 og næsten fire årtier frem som en særdeles funderet og tillige yderst velskrivende musikkritiker ved *Svenska Pressen*.²⁷

Ikke desto mindre synes det somom selve det centrale musikalske element i Funteks liv var netop Anton Bruckner. Det aflæses naturligvis klarest af den intensitet hvormed han dyrkede denne komponist gennem lange perioder af sin virksomhed som kapelmester. Her taler en optælling, omfattende årene 1909-61 sit tydelige sprog: Funtek ledede i denne periode de 28 ud af i alt 45 opførelser af Bruckner-symfonier i Finland; resten er fordelt mellem ni dirigenter. I begge de umiddelbare efterkrigsperioder, årene 1920-24 og 1947-55, optræder i det indsamlede materiale²⁸ Funtek slet og ret som den eneste Bruckner-dirigent på finsk grund, med 14 opførelser på række for sidstnævnte periodes vedkommende.

“Leo Funtek var så att säga präglad av Bruckner. [...] Mannen var synnerligen intressant” – sådan er han blevet omtalt af én af sine elever fra begyndelsen af 1950’erne, professor Fabian Dahlström²⁹; og af diverse avismateriale: interviews, koncertanmeldelser og nekrologer, som denne har stillet til rådighed for mig, fremgår det éntydigt hvilken enorm respekt der stod om Funtek i finsk musikliv, og overalt er også hans specielt nære forhold til Bruckner fremhævet.

Det klareste indtryk af dette nærforhold får man idag gennem læsning af hans bog med den noget løse titel *Bruckneriana*, skrevet i de tidligste år i Helsingfors³⁰ Dens fire kapitler eller enkelte bidrag er helt

26. Funtek har bl.a. instrumenteret Musorgskijs klaverværk *Udstillingsbilleder*, på en måde som efter manges mening er fuldt på højde med Ravels instrumentation.

27. En udførlig artikel om Funtek som musikkritiker, med adskillige uddrag af hans recensioner, har Nils-Eric Ringbom skrevet, i *Hufvudstadsbladet* d. 23.9. 1973: “Musikkritikern Leo Funtek”.

28. Mellem 1917 og 1920 samt mellem 1943 og 1947 figurerer der i de indsamlede data ingen Bruckner-opførelser. I 1947 er der en koncert med *Åbo Symfoniorkester*, hvortil dirigenten indtil videre ikke har kunnet identificeres.

29. Privat brevmeddelelse til forf.

30. Udg. Leipzig 1910.

centreret om symfonierne³¹, og her specielt deres formmæssige og stilistiske "problemer", som det på denne tid var den almindeligste opfattelse at Bruckners musik stak i til halsen.

Funtek vil med sine analyser og øvrige tekniske redegørelser tilbagevise alle sådanne "akademiske" indsigelser og belyser i denne sammenhæng ikke mindst værkernes mening og logik ud fra en klarlæggelse af deres dynamisk-formale strukturer, som dels røber dirigentens tilbundsgående kendskab til enhver detalje i partiturerne, dels – og ikke mindst interessant – leder tankerne hen på Ernst Kurths meget yngre, ligeledes indfølelsesbetonede formdynamiske analyser. Hans hovedsigte er dog klart nok mere opførelsespraktisk end tilfældet er hos Kurth³², og han er endvidere i forhold til denne betydeligt mindre kræsen m.h.t. til at anvende en psykologisk eller semantisk betonet metaforik. I dén henseende virker Funteks bidrag helt enkelt forældet. En smagsprøve skal belyse disse aspekter, og her overvejende de positive. (Den kortfattede, præcise sproglige stil går igen i Funteks svensk-sprogede musikkritik.)

Im I. Satz der VII. Symphonie fasse man im 13. Takt nach C schon allmählich den bei D beginnenden geschlossenen Aufbau ins Auge, und im Wiederholungsteil führe man das schwellende Melos in steter Ausdruckssteigerung zum Gipfel (noch über S hinaus bis kurz vor T). Ein mächtiges Wogen und Drängen stellt die Durchführung des Hauptthemas dar (von M an), bis bei O die Erfüllung und damit der innere Höhepunkt eintritt. Man beachte auch, wie wir vom 9. Takt vor L an allmählich zum "Geschehen", zur Energieentfaltung geleitet werden, wie also auch die Episode L-M sich dem Aufbau einfügt. [...] Wer das schwierige Finale zu verstehen gelernt hat, wird erstaunt sein über dessen weite Spannungen und mächtige Linien. Ein inneres Zittern und Bangen bereite den Ausbruch bei F vor. Wie die Energie bei N wieder erwacht und immerfort gesteigert wird bei S, das müßte von gewaltiger Wirkung sein. Ebenso fasse man die Abschnitte U bis W und dann von W bis zum Schluß in einem Zuge zusammen. Der erste stellt die Gewinnung des Sieges, der

31. Som et à propos kan det nævnes at Funtek som operakapelmester skal have haft en vis tendens til at overdøve sangerne med sit orkesterspil.

32. Typisk i så henseende er kap. 1 med betegnelsen "Beiträge zum Studium und zur Darstellung Brucknerscher Symphonien."

zweite das Emporwachsen zu höchster Kraft und Herrlichkeit dar.³³

Var Georg Schnévoigt den internationale dirigenttype – han var begyndt som kapelmester i Riga, kom derpå snart til München (som Felix Weingartners efterfølger!) og havde henimod slutningen af sin karriere chefstillinger både i Californien og Australien –, så var Leo Funtek den lokale mand der knyttede sin indsats for Bruckner næsten helt og holdent til det samme orkester, *Helsingfors Stadsorkester*. Kun ét Bruckner-gæstespil er det lykkedes at registrere for Funteks vedkommende: i januar 1952 sørgede han ved en torsdagskoncert for den danske førsteopførelse af den 1. symfoni – en indsats han dog ikke høstede megen ære af hos de københavnske musikkritikere.

Uden Funteks eksistens havde der næppe været så meget Bruckner i finsk musikliv i de fire årtier hvor hans hovedindsats som dirigent faldt. Af denne periode er årene fra 1925 og op gennem 1930'erne dog en mager tid hvad denne komponist angår, hvilket dog nok må ses i sammenhæng med Funteks engagement netop fra 1925 som operakapelmester. Men til dén festkoncert man gav ham i anledning af hans 50-års fødselsdag i 1935 dirigerede han – selvfølgelig – Bruckner (den 4. symfoni) samt, til ligeså stor begejstring for publikum og kritikken, sin egen orkesterversion af Musorgskijs *Udstillingsbilleder*.³⁴

Den anden verdenskrigs år medførte en del forskydninger i Bruckner-receptionen i de nordiske lande. Som tidligere omtalt indtraf der i Norge og Danmark en relativ vækst i opførelsestallene, mens denne periode i Sverige og Finland betød en tid med en ligeså relativ tilbagegang. Årsagen hertil kan i de besatte lande med en vis sandsynlighed søges i en art kulturelt pres fra tysk side, og omvendt i det frie Sverige og det – af bitter nød ulyksaligt tysk-involverede – Finland en vis tilbageholdenhed m.h.t. at tilkendegive en tilslutning til et nazistisk annekteret musikalsk "symbol" som Bruckner. Men naturligvis må sådanne antagelser omgås med stærke forbehold for deres historiske gyldighed.

33. *Op. cit.* s. 5-6.

34. Uddrag af en anmeldelse: "[...] Bruckners symfoni IV, Ess-dur, den "romantiska", stannade kvar i minnet, sedan den förklingat, som en dirigentbedrift, mönstergill i sin ärliga hängivenhet för konstverket [...] Denna reproduktion blev en uppenbarelse av Bruckners genialitet och betydelse och resonansen i åhörarnas inre var säkerställd. [...] Det andra numret, Moussorgsky-Funteks Utställningsbilder var därtill ägnat att på det mest övertygande sätt visa oss hans smak, färgsinne och absoluta behärskning av orkesterapparaten i egenskapen av instrumentatör. Denna orkestrering är helt enkelt genial. [...]" (B. B-t. i *Svenska Pressen*, 26.10. 1935.)

Påfaldende virker det nu alligevel at der i Stockholm kun blev spillet Bruckner fire gange under hele den dansk/norske besættelsesperiode, og efter den tyske "kulturambassadør" Furtwänglers gæstespil i november 1942 (med den 5. symfoni på programmet) overhovedet ikke mere gennem resten af krigens tid.³⁵

Går man mere i detaljer med forholdene i de enkelte lande, må man især hæfte sig ved den langt hårdere linie som den tyske militærmagt anlagde i Norge også i kulturelle spørgsmål, herunder især i forvaltningen af radiofonien. I Danmark levede både radioens musik- og teaterafdeling tåleligt (og man må vel sige: mere end det) med de tyske henstillinger og direktiver³⁶, hvorimod man i Norge var helt anderledes sat ud af spillet m.h.t. anlæggelsen af den kunstneriske linie.³⁷ Et side-stykke til den, personligt risikable, afståen fra offentlig solistoptræden som blev gennemført i Norge i forbindelse med musikinstitutionernes næsten totale nazistiske forvaltning³⁸, er der heller ikke noget side-stykke til i Danmark.

Under disse forhold var også *Filharmonisk Selskaps* forhold vanskelige: Ikke bare måtte filharmonikerne stille op til et par koncerter i "Norsk-tysk selskab"s regi, hvor de (i november 1941 og ligeledes 1942) begge gange opførte Bruckners 4. symfoni under den tyske *Generalmusikdirektor* Alfred Herings ledelse. Orkestret måtte også – selvom bestyrelsen i sommeren 1944 besluttede at indstille selskabets aktivite-

35. Dog optrådte Furtwängler året efter igen i Stockholm, denne gang med Beethovens 9. symfoni. Denne koncert blev imidlertid lagt stærkt for had, således af musikkritikeren Curt Berg der bl.a. skrev: "[...] *Det verkar nästan obegripligt smaklöst av Konserthörföreningen att i dessa dagar låta Tredje rikets främsta kulturpropagandist leda den hjältesymfoni som bygger på Schillers "Seid umschlungen, Millionen!"*. Den vidriga råhetens triumfer hos våra två brödrarfolk gör orden till ett gyckel, till klang utan mening. Överallt stöter man i symfonin på uttryck, allusioner, maningar som i detta ögonblick och detta sammanhang verkar förljugna. [...] *Presumptiva landsförrädare och musikkoryfээр som spekulerat i den utlovade europeiska nyordningen, vars rätta utseende vi nu kan studera på nära håll, blir mycket indignerade om man "blandar ihop musik och politik"*. Yttrandet visar en beklagansvärd okunnighet om den lära och den samhällsorganisation de hyllar sig till: den tyska nationalsocialismen förstod redan tidigt vilken nytta den kunde ha av en sådan sammanblandning, under förutsättning att musiken sorterade under politiken, och genomförde också organisationen, med resultat som för varje år visat sig alltmer effektiva och skrämmande." (*Dagens Nyheter* d. 6.12. 1943.)

36. Jvf. Gudmund Roger-Henrichsen: "Perioden, der aldrig må glemmes", i: *De musiske udsendelser*. DR 1925-1975. Kbh. 1975, s. 157 ff., is. s. 164-170.

37. "Det hadde sin grunn at den nyordnede kringkastingen i Norge midt under krigen tok opp programposten "Kunsten bygger bro". De "fientlige" nasjoners musikk var riktignok forbudt, en tid også svensk musikk; jødiske komponister var bannlyst, og Finnlands og Danmarks største komponister, Sibelius og Carl Nielsen, måtte ikke spilles." Hans Jørgen Hurum: *Musikken under okkupasjonen*. Oslo 1946, s. 13.

38. H. J. Hurum, *op.cit.* s. 129 ff.

ter indtil videre (hele sæsonen 1944-45) – fungere som Oslos Radioorkester ved en række symfonikoncerter. Og her var der tiltænkt Bruckner en prominent plads: Intet mindre end en samlet cyklus af de ni symfonier over en enkelt sæson – det første initiativ i Norden af denne art – var planlagt, under ledelse af en anden tysk dirigent, Fritz Wilm Wallenborn, der allerede gennem længere tid havde været ansat ved den norske radio. Denne cyklus kom også igang i september 1944, med den 1. symfoni, og sidenhen i dette efterår blev den 2. og 3. samt den 8. symfoni spillet. Mere blev til gengæld ikke nået, uden at det nogetsteds er oplyst hvorfor. Men i hvert fald har det knebet med publikums tilslutning til disse koncerter der var henlagt til universitetets aula og som var alment betragtet som nazi-arrangementer.

Anderledes ubelastede var de koncerter som *Filharmonisk Selskab* afholdt helt på egen hånd, som led i dets ordinære sæsonarrangementer. I denne sammenhæng opførte orkestret under Olav Kielland to gange Bruckners 7. symfoni (i november 1941 og marts 1943). Ved den sidstnævnte lejlighed indtraf dog dén pinlige begivenhed at to ekstra indkaldte messingblæsere var tyske militære musikere der mødte op til prøve i uniform. Anmodet af orkesterregissøren om at skifte til civil beklagede de to tyskere og forklarede at de havde udtrykkelige ordrer til at møde frem og ligeledes at optræde i militært antræk. Orkestret måtte acceptere situationen, også ved koncerten.³⁹

I Danmark klarede man sig igennem besættelsesårene uden at tage mere end en enkelt Bruckner-symfoni på programmet. Denne opførelse faldt i den første af de "fem forbandede års" koncertsæsoner, hvor Carl Schuricht i november 1940 ledede Radiosymfoniorkestret i den 4. symfoni. Derefter holdt man sig – stadig i torsdagskonserternes regi – til de givetvis mere "upolitisk" virkende to store Bruckner-messer (i d-mol og f-mol) som Martellius Lundquist, Radiokorets førstedirigent i disse år, ledede (februar 1942 og november 1944). Begge gange var der tale om danske førsteopførelser (og den næste gang en messe af Bruckner blev spillet, dén i e-mol (udelukkende med blæserledsagelse), var i 1952/53-sæsonen). Herudover er kun at antegne at der i *Kammermusikforeningen* – i marts 1942 og tilsyneladende for første gang dér i 28 år – blev givet en opførelse af Bruckners Strygekvinтет.

Også i Oslo lader de nævnte symfoniopførelser i krigsårene sig suppleres med en enkelt præsentation af Strygekvinтетten (i *Kvartetforeningen*) samt af to messeopførelser, begge foranstaltet af Oslos

39. Sst. s. 123.

Musikkonservatorium. Her drejede det sig blot begge gange om f-mol-messen. Og det skorter vel ikke på antydning af en historisk symbolik i den omstændighed at mens frihedsbudskabet indløb over radioen i de danske hjem den 4. maj 1945, stod i Oslo Trygve Lindeman, konservatoriets direktør, midt i sin anden opførelse af et Bruckner-værk som indledes af bønfeldelsen *Kyrie eleison* og slutter med en anden, *Dona nobis pacem*.

III. Musikkritikkens stillingtagen i tiden 1918-1945

Musikanmeldernes med-formidling af den Bruckner-reception, af begyndende eller konsoliderende art, som fandt sted i de nordiske lande i løbet af mellemkrigstiden, afspejler et fortsat modsætningsbetonet forhold til komponisten i dette led af musikkulturen.

Ikke sådan at forstå at Bruckner gennemgående havde en "dårlig presse" – havde dette været tilfældet kunne hans opførelsestal næppe have steget i det omfang det skete i de nordiske lande, bortset fra Danmark. Men indstillingen indenfor kritikerkorpset fremtræder i stærk kontrastiv form såvel i Sverige som i Norge, og viser tydeligt – hvad der endnu idag er gældende som et restfænomen – at Bruckners musik rummer så specielle og "anderledes" momenter at en positivt defineret consensus herom formodentlig aldrig vil konstellere sig. I dén henseende deler Bruckner skæbne med mange andre 19. århundredes komponister, bl.a. Berlioz og Liszt, hvorimod Brahms såvel som Wagner og selv Mahler i anderledes grad har opnået (eller er ved at opnå) klassikerstatus i ordets egentligste forstand.

Kun i den danske musikkritik, i overensstemmelse med den Askepott-tilværelse Bruckner var henvist til i det hjemlige musikliv, må det konstateres at komponisten stort set savnede fortalere helt frem til et godt stykke ind i den anden efterkrigstid. Betænkeligere end dette i sig selv forekommer det dog at den negative indstilling hertillands gerne ytrede sig i en form der undlod så godt som enhver diskussion af et kritikgrundlag og istedet nøjedes med overfladiske og helt idiosynkratiske formuleringer, der mest af alt havde sit grundlag i en generel desinteresse eller endog despekt – vel ikke bare for Bruckner, men for "senromantisk" musik i det hele taget.

En kategorisk negativ kritiker, men dog samtidig for det meste på et sagligt argumenterende grundlag, havde Bruckner således også i Sverige, i skikkelse af Wilhelm Peterson-Berger, der ganske givet så sig selv som en Hanslick i relation til Bruckner (og eksempelvis også til Mahler og Rich. Strauss). Peterson-Berger, der som bekendt også hører til sin generations fremtrædende svenske komponister, var omfattende belæst, ikke mindst i Wagners og Nietzsches skrifter, men også i sine egne kulturessayistiske bidrag (og i sin musikkritik) røber han en stærk litterær evne.

At en Wagnerianer som Peterson-Berger kunne fremtræde som den hårdeste kritiker af netop Bruckner kan synes uforståeligt, især hvis man anlægger den æstetiske stillingskrig i det senere 19. århundredes wienske musikliv (og andre steder) som målestok. Dette skal derfor forsøges forklaret lidt nærmere, ganske særlig fordi ténoeren i den kritik som P.-B. (hans alment kendte signatur, som af nemheds grunde også vil blive anvendt i det følgende) rettede mod Bruckners musik er hans opfattelse af denne som en rent Wagneriansk symfonik.

Det ovenfor skitserede paradoks opløser sig først når man betænker at P.-B. skelnede skarpt mellem Wagner som *kulturhistorisk værelse*⁴⁰ og som æstetisk eller kompositionsteknisk forbillede. I sidstnævnte sammenhænge distancerede P.-B. sig afgørende fra den Wagner-bevægelse han tilhørte i bredere forstand og gjorde sig istedet til talsmand for en nordisk (eller snarere "nordskandinavisk") nationalromantik på en folkemusikalsk basis.⁴¹ Denne indstilling førte ham, i hans egenskab af symfoniker (med en produktion på fem symfonier), ind på en kompositorisk dérouté, begyndende efter hans 2. symfoni (1910) og som synes at ende (i den 4. symfoni, "Holmia" fra 1929) i en neoklassicisme.⁴²

Peterson-Berger synes, ud fra hans Bruckner-kritikker at dømme, kun at have kunnet goutere dennes musik i det – yderst spinkle og æstetisk tvivlsomme – omfang den lod sig opfatte af ham selv som værende kompatibel med hans egne musikæstetiske idealer. Således da han helt tilbage i 1902 anmeldte den 4. symfoni ved dens førsteopførelse i Stockholm og ved dén lejlighed så at sige projicerede Bruckners musik ind i et nordsvensk landskab:

40. Jvf. hans skrift *Richard Wagner som kulturföreteelse*. Stockholm 1913.

41. Man kan i denne forbindelse pege på at P.-B. på et tidspunkt (omkring århundredskiftet) plæderede for at nordiske komponister skulle opgive at beskæftige sig med strykekvartet-genren til fordel for violinsonaten med dens nærmere affinitetsmuligheder til folkemusikken. Jvf. Bo Wallner: "Wilhelm Stenhammar och kammarmusiken", i: *Svensk Tidskrift för Musikforskning*, bd. 35, 1953, s. 5 ff., is. s. 9 ff.

42. Jeg har dog intetsomhelst kendskab til P.-B.s 5. og sidste symfoni, "Solitudo".

[...] Bruckners ljuvliga Ess-dur symfoni ("den romantiska") strömmade fram som en mäktig solglänst flod med brusande for-sar och blanka sel mellan stränder, än klipprika, vilda och skogs-dunkla, än öppna och leende. [...]⁴³

Tyve år senere er hans indstilling til dette værk noget ændret og helt i overensstemmelse med hans generelle forhold til Bruckner:

[...] Bruckners Ess-dur-symfoni, som till yttermera visso kallas den romantiska [...] är visserligen mer vinnande och i stora par-tier mer övertygande än sina många långradiga systrar. [...] Inte ens denna symfoni är [ändå] fri från den Brucknerska slappheten i periodik och arkitektur och de därur uppkomna longöerna, och inte ens Hauseggers entusiasm (som satte honom i stånd att leda det massiva verket utan partitur) förmådde överskylla dessa för varje gång allt starkare framträdande och störande svagheter. Finalen är och förblir ett tålamodsprov: den snälle gamle organi-sten sitter liksom och dillar och improviserar, utan att märka att han för längesedan sagt vad han har att säga. Äntligen tröttnar han och beslutar sig för det sedvanliga intåget i Valhall.⁴⁴

Et mere positivt indtryk hos P.-B. kan også skyldes en identifikation med Franz Berwald, som var én af hans foretrukne ældre svenske komponister. Og det negative koncentrerer sig endnu engang om hvad han opfattede som grundskavanken i Bruckners musik, en overføring af Wagnerstilen på instrumentalmusikkens domæne.

Konsertföreningen begagnade på onsdagen tillfället att under Siegmund v. Hauseggers överlägsna ledning presentera Bruckners 1:a symfoni för sin publik, som aldrig förr fått höra den. Det var naturligtvis en intressant bekantskap, lärorik i alla möjliga hänseenden och roande i två av sina fyra satser. Det första allegrot låter nästan som något tungt instrumenterat Berwald. Där finnas fångslande idéer och en frapperande intellektuellt färgad, men dock organisk faktur – en självständig musikalitet med ett ord, som visar vad Bruckner kunde ha blivit, om han inte sugits in i Wagners kölvatten och börjat svärma för "das Gletscherhafte". [...]⁴⁵

43. I *Dagens Nyheter*, 17.12. 1902.

44. Sst. 9.4. 1923.

45. Sst. 15.1. 1925.

P.-B.s herostratisk berømte emotionelle ytringer i kritisk forstand – der kom til at berøve ham en god del af den respekt som en måske noget mere “Schumann’sk blidhed” i anvendelsen af hans intellektuelle kapacitet kunne have sikret ham – er det svært at opspore i nogen af de ovenstående uddrag. Men de findes, inklusive nogle vilde udfald mod såvel Brucknerforskerne som de hjemlige programkommentatorer, hvilket der her skal gives et par eksempler på.

P.-B. havde ganske enkelt ingen sans for Bruckner, men det er ligeså klart at læse ud af en anmeldelse som nedenstående at han var absolut ude af stand til at se netop *denne* omstændighed som årsag til hans kategoriske afvisning af musikken.

Konsertföreningens onsdagsprogram, dirigerat av hr Talich, gav i sitt huvudnummer ordet åt den tyvärr mycket talträngda gubben Anton Bruckner. Hans 6. symfoni är kanske inte så omständlig som många av dess systrar, men i stället så föga inspirerad i de två senare satserna, så verkligt skral i innehåll och form att man måste förundra sig över att den över huvud anses möjlig att uppföra. Att några fullständigt förvirrade tyska musikdocenter en gång funnit Bruckner absolut underbar betyder ju ingenting; tyska musikdocenter kunna påstå vad som helst och utnyttja just nu denna förmåga med en bländande bravur. Våra svenska musikologer äro mera försagda och göra inga påståenden för egen räkning, annat än gentemot inhemska företeelser, där de tro risken vara mindre. KF:s nuvarande programförfattare [Gunnar Jeanson] hör till dem, hans uttalanden eller citat väcka sällan någon vidare uppmärksamhet, men denna gång utmana de kritiken och sunda förnuftet. [...]⁴⁶

Som en markant opsummering af de karakteristiske ingredienser i P.-B.s Bruckner-kritik skal følgende, sidste (og relativt tidlige) anmeldelse citeres:

Konsertföreningen underkastade sig vid senaste torsdagskonser-
ten den antagligen icke alldeles angenäma plikten att göra sin

46. Sst. 1.11. 1928.

publik bekant med Bruckners 8. symfoni. Den är nämligen en av sin upphovsmans allra svagaste, orimligt lång, utan motsvarande andligt innehåll, blek och enformigt wagneriserande i uppfinningen, utan musikaliska infall av värde och i gestaltningen mera hjälplöst kaotisk, heterogen och oplastisk än någon av sina här presenterade systrar. Annars anses ju alltid helgjuttenhet som en nödvändig egenskap hos ett mästerverk, men Brucknerbeundrarna försöka avskaffa detta krav till förmån för sin idol. Deras strävanden äro nog i alla fall dömda att misslyckas: ju mer man hör av denna förmente "mästare", dess mer får man klart för sig, att här bedrives en plågsam humbug med en musiker, som otvivelaktigt ägde stora förutsättningar att bli en verkligt betydande konstnär, men som av yttre och inre orsaker aldrig nådde fram till någon utveckling. Hans andliga växtkraft förödde sig själv i formlösa symfoniers gigantiska vattenskött. När han var död, upptäcktes han naturligtvis genast av dessa musikdocenter, som behöva något att skriva om och framför allt en stor upptäckt att skryta med: allt det rörande originella i den gamla organistens person och liv utnyttjades skickligt till förfärdigande av det misskända geniets martyrt- och helgongloria, och nu kan man få läsa långa grundliga utredningar om de Brucknerska symfoniernas underbara egenskaper, som den idiotiska samtiden inte begripit.

Att flera av dessa symfonier innehålla stycken av skön musik skall icke förnekas. Men det är inga verkliga symfonier, trots alla dessa naiva kontrapunktiska tilltag och "synteser", som ingenting säga eller uträtta. Det är ett oskuldsfullt och omständligt "Musikmacherei" av ett gammalt original, som hade fluga på dylikt tidsfördriv, men sällan något egentligt angeläget på hjärtat. Att hans musik kunnat bli så överskattad och utbasunad är blott en yttring av det allmänna efterwagnerska musikförfallet i Tyskland.

En egenskap som stämmer fackmannen mildt är instrumentationens rikedom på fantasi och färg. Den finns även i denna olyckliga Åttonde, men skänker lika litet här som annorstädes någon verklig tröst, ty den orkester, som den okritiska Wagnerbeundraren gjorde till sin, Nibelungendramernas, är lösryckt från sitt speciella ändamål ett estetiskt oting. Man underskriver, när man hör dess intetsägande dunder och brak av tubor och basuner, gärna Nietzsches hårda ord, att Wagner förflockat och bru-

taliserat tyskarnas musikaliska smak. Det finns ett annat ännu mer kompromitterande bevis: Richard Strauss. [...]⁴⁷

I Danmark var musikkritikeren Hugo Seligmann nok den der kom Peterson-Berger nærmest hvad angår den totale mangel på forståelse for egenarten og kvaliteten af Bruckners musik. Men hans refleksionsniveau og ligeledes hans sproglige beredskab lå trods alt langt under det man finder hos P.-B, selv hvor han er værst. Sådan tog Seligmann, der var kompositionselev af Carl Nielsen, Bruckners 4. symfoni under behandling, da Franz Schalk og Det kgl. Kapel spillede værket – den første genopførelse i København efter 30 år:

[...] Men hvad aftenens program angik kunne det ubetinget frydefulde desværre kun omfatte den sidste del, Beethoven [5. symfoni], mens Anton Bruckners 4. symfoni unægtelig var hård at gå på. For en ikke-tysker er Anton Bruckner én af de store mænd, tyskerne nu engang skal have, og som bliver store i mangel af bedres havelse, når de virkelig store for et øjeblik slipper op – de har jo ellers nok af dem. Hans halvhundred år gamle “romantiske symfoni” er renlivet romantik, men så kedelig, åh så kedelig, så banal “stor” og huldramatisk i sin evindelige sekvens-mæssige opbygning og med sin skolemesteragtige, pillent kontrapunktiske symfoniske behandling. – Bruckner, det er Wagner når han ikke har talent. Franz Schalk dirigerede ham udenad og var hans ivrige forkæmper, som han har været det hele sit liv, men Anton Bruckner er og bliver genialsk og ikke geni, og man må være lokalpatriot for at tro på ham. Man åndede op da pausen kom – den lange streg som definitivt skilte ham fra det andet og uden ethvert forbehold store B.⁴⁸

Denne på samme tid flabede og letbenede form for kritik var måske nok især et varemærke for Hugo Seligmann, når lejlighed bød sig – Carl Nielsen skal i hvert fald ved et bestemt tilfælde have taget sin elev i kraven og belært ham om hvor grænserne går for musikanmelderes ubekymrede nedrakken.

Men han var nu ikke sådan at standse eller at opdrage på: Heller ikke den næste opførelse i Danmark af en Bruckner-symfoni, otte år se-

47. Sst. 27.10. 1916.

48. *Politiken* d. 13.2. 1930.

ner, af Fritz Busch og Radiosymfoniorkestret, fandt nåde for hans ører. Og grundene hos komponisten såvel som idiosynkrasierne hos kritikeren var ganske de samme som tidligere:

[...] Ovenpå denne prægtige idylliske romantik [Gades *Forårsfantasi*] fulgte en anden, ikke nær så herlig romantik, en symfoni af Bruckner, hans Femte. Bruckner opføres kun sjældent herhjemme, og det er godt det samme. Dog vist næppe tilfældigt, det er ligesom vi ikke rigtig kan forsones os, endsige assimilere os med hans psyke. Er det mon fordi den er så "tysk" i dette begrebs snævraste udtydning?

Hans 5. symfoni, som Bruckner iøvrigt aldrig selv nåede at høre, er en ægte gang Bruckner, har alle hans kendemærker. Den underlige og uhomogene blanding af klassisk epigoneri og Wagnerdom. Den utrolige omstændelighed, en bredde og længde, der så sandt ikke som hos Schubert føles guddommelig. Hans "katolicisme" med hangen til mysticisme, "som et under svære åndelige kampe nået Credo" har man sagt. Rent musikalsk set hans mærkelige mangel på udvælgelse, en idelig vekslen mellem noget virkelig smukt og noget såre banalt. Teknisk set hans hele fragmentariske form, som gør det til brokker, de talløse generalpauser, den næsten mekaniske benyttelse af koralen, med de utallige blæser-apoteoser, hvormed han stabler Pelion ovenpå Ossa.

Måske der er mere endnu, men dette kan vist være nok. Nok til at forstå, at det er musik af en mand med langt skæg[!] og alt øvrigt professor-udstyr. Af en mand, der skrider oh, så feierlich – men ikke kommer af stedet, fordi han går rundt i en hestegang. Af en kolos – men på lerfødder. Det er måske min skam, men hver gang jeg hører et værk af mester Bruckner, millioner af tyskeres afgud, ønsker jeg mig tusind kilometer væk fra gerningsstedet.⁴⁹

En kærkommen undtagelse fra en sådan overfladisk og måske også medløbende journalistik, der mest af alt leder tanken hen på Seligmanns forgænger som musikkritiker ved *Politiken*, Charles Kjerulf, finder man dog et par gange hos Erik Abrahamsen, hvis bestilling det ellers var at beklæde professoratet i musikvidenskab. Også han kunne

49. Sst. 14.1. 1938.

ganske vist indimellem forfalde til bortforklaringer, såsom at "... det er desuden, somom disse værker af Bruckner herhjemme hele tiden kommer *post festum*. De føles afblegede og epigonagtige"⁵⁰, – somom dét var problemet med denne musik i dansk koncertliv dengang. Men sammenligner man Seligmanns anmeldelse af ovenstående koncert med Abrahamsens, træder dén ligegyldighedens consensus, som man ellers mere end aner i de danske musikkritikers rækker i mellemkrigsårene, dog noget tilbage for en mere nuanceret receptionssituation:

[...] Det er sjældent Bruckner dyrkes i dette land, og [den 5.] symfoni – med al sin bredde og fylde og sære indfald – har måske nok forekommet adskillige meget ejendommelig. Det skal imidlertid siges til radioens og Fritz Busch's ros, at Bruckners storartede værk er en velkommen afveksling i repertoire.

Hvad der virker fremmedartet i denne symfoni er dens mylder af detaljer, der kan virke forvirrende i al deres improvisatoriske og uforberedte følge. Men når symfonien er spillet, er indtrykket af den formelle smågruppering af temaerne og den formale kantethed borte. Helheden afslørede, at detaljen ikke kunne være anderledes. Med strengeste konsekvens føres symfoniens tematik igennem, de pludseligt skiftende episoder samler sig i ens erindring til en ubrydelig helhed, der jo endogså er så stærkt pointeret fra komponistens side, at han lader temaerne fra tidligere satser gå igen i de senere – ja egentlig først lader dem udvikle sig og komme helt til deres ret her.⁵¹

[...] Også det ideale indhold i det store værk fik Busch overført til sine tilhørere. Bruckner er i denne symfoni endnu mere *søgende* end i de fire første, hans stil er ikke blot gennemtrængt af en ny og stærk hang til detaljeret gruppeteknik i det tematiske, men hans komposition er samtidig udtryk for en ny religiøs betagelse. Længslen og mystikken finder nye toner, musikken synes at tegne en ny måde at opleve tvivlens og trodsens mørke på, men også troens tindrende lys, der gennemrisler dette værk. Især kommer disse ejendommeligheder til hørelse i de tunge, korlagtige temaer, snart melankolske, skæbnesvangre, grublende, snart drømmende, snart prangende og prunkende i smeldende

50. I anm. af Bruckners d-mol-messe. *Berlingske Tidende* d. 6.2. 1942.

51. Dette sidste er til gengæld en ren kliché der, omend den har et positivt indhold, dog er fejlagtig.

høje farver[!]. Især det sidste – hvad der er karakteristisk for Bruckner fra denne symfoni og fremefter.⁵²

Konstateringen af Bruckner-opførelsernes sjældenhed på dansk grund (jvf. de sidste tre citerede kritikker) bliver fra slutningen af 1930'erne og en lang årrække frem en næsten stereotyp begyndelsesformel i de hertil hørende anmeldelser. Men andre og mere betænkelige klichéer støder man også fortsat på. Det er f.eks. vanskeligt at forstå at en velskolekritiker som Nils Schiørring kunne være så hildet i de dengang rigtignok temmelig fremherskende antiromantiske dogmer at han kunne afgive følgende bedømmelse af Bruckners i enhver henseende største messekomposition. Anmeldelsen signalerer nærmest, fremfor alt dog i sin konklusion, et kirkemusikalsk værk af cæciliansk observans:

Den østrigske komponist Anton Bruckner er ikke blandt dem der nogensinde har vundet fodfæste herhjemme. Han var for radikal i den periode, hvor Gade holdt den Mendelssohnske romantik i ære, og han var allerede *passé*, da man omkring århundredskiftet havde Carl Nielsen til at sætte tempoet og fra udlandet især interesserede sig for Brahms og Richard Strauss.

Bruckner er så afgjort en komponistpersonlighed, som man ikke savner på den hjemlige musikalske menu, og Radioens opførelse af hans *f-mol messe*, der vakte furore i Wien i 1872, men som nu forekommer meget bedstefaderlig, for ikke at sige oldfaderlig, kan kun ses under synsvinklen: gennemgang af den foreliggende koralitteratur i stort format.

Martellius Lundquist gav messen en værdig og til dels meget smuk udførelse, og koret sang som sædvanlig brillant. Men noget udpræget korværk er messen slet ikke. Sangstemmerne er ført ganske instrumentalt⁵³, og den voldsomme moduleren, der hos Bruckner føles temmelig udvendig, deklasserer *f-mol messen* som vokalkomposition. Kønnest er egentlig *Kyriet* og effektivt partier henimod slutningen af *Credo*, men for størstedelen

52. *Nationaltidende* d. 14.1. 1938.

53. Man kan dog her spørge (foruden til den instrumentale karakter af de Bach'ske vokalstemmer) om det ikke snarere generelt hos Bruckner forholder sig omvendt: at hans stemmeføring, selv den instrumentale (hvor der ikke er tale om anvendelsen af særlige figurer) i grunden er vokalt tænkt. Dette ideal rummes i hvert fald indenfor den Sechter'ske satslære som Bruckner principielt fastholdt og videregav.

af værket kan man ikke hæve sig højere end til karakteristikken: blegt og net.⁵⁴

Også i Sverige kan man støde på en bedømmelse af Bruckner der, som det så ofte synes tilfældet blandt danske musikkritikere, bundet i en art klassicistisk betinget distance til musik af Brucknerske dimensioner og udtryksmæssig intensitet. Men sådanne reaktioner er her meget sjældnere. Attituden belyses dog f.eks. gennem Kajsa Rootzéns anmeldelse af Carl Schurichts opførelse af den 8. symfoni i Stockholm i 1940. Ved to andre lignende lejligheder karakteriserede hun endogså sig selv som hhv. *icke Bruckner-frälst* og som *inbiten Mozartian*:

[...] Att Schuricht med hela sitt jag gav sig hän åt uppgiften att framhäva och belysa och övertyga om detta verks storhet, kunde väl ingen mistaga sig på, men – lyckades han verkligen erövra publiken helt för sin Bruckner? Det föreföll knappast så, då man lyssnade till kommentarerna efteråt – kallsinnet och tröttheten tycktes förhärskande, och undertecknad måste för sin del bekänna samma reaktion.

Och så här förblir det tydligen i vad det gäller Anton Bruckner: antingen är man het och gripen eller också sitter man ohjälplig kall och känslöslös. [...] Något stämningsläge mitt emellan tycks inte finnas, och man söker fåfängt en grund för ett slags kompromiss mellan de oliktankande och -kännande. För en del är denna symfoniska konst något av en religiös upplevelse, för andra ingenting annat än – *l'art d'ennuyer*.⁵⁵

Imidlertid havde Bruckner i Sverige flere stort set uforbeholdne beundrere blandt musikkritikerne. Det drejer sig i Göteborg om Julius Rabe og i Stockholm om Ture Rangström, Moses Pergament og fremfor alt om Kurt Atterberg. Alle de tre sidstnævnte var – måske betegnende nok – samtidig komponister.

Karakteristisk for disse forkæmpere er også tendensen til en nedtoning af den sædvanlige identifikation mellem Wagner og Bruckner og på denne konto tillige en karakteristik af den sidstnævnte i højere grad som Schuberts arvtager – og derved som en legitim klassiker, en komponist som publikum ikke burde behøve at vende sig bort fra, så at sige i afmagt overfor hans udfordring til koncentration og *Mitvollzug*.

54. Nationaltidende 10.11. 1944.

55. *Svenska Dagbladet* d. 10.10. 1940.

I den følgende anmeldelse af Rangström berøres en hel del af de traditionelle anstødssten i Bruckners musik og rykkes samtidig, som stereotypier betragtet, ind i et nyt og mere sagligt-korrekt perspektiv. Det omtalte værk er den 8. symfoni:

Anton Bruckner är en av de tonens gudar, som vår allmänhet, trots så hängivna profeter som Aulin, Stenhammar, Järnefelt, ännu icke helt eller rätt fallit til fota för. Även Schnéevoigt, Stiedry, Furtwängler ha här tjänat honom som tolkare. Marken är beredd. Det är möjligt, att den kommer att blomstra efter gårsdagens friskt flödande upplevelser i *Konsertföreningen*. Václav Talich fick just fram det där omedelbart dramatiskt betvingande, som aldrig bör skiljas från en Brucknersymfoni, som förkortar dess längder (utan att verket själv behöver beskåras), som betvingar det lyriska överflödet, utan att insnöra det, och befriar dess grandiosa al fresco-stil och intimt naiva skönhetsglädje från de gängsa formernas dogmatiska tvång. Anton Bruckner var ju på samma gång en djupt religiös pedant och en barnafrom svärmarer; men hans gudsdyrkan saknade icke gigantiskt trots, och hans fromma svärmeri bottnade i en melodisk och klanglig sensualism som hos få av tonkonstens mästare. Han är ett underverk av kontraster, jättelika motsättningar, man alla samlas de till ett helt av en hänförelse i uppriktigheten och en oskuld i hängivenheten, som både är märklig och stor. Det är detta som föder andakten inför hans alstring – en levande, symfoniskt-dramatisk andakt, så att säga, och det var den som Talich och den praktfullt klingande och uttrycksfulla orkestern nu på ett ojämförligt sätt förmedlade. Den 8:e symfonins otroliga komplex, en musikalisk nutidsdröm ur kolosernas urtidsvärldar, Pelion på Ossa, Wagner på Schubert, och Bruckner både högst och djupast, når därigenom fram till det aktuella värden – det är åhörarnas vinst och utförandets seger. Kanske kommer det en dag, då vår allmänhet, liksom efter de stadfästa, auktoriserade namnen, Beethoven och Brahms, också börja ropa efter Bruckner.⁵⁶

Hos Atterberg er denne rehabiliteringstendens endnu langt tydeligere og medfører interessant nok, men uden at det gøres særligt plausibelt,

56. *Stockholms Dagblad* d. 13.10. 1927.

en vis distancering af Gustav Mahlers musik. At dømme efter Atterbergs kommentarer kunne det se ud somom Mahler i 1920'erne – vel at mærke en højkonjunkturperiode for Bruckner i Sverige – sågar indtog en mere dominerende position i svensk musikliv end denne:

[...] Man kan ej undgå att vid åhörandet av denna symfoni [nr. 4] konstatera, att Mahler "lånat" oändligt mycket av Bruckner – mycket mer än vad Bruckner "citerat" av Wagner, men detta är något som man i nutidens musikliv aldrig vill låtsas om. Mahler seglar i medvind, men Bruckner förkättras för sin romantik. Många tecken tyder emellertid på att Bruckner är en aktuell fortsättning på raden av stora B:n i musikhistorian: Bach, Beethoven, Brahms, Bruckner! Säkert är att flera och flera av Sveriges fåtaliga musikvänner börja känna för denne Wienkompositör, och väl det.⁵⁷

[...] I våra dagar, då man saknar anledning att låta sig influeras av alla de massor av okvädningslitteratur om Bruckners verk, som sett och alltjämt ser dagen, kan det vara av intresse att ostörd meditera över vem som kan kallas vara Bruckners föregångare. Wagner har i årtionden gällt att vara hans musikaliska fader – intet kan vara oriktigare. Några reminiscenser i de senare symfonier – *voilà tout*. En verkligt Wagnerbiten, levande på senare delen av 1800-talet, skulle nämligen omöjligt kunna ha skapat verk av den genomskinliga klara och luttrade instrumentella struktur som Bruckners symfonier äga. Av Beethoven kan ej heller spåras inflytelser. Nej – det är ett ödets ironi att alla de Wien-kritiker, som under 1800-talets tre sista decennier gjorde livet surt för Bruckner, icke haft sinne för den andliga och musikaliska släktskapen mellan Bruckner och Wiener-komponisten av Guds nåde – Schubert. En fortsättning på den musikaliska utvecklingslinje, som betecknas av namnen Schubert och Bruckner, saknas ännu. Mahler kunde varit den tredje storheten i denna rad, om han hade ägt den erforderliga själsadeln. [...]⁵⁸

Afvisning indtil det totale og tilslutning, ubetinget eller med forbehold, brydes også mod hinanden i mellemkrigstidens norske Bruckner-kritikker, uden at grundlæggende nye facetter i opfattelsen af kompo-

57. *Stockholms-Tidningen* d. 29.12. 1927.

58. Sst. 15.1. 1925.

nisten derved lader sig fremdrage. Interessantest er dog nok den kategorisk afstandtagende Per Reidarson⁵⁹, f.eks. når han udtaler sig i følgende hermeneutiske baner om Bruckner (i relation til hans 1. symfoni):

[...] Bruckners sinn var fylt till randen av livets bagateller, som han andektig beretter om: – en flue på ruten, en katt over gata, et postbud i landsbyen og madam Schulz som feier trappa. Alt slikt er for ham vidnesbyrd om skaperens underfulle allmakt. Men det blir allikevel trettsomt å høre på disse omstendelige utredningene hans i toner – unntatt for svorne Bruckner-dyrkere. Sånne skal virkelig eksistere. [...]⁶⁰

Til sammenligning kan man anføre hvad den finsk-svenske Moses Pergament havde af kommentar i lignende retning og med udgangspunkt i det samme værk – her er forståelsen af dét særpræg i denne musik, som Ernst Kurth søgte at indfange med betegnelsen Bruckners *Fernstand*, ikke bare nærmest diametralt modsat, men givetvis også noget mere præcis:

[...] Viktigare är dock att man redan här möter den för Bruckner typiska naiviteten och den fromma musiktillbedjan, som gör, att Bruckner ofta nöjer sig med det mest asketiska tonmaterial. I en enda ton ser han en värld! Men han ser även världen i toner; därför stå häftiga utbrott vid sidan av stilla och andäktiga meditationer. Hans själ söker spränga personlighetens trånga mur, den vill bli ett med Gud. Den äldre Bruckner är kosmisk i sin musik. Här, hos den yngre, uppleva vi det kämpande jaget. [...]⁶¹

Vandt Bruckner end betydeligt frem i løbet af mellemkrigstiden i det meste af Norden – Danmark var endnu undtagelsen herfra –, så må det dog samtidig konstateres at det ingen steder førte til nogen mere generel anerkendelse af hans musik. Ikke bare indsigelser herimod i kritik-

59. En sønderlemmende kritik af Reidarson som musikalsk figur – kritiker og komponist – er givet i Hans Jørgen Hurums bog *Musikken under okkupasjonen* (jvf. tidl. henvisning hertil), især s. 19 ff.

60. *Arbeiderbladet* d. 7.11. 1939.

61. *Svenska Dagbladet* d. 15.1. 1925. (Min fremhævelse.)

ken, som gjorde sig gældende i ethvert af de lande hvor det har været muligt at følge modtagelsen af Bruckners musik, men også den oftest tydeligt apologetiske tone i propageringen af hans værker er på afgørende måde med til at fastslå at dette var situation, selv efter rundt regnet et halvt århundredes Bruckner-reception i de nordiske lande.