Symposium: Arven efter Carl Nielsen

Den 18. maj 1990 afholdtes på Musikvidenskabeligt Institut et Carl Nielsen-symposium som led i de markeringer af 125-året for komponistens fødsel, som fandt sted på denne tid landet over. Et panel bestående af lektor *Jørgen I. Jensen*, komponisten, musikchef *Sten Pade*, professor *Jan Maegaard* og lektor *Torben Schousboe* bidrog med indlæg, som hver især efterfulgtes af spørgsmål og diskussion. Instituttets bestyrer, lektor *Niels Krabbe*, var ordstyrer. Samme aften afholdtes en koncert. Her opførtes klaver- og vokalmusik af Carl Nielsen af udøvende med tilknytning til instituttet, lærere og studerende.

Følgende bringes de fire paneldeltageres indlæg i den rækkefølge, hvori de blev givet.

Carl Nielsen og livsanskuelserne

JØRGEN I. JENSEN

Hvis ikke det lige var fordi Carl Nielsen var så fortroligt et navn, er der mange grunde til at undre sig over ham og hans musik. En af gåderne består i, at den komponist, der i løbet af sit liv førte den danske koncertsalsmusik fra det 19. og ind i det 20. århundrede – så han i 1920'erne kunne tale om sig selv som repræsentant for den, »ufolkelige« som det er blevet sagt, moderne musik – er den samme som skabte utallige »folkelige« melodier og fornyede den danske sangkultur, så selv i dag ethvert barn kender nogle af hans melodier. Det kunne hænge sammen med at ikke blot det »moderne«, men også det »folkelige« har en lidt anden betydning i forbindelse med hans kunst end i daglig tale; og det betyder i hvert fald at man i forlængelse af Carl Nielsens indsats må regne med at det »moderne« og det »folkelige« ikke behøver at være modsætninger, men korrelater – noget der svarer til hinanden, ja ligefrem styrker hinanden. Beslægtede overvejelser melder sig i forbindelse med andre komponister i Carl Nielsens generation, hvis virke falder på begge sider af århundredskiftet – tilsyneladende for sent til at de kunne være ægte romantikere, for tidligt til at de kunne være modernister. Både Janacek – og mest oplagt – Sibelius kom fra kulturer i områder uden for det egentlige Vesteuropa som var

ved at bevidstgøre deres nationale særpræg. Det har i dag, ligesom Carl Nielsen hos os, status af national-komponister, men man kan alligevel ikke rigtig få sig selv til at kalde dem nationalromantikere. De har del i en kulturstrømning som man kan eksperimentere med at se som en periode for sig. Hvad der nogle gange kan se ud som et kort tidsrum, der er klemt inde mellem to århundreder og to kunstneriske hovedstrømninger kan, når man ser på Carl Nielsen og hans generation, foldes ud til en stor selvstændig kultur, der taler med sin egen stemme.

Man kan således prøve at trække sig så meget på afstand af Carl Nielsens udvikling gennem de lidt over fire årtier, han virkede som komponist, at også de samtidige kulturelle strømninger og udviklinger inden for andre kunstarter – og i den internationale musik-kultur – kommer inden for synsfeltet.

Mens 1880'erne, hvor han var elev på konservatoriet, var en udadvendt, realistisk tid, så indtraf hos en række kunstnere i 1890'erne det såkaldte sjælelige gennembrud, hvor digtere, malere og tænkere i den frie kunsts navn bevægede sig indad for at lytte til egne forudsætninger og opdage nye sjælelige dybdelag. At lytte til sin egen personlige tone, at bevidstgøre sine egne særlige individuelle muligheder, som Carl Nielsen skrev om i sin dagbog på den første store udenlandsrejse i begyndelsen af 90'erne, hørte i særlig grad til i denne nye kunstneriske kultur.

Denne kunstneriske erfaringsverden knyttes ofte til begrebet symbolisme, en både stærk subjektiv, men også bevidst stilsøgende, syntetiserende, ikke-analytisk kunstnerisk praksis. I den kunne også indgå en drøm om at finde vejen fra sjælens dyb ind i en højere verdensorden af mere eller mindre religiøs – ikke nødvendigvis kristen eller kirkelig – prægning. Carl Nielsens liv løber parallelt med, inden for digtningen, Sophus Claussen, der var født og senere døde samme år som han, og inden for malerkunsten med J. F. Willumsen. Carl Nielsen kendte dem begge personligt og de danner tilsammen et imponerende triumvirat i dansk kultur omkring århundredskiftet.

Der er i hvert fald to grunde til at se Carl Nielsens udgangspunkt som komponist i dette tværkunstneriske perspektiv, én der fører udad mod samtiden, og én der fører indad mod særpræget i hans tonesprog.

Den nye kunstnergeneration, der begyndte at gøre sig gældende i 1890'erne, havde betydeligt højere tanker om musikken som en uomgængelig virkelighed i den menneskelige sjæl end den realistiske kultur. Willumsen kunne i 1890'erne tale om at ville skabe en billedkunst, der virkede på sjælen i analogi med musik; den unge Johannes V. Jensen kunne, da han stadig var præget af 90'erkulturen, i romanen »Einar Elkær« lade sin hovedperson tale om behovet for

en ny musik, der både førte ned i sjælelige atavistiske urlag og dog samtidig kunne spejle den moderne bevidstheds interferens. Sophus Claussen beskrev hvorledes digtningen åbnede til en højere verdensorden, »en sublim matematik«, og flere af hans betydeligste digte senere hen (»Imperia«, »Ingeborg Stuckenberg« og »Søndag i Skoven« f.eks.) er utænkelige uden en stærk erfaring af det musiskes realitet. Carl Nielsens tidlige musik er altså så at sige skrevet ind i et sjæleligt tomrum hos den vågne tilhører, der længtes efter en ny musik, ny musisk inspiration. Det var som bekendt kun en lille kreds der kunne følge ham i 1890'erne, men den bestod gennemgående, som anmeldere spydigt bemærkede, netop ikke af musikalske fagfolk, men af mennesker inden for andre kunstarter og inden for videnskaben. Den senere så folkekære komponist blev dengang – som det så mange gange senere har været tilfældet med ny musik – betragtet som en nymodens komponist, der appellerede til de intellektuelle uden bred, d.v.s. borgerlig, appel.

Der er imidlertid også analogier mellem symbolismen og en række træk i Carl Nielsens jo i mange henseender så helt egenartede, næsten egensindige og tildels gådefuldt originale tonesprog. Symbolisten simplificerer, stiliserer, virker dekorativt, bruger tegn, skrev Johannes Jørgensen og henviste til hvordan den symbolistiske kunstner kan lade sig inspirere af og genoplade forlængst forladte stiludtryk og former – uden at kunsten af den grund trækker sig ud af sin forbindelse med samtiden. Det giver en særlig forståelsesbaggrund for det mærkelige træk i Carl Nielsens kunst at kirketonale formationer, som ingen brugte i samtidens koncertsalsmusik (med undtagelser, naturligvis: Mussorgskij, som vel ingen kendte, steder hos Brahms osv., men ikke konstituerende som hos Carl Nielsen) står side om side med formindskede septimakkorder og andre tidstypiske udtryksmidler. Carl Nielsens koncentration om det melodiske element har også sin parallel i et træk, som Johannes Jørgensen anser for væsentligt ved symbolismen: det klare og afgjorte, i modsætning til f.eks. impressionismen.

Forbindelsen mellem Carl Nielsens musik og symbolismen skal ikke opfattes som en passiv musikalsk spejling af initiativer som i øvrigt foregik i de andre kunstarter og i tænkningen. Tværtimod: hans musik i 1890'erne er et selvstændigt musikalsk bidrag til denne nye kultur, som kan give større forståelse for hvad den ville. Mange eksempler fra hans værker i 1890'erne kunne nævnes, men et meget koncentreret udtryk finder man i *Hymnus Amoris*, hvis latinske tekst, quasi-kirkelige tonesprog – det kirkelige som symbol på en ny kærlighedens kirke, hvor *Amen* er forvandlet til *Amor*, som det høres i de sidste takter – og genoptagelse af gamle kontrapunktiske former leder tanken hen på visioner

inden for symbolisme, jugendstil og præ-raffaelitisk kunst. Men det ejendommelige er, at værkets dramatiske centrum er den ulykkelige kvindes udbrud, der indvarsles af en formindsket septimakkord og formes som et arielignende udtryk for kærlighedens smerte. Efterhånden som hendes udtryk bevæger sig igennem de store følelselsudsving sætter koret imidlertid ind, så det virker som om der skabes en højere sammenhæng til hendes stærke følelse. Og dermed er man i centrum af det store og jo unægteligt vanskelige projekt symbolismen satte ind i verden: den stærke følelse et menneske kan erfare, så stærk at den spærrer den enkelte inde i følelsen, har alligevel en højere og dybere sammenhæng, som kunsten eller det kreative kan fremmane, uden at det udvejsløse eller besættende i følelsen bliver nedskrevet. Det er en inspirerende vision, som stadig er en del af kulturen, selvom ingen længere kan tilslutte sig den idealisme og ligefremme optimisme, som tankegangen let kan forlænge sig ud i.

Det var den som begyndte at gøre sig gældende fra århundredskiftet og frem til 1. Verdenskrig. Et meget stærkt, blændende sol-lys ramte den indadvendte generation, næsten programmatisk udtrykt i Carl Nielsens *Helios-ouverture*, der skildrer solens gang over himlen; det genfindes på Willumsens store maleri med den tidstypiske titel »Sol og Ungdom«. Carl Nielsen forskrev sig nu aldrig helt til den entydige optimisme, han havde stadig kontakt med dybdekræfterne fra 90'erne, men de kom frem i stærkt sammenpressede udtryk, først og fremmest i mareridtet i korværket *Søvnen*. Men troen på det nye lys var stærk, dets stråler blev brugt som symbol alle vegne, f.eks. på videnskabens mange nye muligheder for at udrydde tidligere tiders mørke. Det høres meget tydeligt i *Kantate ved Universitetets årsfest* (1908), hvor der tales om videnskaben som en religiøs magt, der hæver nutiden op over de mørke perioder i kulturens historie. I *Violinkoncerten* og *Sinfonia Espansiva* samles en hel kulturs idealer og forestillinger – en kraftfuld udadvendt kunst, der tror på en lykkelig fremtid for menneskeheden, som Max Brod skrev til Carl Nielsen i en begejstret kommentar til sidste sats af Espansiva-symfonien.

På denne baggrund kan man da studere hvordan Carl Nielsen regarede, da 1. verdenskrig brød ud, og en hel tidsalders idealer og tro blev kompromitteret. Også i hans liv danner værdisammenbruddet et afgørende indsnit. Perioden efter 1914, hvor han altså var omkring 50 år gammel, blev den egentlige udfordring og den egentlige prøve i hans liv, som så endda faldt sammen med den ægteskabelige krise, som – foruden så meget andet i hele Carl Nielsens liv – er så fornemt dokumenteret og inspirerende udgivet i Torben Schousboes store arbejde.

Problemet om Carl Nielsen og livsanskuelserne bliver altså akut, da solkunsten og den hermed sammenhængende udadvendte national-følelse blev dementeret af begivenheder både i den store historie og den lille familiehistorie. Her udnyttede han imidlertid igen sine forudsætninger tilbage fra symbolismen. Carl Nielsens symfoni *Det Uudslukkelige* er hans svar på og hans nye horisontåbning i denne yderst vanskelige situation, hvor så mange måske ville have fortsat med at skrive videre på rutinen. Og – hvad der er nok så væsentligt: det er først her hans nationale folkelige sangtone finder det leje som i de følgende år kunne føre til en ny folkelig sang; ikke længere blot en udadvendt hymnisk – »Du danske mand«-tone – men en indadvendt forfinet melodiverden, hvor nationalfølelsen er en symbolsk størrelse, en sang med »et skær« eller »et skin« af det bekendte – en sjælelig »som-om«-kunst, der formentlig kun kan fremstilles af en kunstner, der fra symbolismen ved, at sjælelig erfaring og kunstnerisk stilisering ikke behøver at være modsætninger.

Det Uudslukkelige kan opfattes i mange forskellige sammenhænge, men i denne forbindelse er det en mulighed at se værket i forhold til den strøm af store livsanskuelsesværker, der gør sig gældende i den internationale musikkultur fra århundredskiftet og flere årtier ind i dette århundrede. Det drejer sig om værker, som på den ene eller den anden måde nærmer sig musikkens grænse for at forbinde den med et eller andet metafysisk eller religiøst. Impulsen til at skrive disse store sammenfattende værker må have været meget stærk, fordi de jo har været vanskelige at få opført og mange af dem hører også i dag til sjældenhederne på repertoiret. Komponisterne må have haft en følelse af at meget mere hvilede på deres skuldre end i tidligere tider, at deres musikalske ansvarsområde var langt større end dengang komponisten havde en helt veldefineret plads i det kulturelle billede; det kan næsten virke som om mange har følt, at de skulle sætte hele universet i musik eller indfange en kosmisk musik. Det giver anledning til bekendelsesagtige, profetiske værker, der betegner det første store musikalske gennembrud af en ikke-kirkelig og i flere tilfælde ikke-kristen religiøsitet i musikken i Europa. Man kan tænke på værker som Frederick Delius' »A Mass of Life«, Mahlers »Sinfonie der Tausend«, Schönbergs »Die Jakobsleiter«, Gustav Holsts »Planeterne«, Karol Szymanowskis »Nattens sang« (de to sidstnævnte er dem, der kronologisk ligger tættest på *Det Uudslukkelige*); senere Busonis »Doktor Faust« eller Havergal Brians »Gotiske symfoni«. Allerede på titlerne kan man høre den tendens mod det altomfattende, det kosmiske eller tidligere tiders glemte erfaringer, som karakteriserer disse værker. Flere komponister gik endnu videre, ville så at sige forvandle alt til musik, som Skrjabin eller outsidere som Charles Ives og Josef Matthias Hauer.

Herhjemme møder man den samme tendens i titler som »Sinfonia Swastika« af Louis Glass og hos Rued Langgaard: »Antikrist«, »Sfærernes Musik«, »Det Himmelrivende«. *Det Uudslukkelige* har også en sådan altomfattende titel og det samme storladne og kosmiske præg i mange passager. Og dog vil jeg mene, at Carl Nielsen alligevel har valgt en vej, som skiller ham fra en del af de samtidige komponisters livsanskuelsesmusik. Han sprængte ikke værkbegrebet, men forvandlede det til en ny formoplevelse inden i værket. Men ikke nok med det: han fastholdt en tradition, symfoniens form, og stillede sig så den opgave inden i denne form at ændre det eksistentielle tyngdepunkt, udtrykt ved at sidetemaet i første sats bliver hele symfoniens hovedtema. Ser man *Det Uudslukkeliges* formudvikling og følger alle faser i værket er det et dialektisk, dialogisk eller polariseret værk, dets kraftudladninger er anderledes end dem i Espansiva-symfonien. *Det Uudslukkelige* er ikke et værk om den store enhed, men om symbolske kræfters vekselvirkning; det er ikke blot suggestivt i sin urkraft, men drømmer også om nye enkle og forfinede melodier. Denne polaritet står måske i modsætning til en række af Carl Nielsens – påfaldende hyppige – udtalelser om værket som om han aldrig selv blev færdig med det; men komponistens mest definitive udsagn er jo hans musik, ikke hans udtalelser om musikken, og jeg kan ikke frigøre mig fra at han med sine mange ord om *Det Uudslukkelige* har villet tildække et eller andet i forbindelse med værkets tilblivelse. Som man i dag kan høre værket i historisk perspektiv står det som det både forbindende og konfliktfyldte musikalske udsagn mellem Sophus Claussens Imperia-digt og Willumsens maleri af Bjergbestigersken.

Herfra fører så den ejendommelige vej mod det moderne, grænsende til det atonale – og mod Folkehøjskolens melodibog! – en fuldstændig fabelagtig indsats, som der ikke findes nogen parallel til hverken inden for musikken eller inden for de andre kunstarter. Den enhed af ånd og håndværk, som er arven efter Carl Nielsen, fører på den måde til noget som man vel nok har lov at kalde særlig dansk: at den mærkelige glæde over den diatoniske velformede melodi og den eksperimenterende vej mod nye klange hænger sammen, at der ikke er helt så lang vej fra koncertsalen til forsamlingshuset som så mange andre steder, at det brede musikalske ansvarsområde er fastholdt ikke som en spekulativ, men en jordisk symbolsk-psykologisk realitet.

Teoretisk har Carl Nielsen jo kun ytret sig yderst sporadisk om alt dette, men der er dog en enkelt udtalelse i et brev, som hører til i denne sammenhæng og som spejler den dobbelthed eller vekselvirkning Carl Nielsen satte ind i dansk musikliv; han skrev til pianisten Henrik Knudsen i 1913: »Vi skulde paa

engang se at komme bort fra Tonearterne og alligevel virke diatonisk overbevisende. Dette er sagen. Og her føler jeg i mig en Stræben efter Frihed«.

Det ville unægteligt have været spændende, hvis han havde skrevet lidt mere; men som sætningerne nu fremstår, må de betyde at den kunstneriske frihed ikke behøver at føre længere ud i et ekstremt og øde ingenmandsland, men omvendt: at der kan eksperimenteres og tænkes fremad, fordi mulighederne for fornyelse af traditionen styrkes og uddybes. Det var i hvert fald det, der blev resultatet.

Symbolismen er kun en blandt flere forudsætninger af kulturhistorisk og personlig art for Carl Nielsens kunst. Når begrebet her er ført ind er det bestemt ikke for nu at ville tale for brugen af et begreb fra andre kunstarter i musikhistorien. Det musikalske begreb om romantik er som bekendt meget bredere end i de øvrige kunstarter, men det har været funderet på meget nøjagtige stilanalytiske forudsætninger og – hvad der er nok så vigtigt – det er til at høre og orientere sig efter for den almindelige koncerttilhører. Debatten om forholdet mellem den musikalske romantik og de andre kunstneriske begrebsbestemmelser hører derimod til blandt musikkens tværfaglige muligheder. Jan Maegaard har i en afhandling i forlængelse af et romantikseminar med deltagelse fra mange fag diskuteret »Romantik og realisme i musik«, i bogen »Kaos og Kosmos«. Hermed ændrer han på ingen måde det musikalske romantik-begreb, men selve det *at* den slags diskussioner føres har oplagt betydning for musikken i en tværfaglig dialog. På samme måde kan man rejse spørgsmålet om musik og symbolisme. Væsentligt er det at fastholde de muligheder for forståelse, der dukker frem af en dialog mellem fagene. De skærpede forhold på universiteterne – som er påført udefra – kan, skønt ingen ønsker det, friste til en forskansning i den rendyrkede faglige tradition. Her må det fastholdes, at den faglige kontakt og udveksling af synspunkter fagene imellem og de udfordringer, det medfører, er livsvigtig; og at det hører med til fremtidens videnskabskultur, at der bestandig foregår en dialog mellem fagene, som uddyber forståelsen af den kulturelle tradition. Dermed vil jeg også gerne takke Musikvidenskabeligt Institut for initiativet til Carl Nielsen-symposiet, som netop var et eksempel på hvordan flere fagområder og både teori og praksis kan mødes.

Zusammenfassung

Carl Nielsen ist zweifellos der in Dänemark am meisten bekannte und geschätzte heimatliche Komponist. Dennoch ist er im kulturellen Leben eine rätselhafte Figur: auf der einen Seite hat er die dänische symphonische Kunst

erneuert und hat, je älter er wurde, das zeitgenössische Publikum mit damals sehr avancierten, oft schwierig verständlichen Werken in Erstaunen gesetzt. Aber auf der anderen Seite hat er sein Leben lang – und besonders in der zweiten Hälfte seines Lebens, gleichzeitig mit den grossen Erneuerungen der symphonischen und anderen instrumentalen Werke – volkstümliche, sehr populäre dänische Lieder zum alltäglichen Gebrauch, z.B. in den Schulen, geschrieben. Obwohl er sich nicht über diesen Gegensatz geäussert hat, muss er ursprünglich ein besonderes Verhältnis zu Begriff Stil gehabt haben.

Diese Doppelheit wurzelt unter anderem in der künstlerischen Mentalität der neunziger Jahre des vorigen Jahrhunderts – in der dänischen Jahrhundertwende-Kultur, oft Symbolismus oder seelischer Durchbruch genannt – wo der Aufstieg von Carl Nielsen als Komponist anfing. In den Nachbärkunsten – z.B. bei den bedeutendsten seiner Kollegen (und Freunde), dem Dichter Sophus Claussen und dem Maler J. F. Willumsen – taucht der Gedanke auf, es gebe sozusagen musikalische Schichten in der menschlichen Seele. Carl Nielsen hat also sein Schaffen in einem geistigen Klima angefangen, wo es eine Sehnsucht nach einer neuen Musik gab, er hat gewissermassen einen leeren musikalischen Raum ausgefüllt. Die Kultur hat auch besonders dazu appelliert, das Persönliche und Originelle zu entwickeln. Die persönliche und einzigartige, von den Kirchentonarten beeinflusste musikalische Sprache von Carl Nielsen hat sich innerhalb einer künstlerischen Mentalität gebildet, wo man es durchaus für möglich gehalten hat, über die Jahrhunderten hinaus alte, längst verlassene künstlerische Zeichen oder Ausdruckweisen zu re-aktivieren und weiterzuentwickeln.

Carl Nielsen og den ny danske musik

STEN PADE

Jeg vil gerne indlede denne artikel med at nævne nogle værker af danske komponister, som for mig knytter vigtige tråde tilbage til Carl Nielsen, fordi de har medvirket til min erkendelse af, hvad Nielsen blandt andet kan bruges til i dag. Jeg vil begrænse mig til den komponistgeneration, der for alvor begyndte at gøre sig gældende efter 1960, fordi der på dette tidspunkt skete en afgørende

musikalsk nyorientering, som på mange måder kan forstås som et opgør med den indtil da altoverskyggende Carl Nielsen tradition. Derefter vil jeg komme nærmere ind på, hvad Nielsen specielt har betydet – og betyder for mig.

I sin 2. symfoni introducerer Per Nørgård ca. to tredjedele henne i forløbet en såkaldt kvartspejling af symfoniens grundmateriale, den berømte uendelighedsrække. Denne variation tilfører pludselig den ellers gennemkromatiske række diatonik og sammen med rækkens hyppige tilbagevenden til kvartintervallet, erindrer dette om nielsensk idyl. Hele symfoniens vegeterende, organiske liv har i det hele taget (understreget af de lyse hornstemmer) meget tilfælles med det lykkelige sted i gennemføringsdelen af 1. sats af Nielsens 4. symfoni. I sin 4. symfoni undlader Nørgård endog ikke at sende Nielsens symfoni med samme nummer en hilsen. Gennem et slør af forvrænget Wölfli-melodik står pludselig tertstemaet fra Nielsen-symfonien frem med næsten citat-agtig tydelighed. Denne symfonis stærke dualistiske polarisering mellem Rosensø og Heksehave bringer i øvrigt efter min mening denne symfoni tættere på Nielsens symfoniske dramatik end noget andet post-nielsensk orkesterværk.

Pelle Gudmundsen-Holmgreens værk »Symfoni-Antifoni« er i sin dramatik beslægtet med Carl Nielsen på en anden måde. I Carl Nielsens sene værker først og fremmest den 6. symfoni går den musikalske syntaks i stykker på en måde, der lader de musikalske elementer fremstå meget nøgent og ofte giver dem karakter af det, som Mahler-forskeren Eggebrecht kalder vokabler, d.v.s. en slags musikalske tegn, der citatagtigt peger ud over den specifikke musikalske kontekst, de indgår i. Man kunne sige, at denne teknik sættes i system af Holmgreens æstetik, den såkaldte konkretisme: Et antal, gerne stilistisk heterogene, elementer styres af et stramt system, og musikken består helt enkelt af det spil, der herved opstår. De dramatiske begivenheder eller sammenstød, der opstår ved dette spil kan have mindelser om gammeldags motivisk arbejde og symfonisk dialektik, som det findes i rigt mål i Nielsens symfonier. En sammenligning af valsevariationen og fanfarerne i sidste sats af Nielsens 6. symfoni med 2. og 3. sats af »Antifoni« illustrerer denne pointe.

I Hans Abrahamsens tidlige værk »10 præludier for strygekvartet« kommer musikken måske endnu tættere på Nielsen end i nogle af de foregående eksempler. Ideen bag dette værk var citatagtigt at dokumentere forskellige stilistiske ståsteder set i lyset af en underliggende enkel tonal progression mellem de enkelte præludier. 4. og 9. præludiums enkle tonale melodier står faktisk ikke tilbage for Nielsen i en enkel sangbarhed.

Min tidlige erfaring med Carl Nielsens musik stammer tilbage til min første omgang med klaveret, da jeg var 11-12 år. Jeg spillede stykkerne op. 3 og

forstod dengang nok mest af den indledende »Folketone«. Men kort tid efter lærte jeg den 2., 3. og 5. symfoni at kende. Jeg tror nok, at det der umiddelbart fængslede mig på den ene side var musikkens stærke sangbarhed og på den anden side den måde hvorpå denne formidlede såvel umiddelbar dramatik som formal klarhed. Jeg var også frastødt og til tider endog skræmt af navnlig femte symfonis første sats, hvis lilletromme, det tog mig lang tid at komme overens med. Jeg begyndte at anskaffe partiturer til symfonierne, og jeg kan huske, hvorledes jeg trænede min musikalske hukommelse ved at lære hele 4. symfoni udenad som melodi! Det gik først mange år senere op for mig, hvilket enorm kvalitet en musik må besidde for at dette overhovedet kan lade sig gøre. Da jeg senere selv begyndte at komponere havde jeg ikke Carl Nielsen som bevidst stilistisk forbillede, dertil forekom hans musik mig dengang for gammeldags, men jeg kan nu se, at den hele tiden har været til stede som en understrøm.

Når det imidlertid gælder den musik, jeg har skrevet de senere år, har jeg kunnet bruge Nielsen på nogle væsentlige punkter. For det første tænker jeg tit på ham og hans ord om tertsen og kvarten, når jeg skal afveje intervallerne i en melodisk frase. Økonomien og klarheden i hans intervalbehandling, slår mig stadig med dyb beundring. For det andet vil jeg nævne Nielsens tydelighed i definitionen af materialet, den klare erkendelse af de musikalske elementer og i tæt forbindelse hermed også hans musiks tonale definition. Tonalitetsbehandling må nødvendigvis være anderledes nu end på Nielsens tid, men jeg kan stadig hente inspiration i Nielsens tonalitet, det gælder såvel den enkelte frase som hans overordnede tonale principper, herunder ikke mindst den af Robert Simpson beskrevne progressive tonalitet. For det tredje dramaturgien i Nielsens musik, den måde hvorpå der sker noget og hvorpå der altid er bevægelse fremad. Hans sammenstillen eller modstillen af forskelligartede elementer er altid ligeså elementært dramatisk som den vokser organisk ud af satsens forløb. Som sidste og måske mest afgørende punkt vil jeg endelig nævne det udogmatiske ved Nielsens musik. I Tyskland omtales han gerne lidt nedladende som »den danske Brahms«, hvad der naturligvis – indrømmet – siger noget om Nielsen, men måske siger endnu mere om tyskerne og deres ulykkelige trang til at ville sætte kunst i båse, som sidenhen betragtes ud fra den tyske musiks overherredømme. Hans musik er netop altid anderledes, aldeles ukonform og finder altid den vej mellem ekstremerne, som ikke er den middelmådige, men tværtimod den gyldne, den der leder til kunst, der holder længere end moden. Da Ligeti i år fik Sonnings Musikpris omtalte han på samme måde nødvendigheden af at finde den smalle vej mellem ekstremerne, som leder til ægte kunstnerisk fornyelse.

Der er imidlertid også en række træk ved Nielsens musik, som jeg – i hvert fald for øjeblikket – ikke kan bruge til noget. Scherzando-karakteren i mange af hans satser, det musikantiske, det altfor bonde-jokkende-fynske for det første. Det er heller ikke for mig til at overhøre, at enkelte af hans satser er for episodiske og netop ikke har det store symfoniske drag, der andre steder er hans styrke. Sidstesatsen i hans fløjtekoncert er et eksempel på en sådan sats. For det andet musikkens fundering i enkle kadencemønstre, der dybest set ikke rækker ud over den firstemmige sats og dens hurtige harmoniske rytme. For det tredje – og det er måske den alvorligste anke mod hans musik i det hele taget – tyngden i hans instrumentation. Jeg har svært ved at frigøre mig fra, at så meget af hans orkester- og instrumentbehandling simpelthen lyder grimt, f.eks. det store tutti ved begyndelsen af gennemføringsdelen af 1. sats af 4. symfoni. Naturligvis var Nielsens instrumentationsideal et andet end Richard Strauss', men undertiden virker det som om, at han kun kan trække linjer op ved at forstærke med flere og flere instrumenter. Man kan tydeligt se, at Nielsens musik udvikler sig på dette punkt, for instrumentationen i 6. symfoni er både mere gennemsigtig og originalere end nogle af de tidligere værker.

Af min egen musik kan jeg nævne et par eksempler, som jeg føler har noget med Nielsen at gøre. Det gælder for det første begyndelsen af min 3. strygekvartet, for det andet begyndelsen af kadencen fra min klaverkoncert, hvor jeg uforvarende er kommet til at citere en vending fra Nielsens 5. symfoni, og endelig koralen fra mit orkesterværk Arcus og dens udløber i hornfanfare og skinger blæserhimmel.

I begyndelsen af 60'erne brød mange danske komponister med Carl Nielsen-traditionen, bl.a. de her nævnte. Men næppe var et helt arsenal af teknisk-æstetiske virkemidler blevet bandlyste som neoklassik, før de enkeltvis begyndte at spøge igen. Allerede så tidligt som 1964 dukker collagen op hos Per Nørgård og nogle få år senere skriver Ib Nørholm i sin strygekvartet »Fra mit grønne Herbarium« melodier som er udpræget nielsenske i deres tonefald. Sidenhen har meget dansk musik adskilt sig fra centraleuropæisk modernisme ved at opretholde en klar tonal fundering. Skyldes dette, at vi stadig ikke kan blive Carl Nielsens stærke eksempel kvit? Måske er svaret ja, men dette enkle svar må suppleres med, at denne stærke indflydelse kunne være parret med en erkendelse hos komponisterne af, at modernismens magtovertagelse i 60'erne samtidig var en kolossal given-køb på national identitet. Om noget, er det i hvert fald karakteristisk for den ny musiks situation nu, at billedet er broget, og at det tilløb, der for 25-30 år siden var til etableringen af det, Karl Aage Rasmussen så rammende har kaldt et musikalsk esperanto, fuldstændig er

standset. Carl Nielsens musik er en uundværlig del af dansk musikalsk identitet og det gælder også den ny musik, hvad nærværende indlæg forhåbentlig må have ydet et beskedent bidrag til erkendelsen af.

Zusammenfassung
Mit Ausgangspunkt in der nach dem Jahr 1960 sich durchsetzenden Komponistengeneration werden Korrespondenzen zwischen deren Musik und Carl Nielsen nachgewiesen. Per Nørgårds zweite und vierte Sinfonien zeigen Referenzen zur vierten Sinfonie von Nielsen, im Werk »Sinfonie-Antifonie« von Pelle Gudmundsen-Holmgreen werden Techniken verwendet, die Texturen im Spätwerk Nielsens ähneln, und Melodien in einigen Sätzen von Hans Abrahamsens erstem Streichquartett »10 Præludier«, in denen verschiedene stilistische Ausdrucksebenen verwendet werden, stehen hinsichtlich einfacher Kantabilität kaum vor Nielsen zurück.

Dem Verfasser des Artikels scheint Nielsens Musik noch kompositorisch aktuelle Qualitäten zu besitzen. Das gilt der Ökonomie der Intervalbehandlung, der Deutlichkeit der Definition des Materials und der Tonalität, der Dramatik der Form sowie dem sicheren Weg zwischen den Extremen, der zur wahrer künstlerischer Erneuerung führt. Zu den Problemen von Nielsens Kunst wird aber vor allem die an vielen Stellen dicke und undurchsichtige Instrumentation gezählt. Es wird auf einige Werke des Verfassers hingewisen (Klavierkonzert und 3. Streichquartett), die sich auf Nielsen beziehen.

Endlich scheint Nielsens Musik wichtig für die dänische Ausweichung jenes musikalischen »Esperanto« gewesen zu sein, das das internationale Moderne gekennzeichnet hat, und für die Erkenntnis einer dänischen musikalischen Identität.

Ung komponist i Carl Nielsens skygge

JAN MAEGAARD

Carl Nielsen indgår i mit eget levnedsløb på en måde, der gør det svært for mig at tale om ham uden også at komme til at tale om mig selv. Ikke at jeg nogensinde har mødt ham – jeg var fem år gammel, da han døde – men gid jeg

havde! Det, som jeg har mødt, er snarere hans spøgelse, nemlig det billede, som eftertiden dannede sig af ham og holdt op for ungdommen.

At Carl Nielsen sådan skulle blive holdt frem som et ideal, har på den ene side sine gode grunde; på den anden side kan det måske undre. Til de gode grunde hører, at han som komponist var nyskabende i dansk musik i et omfang, som man næppe tidligere havde oplevet her i landet. På den anden side følte han sig, såvidt jeg kan se, ingenlunde som en skoledannende mester. Han kæmpede sin egen ensomme kamp, og det var ofte ganske stærke kræfter han var op imod. I et interview i 'Politiken' i anledning af hans 60 års fødselsdag, som ofte er blevet citeret, sagde han bl.a.: »Hvis jeg kunne leve mit liv om igen, ville jeg piske alle kunstnergriller ud af mit hovede og gå i handelslære eller gøre et andet nyttigt arbejde ...« og længere fremme: »Nej – nej – jeg ved kun, at jeg aldrig har rådet noget menneske til at gå kunstnervejen.« – Det er ikke just en førerskikkelse der træder os imøde her. Og selvom man, som det er blevet påpeget, måske nok skal tage disse ord med et gran salt, så har jeg dog svært ved at forestille mig, at en mand med hans erfaring i omgang med medierne ville have ladet dette publicere, hvis han ikke mente det.

Af egentlige kompositionselever havde han kun få. Blandt eliten af unge komponister efter 1. verdenskrig træder Poul Schierbeck, Jørgen Bentzon og i et vist omfang Knud Jeppesen frem som Carl Nielsen-elever; men de øvrige – Knudåge Riisager, Ebbe Hamerik, Flemming Weis, Finn Høffding og af det næste kuld Sv. E. Tarp, Herm. D. Koppel og Vagn Holmboe – var ikke elever af ham. De orienterede sig alle mere mod udlandet: Frankrig, Tyskland, Østeuropa. Den inderkreds, som stod Carl Nielsen nær, kom mest til at bestå af udøvende musikere: pianisterne Henrik Knudsen, Chr. Christiansen og Alexander Stoffregen, violinisterne Emil Telmányi (hans svigersøn) og Thorvald Nielsen, organisten Emilius Bangert (de to sidstnævnte tillige komponister), fløjtenisten Gilbert Jespersen og oboisten og dirigenten Sv. Chr. Felumb m.fl.

Alligevel udviklede der sig i 20erne en nimbus omkring Carl Nielsens person. Det gjorde der naturligvis i første række i kraft af den betydelige produktion, der da forelå fra hans hånd, og den internationale anerkendelse, han efterhånden høstede. Men den skyldtes nok også andre omstændigheder. For det første stillede de toneangivende komponister sig heltud positivt til ham – med undtagelse af Rued Langgaard, der som bekendt siden blev sendt til Ribe (og det var langt væk dengang). For det andet kom han til at stå for bevidstheden hos mange som inkarnationen af noget ærkedansk, muligvis med forbillede i H.C. Andersen – et andet godt navn med -sen. Her havde man husmandssønnen fra Nørre Lyndelse, som kom til hovedstaden og blev til noget

stort, men aldrig blev hovmodig og aldrig glemte sin rod i det fynske bondeland. Og så afspejlede denne side af hans væsen sig markant i hans musik, i hans ligefremme og usentimentale tonesprog og navnlig i de talrige enkle strofiske sange, som netop i 1920erne blev folkeeje på skoler og højskoler og i forsamlingshuse landet over. Endelig bidrog han nok også selv dertil med sine erindringer, der dog først udkom i 1927. Det i grunden nøgterne billede, han her tegnede af sig selv som barn og af millieuet i hjemmet, blev nok af mere sofistikerede læsere opfattet som mere sentimentalt, end det var tænkt, som sindbilledet på det troskyldige og ufordærvede – et billede, som mange danskere holdt af at se, når de så sig selv i spejlet.

Denne nimbus blev næsten til et helgenskin, da Carl Nielsen døde i 1931. Hvad han aldrig havde anset sig selv for, blev han nu gjort til: en Aladdinskikkelse i det unge 20. århundredes musik – og dertil altså repræsentant for det danskeste danske. Billedet blev til myte i løbet af 30erne og under krigs- og besættelsesårene i første halvdel af 40erne, da vi sang alsang og Aksel Schiøtz sang for. Her kunne myten frit florere uden risiko for at blive korrigeret af Carl Nielsen selv.

Sådan lå landet, da jeg, 18 år gammel, blev optaget på musikkonservatoriet i København i 1945. Blandt lærerne her var Henrik Knudsen, Chr. Christiansen, Thorvald Nielsen, Gilbert Jespersen, Sv. Chr. Felumb og Emilius Bangert. Og der osede rent ud sagt af Carl Nielsen. Skulle man spille noget »moderne«, ja så var det selvsagt Carl Nielsen. Den kompositionsundervisning jeg fik, da det kom så vidt, gik i hovedsagen ud på formaninger om at holde mig en god, sund dansk diatoniks principper efterrettelig. Jeg kan endnu høre min kompositionslærer sige: »Hvorfor skriver De så kromatisk, hr. Maegaard?« – På et tidspunkt måtte det komme til en krise i forholdet til den myte en krise hos den, der var født for sent til at have kendt manden selv og oplevet atmosfæren omkring ham, og som derfor måske ikke var så disponeret for at tage alt det for givet, som her blev doceret. Men foreløbig var jeg føjelig. På vej ud af konservatoriet skrev jeg en blæsertrio. Den kan nok bedre end mange ord tydeliggøre arten af Carl-Nielsen-eftervirkning på en konservatorieelev i slutningen af 1940erne.

(Musikeks. J. M., Blæsertrio, op. 10. 3. sats)

Men hvad var det for en Carl Nielsen der blev idoliseret? Det var »naturens muntre søn«, og det var Jeppe Aakjærs Carl Nielsen, og så var det retfærdigvis

også – hvad man ikke kunne høre af dette eksempel – den Carl Nielsen, der i kammermusik og symfoniske værker på en meget personlig måde videreførte en klassicistisk tradition i Brahms' fodspor. Det var kort sagt den Carl Nielsen, man kunne håndtere. Først derefter gik det op for mig, at der fandtes en anden Carl Nielsen: den problematiske, han der komponerede den 6. symfoni, værkerne for violin solo, klarinetkoncerten og de tre sidste klaverstykker. Når disse værker en sjælden gang blev opført, fik man sådan et underligt overbærende udtryk i ansigtet. Det dæmrede for mig, at Carl Nielsen-myten i virkeligheden handlede om et kæledyr, som man hyggede sig med i smug, og at det var på tide at befri mig for den mytes omklamring. I 1951 skrev jeg en blæserkvintet. Hovedsatsen er her et tema med ni variationer. Den 7. variation har titlen »Åh, så dansk«.

(Musikeks. J. M., Blæserkvintet, op. 11. 2. sats 7. variation)

Jeg måtte jo se at få detteher ud af systemet. Det gjorde jeg altså, ikke ved at vrænge, men ved at lave et stort set vellignende billede af en såkaldt folkelig sang af Carl Nielsen. Tanken var, at den alene i kraft af de omgivelser den var sat i måtte fremstå som en parodi på sig selv. At budskabet her nok ikke blev så tydeligt, som jeg havde regnet med, har jeg flere gange siden måttet sande, når netop denne variation er blevet fremhævet som særlig smuk og vellykket. Ak ja! Hvorfor skulle jeg også møve mig ind på publikum med mine problemer? Og selv de, der kunne fornemme ironien i denne variation, hvorfra skulle de kunne vide, at det var myten og ikke så meget Carl Nielsen selv jeg var ude efter? – Nej, hvis man vil give en besked, er det nok best at meddele den i ord.

Det skulle jeg få lejlighed til et par år senere. Det var i sommeren 1953. Da fandt en Carl Nielsen-festival sted – vistnok i anledning af, at man var begyndt at interessere sig for ham i udlandet. En bog om ham på engelsk, af Robert Simpson, var lige udkommet. Det festivalprogram fik mig til at fare i blækhuset. Det omfattede nemlig lige det, som man kunne vente: nogle tidlige værker, Lille Suite op. 1 og fantasistykkerne for obo og klaver, og en række af de store værker, klaver- og kammermusik og den 3. og den 5. symfoni. Men et så provokerende værk som korværket »Søvnen« med dets mareridtscene fra 1904 var fraværende, og musikken efter 1922 var repræsenteret ved ét værk, fløjtekoncerten, som for mig at se er et af de svagere værker fra den periode. Og dermed færdig.

I programteksten blev det forkyndt, at »Carl Nielsen var ingen musikalsk rebel,« og »hvad han skabte, opstod spontant og naturligt i ham.« Hvad forfat-

teren havde overset, var, at det, som opstod så spontant og naturligt i ham, sandelig nok kunne blive opfattet som rebelsk af både samtid og eftertid, ja altså så rebelsk, at det knap nok kunne finde plads i et festivalprogram 22 år efter hans død. Teksten slutter karakteristisk med ordene: »Carl Nielsen brød vel med en side af romantikken, men ikke med romantikken selv, han vil utvivlsomt komme til at stå som det 20. århundredes store danske romantiker.« – Den vurdering måtte jeg tage afstand fra. Artiklen, som jeg skrev (*Dansk Musiktidsskrift* XXVIII,4 (1953)), handler om de sene værker i almindelighed og klarinetkoncerten i særdeleshed og slutter med ordene: »Carl Nielsen vil utvivlsomt komme til at stå som den store grundlægger af modernismen i dansk musik.«

Hvad er det da der er så særligt ved de sene værker? Jo, op til 1922 havde han nok været rebelsk, først, i hans ungdom, mod det senromantiske genrestykke, siden havde han i sin musik bidraget til løsnelse af de dur-moll-tonale bånd og til frigørelse af de melodiske kræfter. Men denne stil bevæger sig dog inden for visse fast afstukne rammer såsom letfattelig symmetrisk periodebygning og brug af enkle, let syngelige intervaller.

Det er disse rammer Carl Nielsen sprænger i 1920erne. Jeg kan ikke frigøre mig fra den tanke, at der her er noget, som er lykkedes for ham for første gang; men der er også konflikter, som blev ladt uløste. Som en vågen og ansvarlig kunstner vendte Carl Nielsen ikke det døve øre til de skred, som fandt sted på det internationale plan i musikken efter 1. verdenskrig. Stravinskys spidst ironiske neo-klassicisme og Schönbergs dodekafoni. Han blev derved selv den første til at overskride de barrierer, som en pietetsfuld eftertid mente at måtte holde fast ved for hans vedkommende. Men det siger noget om hans integritet, at han ikke kastede sig hovedkuls ud i alt det nye, der vældede frem; han måtte have sig selv med. Blandt de værker, hvor denne overskridelse måske er lykkedes mest harmonisk og overbevisende, er de to værker for violin solo. I første sats af *Preludio e presto* op. 52 fra 1928 boltrer han sig næsten improvisatorisk og tilsyneladende helt ubesværet i en sats, der forholder sig ganske frit til såvel det tonale som det rytmiske.

(Musikeks. C. N., beg. af *Preludio e presto*)

Men hvis denne friere sats skal forenes med og funderes på den mere bundne melodik, som er karakteristisk for hans stil iøvrigt, kan der opstå modsætninger, som næppe kan overvindes med rent musikalske midler. Man har i denne

forbindelse talt om et splittelsens præg, og det kan sådan set være rigtigt nok, hvis man herved vil forstå, at værdier bliver draget i tvivl og stillet til debat. Mest drastisk kommer dette nok til udtryk i den 6. symfoni. Finalen er et tema med variationer. Temaet er holdt inden for de rammer, som den mere traditionelle Carl Nielsen-stil sætter – på trods af visse pudsigheder i temaets anden halvdel, der spiller på samtlige tolv toner.

(Musikeks. C. N., 6. symfoni, 4. sats: temaet)

I løbet af variationerne destrueres dette tema på en måde, som lader forstå, at to musikalske verdener støder sammen. I den 6. variation spilles temaet i valsetakt med skomagerbas og det hele. Man mindes hans spillemandsbaggrund. Men ak, hvor forandret. Spillemandstonen træder ikke frem med den tidligere naive troskyldighed, men med det moderne menneskes let desperate ironi. Men det bliver ikke ved det. I slutningen af variationen og i den følgende bryder elementer ind, som generer valsen og sluttelig kvæler den. Her spilles modsætningerne ud for fuld udblæsning.

(Musikeks. C. N., 6. symfoni, 4. sats: var. 6 og 7)

I mellemtiden havde jeg lært noget musik af Schönberg at kende – det var i 1952 – og det satte en masse i gang hos mig, som jeg naturligvis ikke skal komme ind på her. Men jeg nævner det for at sige, at selv denne altoverskyggende interesse ikke formåede at bortvejre min fascination ved den sene Carl Nielsen. 1950erne var i det hele taget en tid, hvor udviklingen virkelig tog fart. Ikke blot blev Schönbergs musik langt om længe tilkendt den plads, der tilkommer den, men Webern begyndte også at blive kendt, og serialismen og i dens fodspor den unge elektroniske musik voksede frem i Darmstadt og Köln. Jeg tog levende del i den udvikling, dybt fascineret af de perspektiver, der her åbnede sig. Det kan man f.eks. høre i fem korte klaverstykker, som jeg skrev.

(Musikeks., J. M., 5 pezzei, op. 35: nr. 5)

Her havde jeg endelig fået viklet mig ud af Carl Nielsen-mytens favntag. Men som sagt, det betyder ikke, at jeg var færdig med Carl Nielsen. Det er tankevækkende at mindes, at den eneste danske komponist, som under alt dette i 50erne stadig kunne stå som inspiration og ledestjerne, det var Carl Nielsen – ikke på grund af hans stil, men i kraft af hans uforfærdethed og kompromisløs-

hed og ikke mindst hans ærlighed over for de kunstneriske impulser, der i de senere år vældede op i ham, også når de førte ham ud på det meget dybe vand. Han havde modet til at vove pelsen.

(Musikeks., C. N. Klarinetkoncert cif. 14-18)

Zusammenfassung
Der Vortrag reflektiert die Erinnerungen des Verfassers an seine Ausbildung »im Schatten Carl Nielsens« am Musikkonservatorium zu Kopenhagen. Das dortige Klima war damals, in den 40er und 50er Jahren, nicht so sehr von Carl Nielsen selbst, sondern vielmehr von der Nielsen-Nachfolge bestimmt. Diese Leute, die vielfach am Konservatorium tätig waren, bezogen sich fast ausschliesslich auf die früheren und mittleren Werke Nielsens und auf seine einfachen Lieder. Ihre Hochschätzung näherte sich dem Übertriebenen. Die ersten kompositorischen Versuche des Verfassers standen denn auch im Banne Carl Nielsens. Eine Befreiung davon war aufdringlich ...

De Entdeckung des bisher vernachlässigten Spätwerks des Meisters erschien als rettende Instanz. In den Werken der 20er Jahre hatte Nielsen selbst oft die ihm früher als massgeblich geltenden Rahmen seines kompositorischen Schaffens gesprengt. Für einen jungen Komponisten der Nachfolgegeneration war eine Vertiefung in das Spätwerk nicht nur eine Quelle zu neuen Erkenntnissen, sondern wurde auch zu Inspiration für das eigene Schaffen und zum Wegweiser in die eigene Gegenwart und in die Zukunft.

Der Vortrag wurde durch Beispiele aus Werken Carl Nielsens und des Autors illustriert.

Carl Nielsen-forskningen

TORBEN SCHOUSBOE

»Arven efter Carl Nielsen« er titlen på dette symposium. Ud fra et forskningsmæssigt synspunkt kan man da spørge: Hvad er denne arv? Hvori består den? Her skal forsøges nogle principielle betragtninger som besvarelse af disse spørgsmål.

Arven eksisterer, for såvidt vi vedkender os, at Carl Nielsens musik engagerer os på en eller anden måde. Arven består da af Carl Nielsens udsagn; dvs. hans *musikalske* udsagn i form af kompositioner og hans *verbale* udsagn i form af bøger, artikler, breve m.m.m., der blandt andet indeholder æstetiske og etiske betragtninger. Disse udsagn har en eller anden værdi for os i eftertiden, og det er den principielle årsag til, at vi interesserer os for Carl Nielsen både som kunstner og som person. Beskæftigelsen kan være af forskningsmæssig art eller begrundet i mere almen interesse – det er her uvæsentligt. Dersom Carl Nielsen ikke havde efterladt os disse udsagn, havde vi sikkert ikke beskæftiget os med ham i eftertiden. Altså er der en arv efter Carl Nielsen; og vi ikke blot beskæftiger os betragtende med den, vi forvalter den også i vor egen samtid og på vore vilkår.

En tale om Carl Nielsen forskningen må nødvendigvis omhandle tre aspekter: Forskningens *formål,* forskningens *genstand* og forskningens *vilkår*; i lyset af disse kan man så yderligere diskutere forskningens relevante metode eller metoder. Carl Nielsen forskningens *formål* er dels erkendelse, og dels et ønske om udbredelse af kendskabet til hans kunst. Det sidstnævnte aspekt har i mange år været den mest synlige hensigt med historisk og analytisk beskæftigelse med hans musik. Forskningens *genstand* er primært Carl Nielsens værker, og sekundært Carl Nielsens person, livsomstændigheder m.v.; afledt heraf følger forskning i hans omverden og i vekselspillet mellem den og ham. Forskningen har som *vilkår*, at forskningens genstand er tilgængelig i rimeligt omfang eller på anden måde tydeliggjort. Et passende antal udgivelser af Carl Nielsens musik og skrifter må være til rådighed; hans kompositionsmanuskripter må kunne studeres; og da hans private papirer (optegnelser, breve, dagbøger m.v.) kan kaste lys for forskningen over hans kompositioner, kan forskeren ønske at få adgang til sådanne papirer. En sådan adgang til supplerende baggrundsstudier bør dog ikke fordunkle det faktum, at et gedigent musikalsk kunstværk har sin egen eksistens og må kunne bestå og vurderes i kraft af sit eget udsagn; et stykke musik bliver jo principielt set ikke mere værdifuldt derved, at en række omstændigheder ved dets tilblivelse er kendt. Forskningens vilkår indbefatter også, at anden, parallel forsknings resultater foreligger; og her synes Carl Nielsen forskningen endnu at være forholdsvis dårligt stillet, idet den øvrige danske musik er ret sparsomt belyst i sammenligning med vor viden om specielt Carl Nielsen og hans musik. Her er der meget arbejde at gøre, før den specielle Carl Nielsen forskning kan siges at have de rette vilkår. For eksempel kræver en udredning af Carl Nielsens særpræg og kvalitet som komponist i relation til hans musikalske samtid i Danmark, at

denne analyseres og beskrives. Den fortjener det også i kraft af sig selv; så man kan kun opfordre musikstuderende og andre potentielt interesserede til at gå i gang – materialet er jo lettere tilgængeligt end forskningsmateriale om udenlandsk musik.

Carl Nielsen forskningens vilkår med hensyn til kilder er i de senere år blevet stadigt bedre. Centrum for forskningen er Carl Nielsen Arkivet på Det kongelige Bibliotek i København, fordelt i Carl Nielsens Samling i musikafdelingen (dvs. kompositionsmanuskripter og nodetryk) og de mange breve og optegnelser i håndskriftafdelingen. Den 30. september 1933 opfordredes Carl Nielsens enke, billedhuggerinden Anne Marie Carl-Nielsen, til at overlade komponistens efterladte kompositionsmanuskripter til Det kgl. Bibliotek; og i juni 1935 grundlagdes så Carl Nielsen Arkivet. Allerede tidligere havde man rettet henvendelse til Carl Nielsen selv. Thorvald Nielsen har i nogle personlige erindringer, der findes trykt i bogen *Carl Nielsen 1865-1965 i hundredåret for hans fødsel* berettet fra et besøg hos komponisten den 21. september 1931, at denne fra Det kgl. Bibliotek havde fået henvendelse om at skænke det manuskriptet til operaen »Maskarade«; Carl Nielsen havde sagt til Thorvald Nielsen: »Jeg har ledt efter det og fundet blyantpartituret og afrevne lapper, men det ville de allerhelst have – det er nogle løjerlige folk, disse biblioteksmennesker.« Det var altså det færdige kunstværk, som talte; og her kan vi nok følge Carl Nielsens tankegang; men som forskere kan vi ikke give ham ret i denne sag. – I 1946-47 overlod Carl Nielsens døtre en stor samling af komponistens kompositionsmanuskripter til biblioteket; i 1954 udkom et udvalg af Carl Nielsens breve på forlaget Gyldendal, redigeret af Torben Meyer og komponistens ældste datter Irmelin Eggert Møller; og i 1957-58 fulgte så en endnu større samling manuskripter og breve (de sidste med klausul med hensyn til offentliggørelse). Under forarbejdet til den værkfortegnelse, som Dan Fog og jeg udgav i 1965, lykkedes det mig at opspore nogle manuskripter i privateje og at formå ejerne til at overlade dem til Carl Nielsen Arkivet. Værkfortegnelsen fulgtes af en discografi, udarbejdet af Claus Fabricius-Bjerre; anden og stærkt forøgede udgave forelå i 1968. Nogle år senere påbegyndte jeg sammen med Irmelin Eggert Møller arbejdet på at udgive Carl Nielsens dagbøger og brevveksling med hustruen. Efter Irmelins død i 1974 fortsatte jeg alene; og da selve hovedteksten stort set var færdig, kunne jeg efter mit løfte til Irmelin og hendes søster, malerinden Anne Marie Telmányi, i 1976 overføre Carl Nielsens privatarkiv til Det kgl. Bibliotek, efter at jeg havde systematiseret det. Det drejede sig om dagbøger, en meget stor samling breve, mængder af fotografier, og utallige optegnelser; det mest personlige af dette enorme stof blev efter udtryk-

keligt ønske fra Carl Nielsens arvinger båndlagt i 25 eller 50 år; det drejer sig om ægtefællernes dagbøger og om familiebrevene samt nogle andre breve. Det er beklageligt, at enkelte personer i de senere år har haft vanskeligt ved at acceptere dette vilkår; de har åbenbart ikke kunnet forstå, at der er tale om donatorers juridiske ret, og at biblioteket selvfølgelig vil respektere denne, da den jo er forudsætningen for, at arkivalierne overhovedet overlades til biblioteket og derved kommer senere forskning tilgode. – I 1983 udkom så den kommenterede udgave af Carl Nielsens dagbøger og brevveksling med Anne Marie Carl-Nielsen; det har været en glæde at konstatere, at stoffet og oplysningerne deri nu bliver benyttet og frugtbargjort af mange over hele jordkloden. Også musikalsk kunne jeg selv frugtbargøre en del af stoffet i bogen på konkret vis i form af en grammofonindspilning af Carl Nielsens samlede værker for kor a cappella, som jeg tilrettelagde og kommenterede og selv optog med Canzonekoret under ledelse af Frans Rasmussen; repertoiret omfattede et hidtil ukendt korværk af Carl Nielsen, en »Serenade« i tre strofer med tekst af Hother Ploug og komponeret i februar 1907 som hyldest til komponisten Peter Heises enke Vilhelmine Heise, hos hvem datidens kunstnere ofte samledes. De to lp-plader udkom i 1985 og fik såmænd Grand Prix du disque. I 1987 udkom Mina Millers annoterede bibliografi over litteratur om Carl Nielsen; jeg havde tidligere vejledt Mina Miller i hendes studier af Carl Nielsens klavermusik og havde deltaget i den spæde start til bibliografien; men jeg bad hende fortsætte alene, da mine andre projekter krævede min tid. Bogen kan med sine referater give navnlig udlændinge et meget nyttigt overblik over den hidtidige Nielsen-litteratur.

En egentlig Carl Nielsen forskning forekommer – på få undtagelser nær – først efter Anden Verdenskrig og har da langsomt taget fart, efterhånden som vilkårene blev bedre; men forbløffende få forskere har udnyttet Carl Nielsens manuskripter som kilder; det bliver dog langsomt mere almindeligt. De fra tid til anden fremsatte beklagelser af mangelen på en samlet, videnskabelig udgave af Carl Nielsens musik forekommer mig imidlertid at være urimelige, både af saglige og af økonomiske grunde. Jeg skal være den første til at ønske muligheden for etablering af en Nielsen Gesamtausgabe; og jeg har da også for en del år siden udarbejdet en plan for en sådan udgave. Men vilkårene har simpelthen ikke været til stede med hensyn til det relevante, samlede kildemateriale; først for nylig er det begyndt at lysne, skønt der endnu mangler væsentlige kilder. Og en samlet udgivelse vil være overordentlig kostbar; jeg regner med et totalbudget på mellem ti og tyve millioner kroner, hvilke ikke skaffes uden videre med den nuværende danske økonomi. Men løbende har jeg revideret værker af

Carl Nielsen ud fra den samlede udgaves principper; så arbejdet er altså igang. Desuden: hvormange af de komponister, som er sammenlignelige med Carl Nielsen med hensyn til status og anciennitet, har noget, der kan kaldes en samlet, videnskabelige udgave af deres værker? Antallet er *meget* lille!

Allerede mens Carl Nielsen levede, blev der skrevet en del om ham og hans musik – mest kortere, indførende artikler. I 1906 forsøgte Carl Nielsens elev Knud Harder et større fremstød for sin lærers musik i Tyskland, bl.a. ved en artikel i tidsskriftet *Die Musik*; de biografiske og bibliografiske oplysninger i artiklen havde Carl Nielsen selv på opfordring sendt til Knud Harder den 24.2. 1905, og trods sit udgangspunkt i striden pro et contra Wagner indeholdt artiklen så mange gode iagttagelser og beskrivelser af den Nielsen'ske musik, at den virkelig vakte en vis opsigt i udlandet. I Danmark blev artiklen en vigtig kilde for senere litteratur om Carl Nielsen; således for Gerhardt Lynge, der i sin bog *Danske Komponister i det 20. Aarhundredes Begyndelse* (1917) offentliggjorde en udmærket leksikalsk artikel om komponisten. Artiklen synes at være baseret på et manuskript af komponisten selv med biografiske oplysninger og værkfortegnelse, og den indeholder mangen rammende karakteristik af den musikalske stil, som går igen i senere litteratur.

Men det var først med Povl Hamburgers artikel »Formproblemet i vor Tids Musik. Med en Analyse af Carl Nielsens Sinfonia espansiva (1. Sats)« i *Dansk Musiktidsskrift* 1931, at egentlig musikvidenskabelig behandling af Carl Nielsens musik kan siges at have taget sin begyndelse. Med udgangspunkt i en modstilling af arkitektonisk og organisk formprincip konstateres symfoniens førstesats i overvejende grad at benytte organisk formprincip, hvori den vekslende intensitet af de lineære kræfter er bestemmende for de enkelte formleds indbyrdes forhold; Povl Hamburger benytter i den forbindelse begrebet »spændingsminimum« – en fin terminus, der tilmed implicerer begrebet »spændingsmaximum«. – Den første store leksikonartikel om Carl Nielsen leverede Knud Jeppesen i 17. bind fra 1939 af *Dansk Biografisk Leksikon*. Trods savnet af en mere tabellarisk kompositionsfortegnelse, som imidlertid synes at være udeladt som følge af et redaktionelt princip, og trods det at mange mindre betydelige værker af hensyn til artiklens omfang ikke nævnes, må det siges, at dette er en stor mands biografi skrevet af en anden stor mand, der tilmed er hans landsmand og elev. Artiklen får herved præg af det personligt oplevede og engagerede, samtidig med at den fine musikologs trænede pen vel vogter sig for panegyrik og i få, præcise sætninger tegner et klart billede af mennesket og kunstneren Carl Nielsen og af hans musikalske stil.

Med disse og mange andre publikationer syntes grunden at være lagt for

afhjælpelsen af det efterhånden mere og mere udtalte savn af en virkelig grundig bog om Carl Nielsen. Efter et par mindre tilløb (Rudolph Simonsens kapitel om første sats af Symfoni nr. 5 i bogen *Sub specie æternitatis. Musikkulturelle perspektiver* (1942) og det store kapitel om Carl Nielsen i Ejnar Jacobsen og Vagn Kappel: *Musikkens Mestre. II: Danske Komponister* (1947) udkom så endelig *Carl Nielsen. Kunstneren og Mennesket. En Biografi af Torben Meyer. Gennemgang af Værkerne: Frede Schandorf Petersen* I-II (1947-48). Dette imponerende værk rummer – foruden analyser af Carl Nielsens musik med tilhørende citater fra breve og dagspresse – et væld af oplysninger om komponistens liv og personlighed, for en stor dels vedkommende hentet fra mennesker, som har kendt ham fra barndommen og gennem livet; en rent ud uvurderlig fordel har forfatterne haft ved gennem samarbejdet med Carl Nielsens ældste datter at få adgang til komponistens manuskripter, breve, dagbøger m.m. I mange år har vi her haft *bogen* om Carl Nielsen.

Det samme prædikat lægger den næste bog op til: *Carl Nielsen. En Musikografi af Ludvig Dolleris* (1949), desværre uden helt at nå det ønskede resultat. Det må betones, at Dolleris ikke har haft de samme bibliografiske vilkår som Meyer og Schandorf Petersen; og Dolleris medgiver selv, at hans bog kun omhandler Carl Nielsens trykte værker. Men bogen, der er næsten ligeså omfangsrig som begge bind af Meyers tilsammen, har som sine svage sider en fortvivlet tendens til at ville finde tematiske paralleller hos andre komponister og et ligeså fortvivlet forsøg på at kombinere et leksikon, en almindelig musiklære og en monografi i een bog; desuden fører visse afsnits præg af personlig bekendelse let til en lidt ukritisk holdning over for stoffet. De overdrivelser, som Dolleris gør sig skyldig i, er åbenbare for enhver og skyldes forståeligt nok den varme kærlighed, som han, der selv var elev og personlig ven af Carl Nielsen, omfattede lærerens musik med, og som kaster sit forsonende skær over bogen og ikke kan undgå at smitte af på læseren, hvorved forfatterens hensigt er nået. Det er blevet bogens tragedie, at den udkom umiddelbart efter Torben Meyers to-binds værk; de to skrifter har været under udarbejdelse samtidig og uafhængigt af hinanden, hvorfor de i tidens løb er blevet sammenlignet til skade for Dolleris. Hans bog er imidlertid et vigtigt kildeskrift om Carl Nielsen og hans musik, idet Dolleris på basis af et enormt arbejde med indsamling af materiale (nu i Det kgl. Bibliotek) ofte meddeler nøjagtigere eller i hvert fald fyldigere data end Torben Meyer (hans manglende adgang til dagbøger og manuskripter taget i betragtning), og desuden fra omgangen med Carl Nielsen meddeler talrige hændelser, som man ikke ad anden vej kan få besked om. Når hertil kommer, at Doleris i slutningen af sin bog – som den

første – forsøger en dyberegående analyse af Carl Nielsens stil, udformet i en række lidt uoversigtbare småkapitler på basis af en katalogisering af musikeksempler, kan det siges, at med en kombineret læsning af Meyer og Dolleris som introduktion til Carl Nielsens musik er man godt hjulpet.

På basis af de nævnte værker, især Torben Meyers to-binds værk, er 1950-ernes og 1960-ernes store og ofte prægnant karakteriserende leksikon-artikler med tilhørende bibliografiske oversigter udformet. Her skal nævnes Frede Schandorf Petersens artikler i *Sohlmans Musiklexikon* III (1951) og *Aschehougs Musikleksikon* II (1958) samt Nils Schiørrings artikel i *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* IX (1961).

I 1952 så to vægtige musikvidenskabelige publikationer vedrørende Carl Nielsens symfoniske stil dagens lys. Den engelske komponist og skribent Robert Simpson har i sin betydningsfulde bog *Carl Nielsen, Symphonist 1865-1931* som den første benævnt og beskrevet den »progressive tonalitet«s betydning i Carl Nielsens symfonier, om hvilke Simpson koncentrerer sin analyse. Og skønt han til tider, ved for rigoristisk at betone dette stiltræk som principielt, tenderer mod alt for filosofisk-programmatisk fortolkning af musikken og en let deklassering af de værker, i hvilke princippet ikke finder klar anvendelse, må det dog siges, at han her har tilført synet på bl.a. Carl Nielsens musik et væsentligt perspektiv. I sit essay »Sibelius and Nielsen. A Centenary Essay« fra 1965 giver Simpson en noget mere nuanceret og afbalanceret fremstilling af forholdet mellem de to nordiske komponisters symfonier, ligesom han i artiklen »Carl Nielsen and Tonality« i *Dansk Musiktidsskrift* 1965 erstatter begrebet »progressiv tonalitet« med det mere dækkende »emergent tonality« – »since the essence of the action is often in the growth of a tonality's potency until it dominates the music«. I den reviderede anden-udgave af sin bog (1979) har Simpson totalt ændret syn på den sjette symfoni, belært af senere analytiske erfaringer, og han har inkluderet sit essay om Nielsen og Sibelius. – Med Hans Riis-Vestergaards »Carl Nielsens symfoniske stil, dens forudsætninger og særpræg« (en besvarelse af Københavns Universitets prisopgave for året 1952) foreligger den første større, grundige, analytiske studie over Carl Nielsens musik, her de seks symfonier, belyst ud fra alle stilmidler. I separate kapitler undersøges og kommenteres satsformer (opdelt i satser med tilknytning til sonateform, da capo-form, rondoform, variationsform samt »specifikke satsformer«), satsteknik, instrumentation, tonalitet og harmonik, samt tematik og frasering; i et slutkapitel forsøges en redegørelse for Carl Nielsens forudsætninger og særpræg. Et stort og grundigt arbejde ligger bag denne afhandling.

Endelig skal her nævnes Jan Maegaards artikel »Den sene Carl Nielsen« i

Dansk Musiktidsskrift 1953 og Povl Hamburgers artikel »Orkester- og Kammermusikken« i den af Jürgen Balzer redigerede bog *Carl Nielsen i hundredåret for hans fødsel*; i denne sidste sammenfatter Hamburger egne erfaringer med Simpsons resultater. I samme bog findes Jürgen Balzers interessante artikel om Carl Nielsens operaer.

Desuden er der ved universiteterne gennem årene udarbejdet hovedfagsspecialer om Carl Nielsens musik. I 1968 afleverede jeg magisterkonferensspeciale om »Udviklingstendenser i Carl Nielsens symfoniske stil indtil ca. 1910«.

Carl Nielsen forskningen omhandler altså undersøgelser af Carl Nielsens musik, bl.a. analyser heraf – med forbehold for analysens principielle subjektivitet; den omhandler også musikkens forhold til andre komponisters værker, idet den dels beskæftiger sig med de påvirkninger, som Carl Nielsen har modtaget og med de påvirkninger, som andre modtog fra hans musik, og dels beskæftiger den sig med sammenligning af Carl Nielsens og andre komponisters musik. Carl Nielsen forskningen omhandler endvidere undersøgelser af hans musiks stilling i musiklivet; repertoire- og receptionsundersøgelser viser noget om koncertpublikummets muligheder for at høre værker af Carl Nielsen og om enkeltes stillingtagen dertil; felt-undersøgelser viser noget om brugen af Carl Nielsens folkelige sange, hvis brug delvis er afhængig af disse sanges tilgængelighed i udgivelser, som er et yderligere undersøgelsesfelt. Udgivelser er her forstået primært som trykte udgaver af musikken – med tilhørende tekst, for såvidt som det drejer sig om sange; og den forlagsmæssige spredning, både i kronologisk og nummerisk belysning, er et interessant kapitel. Men sekundært må man ved udgivelser i nutiden også forstå tilgængeliggørelsen på lyd-medium, f.eks. grammofonplade; og på dette område har kurven været stejlt stigende for Carl Nielsen i de senere år. Siden 1965 er der således udkommet over 1000 long-playing plader og compact-discs med musik af Carl Nielsen; og oplaget af den enkelte udgivelse er jo sjældent under tusinde. Hertil kommer kopierne på kassette-bånd. Eksistensen af disse mange plader m.v. tæller selvfølgelig med for de forskere, der vil beskæftige sig med den påvirkning, som Carl Nielsens musik har udøvet dels på yngre komponister og deres værker, og dels på musikpublikummet generelt.

En almengørelse af forskningsresultater finder sted i en del af de senere års information om Carl Nielsens musik og person. På det vil man kunne se et eksempel i Danmarks Radios hel-times fjernsynsprogram om komponisten pinsedags aften den 3. juni i år.

Min egen Carl Nielsen forskning har gennem årene endvidere dannet baggrund for besvarelse af talrige spørgsmål fra interesserede i indland og udland.

Og den har medført vejledning af nogle udenlandske forskere; således fra midten af 1970-erne den amerikanske pianist og universitetslærer Mina Miller, hvis studier i Carl Nielsens klavermusik i 1978 førte til en Ph.D.-afhandling, som vi har stående i vort institut-bibliotek. Bl.a. vejledte jeg hende i tydningen af Carl Nielsens kompositionsmanuskripter i Det kgl. Bibliotek, viste hende de relevante manuskripter og udvirkede ved enkelte lejligheder en lettere adgang for hende end normalt til læsesals-studier af Carl Nielsens manuskripter, samt gav hende del i mine egne, endnu delvis upublicerede forskningsresultater. Det er forbløffende, med hvilken energi de udenlandske forskere sætter sig ind i det danske sprog for at kunne studere den danske musik og litteraturen derom; således også her. På baggrund af mit kendskab til Mina Miller og hendes afhandling fik jeg overtalt musikforlaget Wilhelm Hansens ledelse til at lade hende udarbejde en kritisk revideret udgave af tre af Carl Nielsens klaverværker; dette projekt blev senere udvidet til at omfatte alle klaverværkerne. Jeg fulgte arbejdet og kunne forsyne Mina Miller med oplysninger, der kunne gavne arbejdet, ligesom jeg personligt sendte fotokopier af samtlige relevante manuskripter til hende i USA – nogle endda to gange, da en større forsendelse åbenbart gik tabt i posten.

Lad mig slutte med at vise endnu et konkret eksempel på, hvorledes Carl Nielsen forskning har kunnet udmøntes i praksis. I 1977 foretog jeg en kritisk revision af orkesterpartituret og klaverpartituret til Carl Nielsens opera »Maskarade«; på dette grundlag blev der udskrevet nye orkesterstemmer, og hele materialet blev benyttet ved den første og hidtil eneste komplette grammofonindspilning af værket; den udkom i 1978. Materialet har senere været benyttet ved opførelser i indland og udland, undtagen på Det kgl. Teater, som holder sig til sit eget materiale. Men desværre er de reviderede noder endnu ikke trykt.

I klaverpartituret indføjedes i anden akt en lille scene mellem Pernille og Henrik (takt 654-699), i komponistens manuskript benævnt »Indlæg i 'Maskarade' 2^{den} Akt (Pernille)«. Carl Nielsen komponerede scenen den 5. november 1906 – seks dage før premierèn den 11. november; og den nåede ikke at komme med i første udgave af det trykte klaverpartitur. Carl Nielsen omtalte scenen i et brev til sin ven Julius Röntgen i Holland den 19.11. 1906: »... Desuden maatte vi skrive en lille ny Scene for Pernille, som ikke var bleven helt karakteriseret i Operaen, hvad der først efterhaanden gik op for mig«; og han fastholdt også ved sin seneste revision af operaen i 1922, at scenen skulle udføres.

Et studium af manuskripterne til »Maskarade« viser, at Carl Nielsen oprindeligt komponerede tredie akt i overensstemmelse med scenegangen i Vilhelm

Andersens libretto, hvori samtalen mellem Leonard og Magdelone (»Ydmygste Tjener, Madam! og Tak for Dansen!«) naturligt følger efter *Hanedansen*, under hvilken de ses at danse menuet med hinanden. I Carl Nielsens komposition udgjorde *Hanedansen* højdepunktet i et dramatisk-dynamisk forløb, disponeret som en stor crescendo-decrescendo kurve og understøttet af den tonale disposition, og omfattende følgende scener: Leander/Leonora – Henrik/Pernille – Officerer/Studenter – *Hanedansen* – Leonard/Magdelone/Jeronimus – Leonora/Leander. Med denne scenegang var alt opførelsesmateriale udskrevet og prøverne forløbet. Men den 10. november, dagen før premièren, foretog Carl Nielsen pludselig nogle forandringer i tredie akt; han besluttede sig for nogle overspringelser, og han flyttede scenen mellem Leonard og Magdelone således, at den kom til at følge efter scenen mellem Henrik og Pernille, idet han af tonale grunde samtidig måtte komponere en overledning mellem de to scener og en indledning til scenen mellem Leonora og Leander, der nu kom til at følge lige efter *Hanedansen*, som forsynedes med en ekstra og flot slutakkord.

Carl Nielsen: "Maskarade" 3.akt takt 410-895

Scenegang

Opr. version		Klaverpartitur	
LEANDER & LEONORA	Ges	Ges	LEANDER & LEONORA
HENRIK & PERNILLE	D	D	HENRIK & PERNILLE
		modulation t.617-621	
		e - F	LEONARD & MAGDELONE, + JERONIMUS
OFFICER-scene	d - a - e^v	d - a - e^v	OFFICER-scene [1906: ?]
HANEDANS	e - H	e - H	HANEDANS
LEONARD & MAGDELONE (beg. på h) + JERONIMUS	e - F	H-akkord	
		modulation t. 886-887	
		Dis=Es - f^v	
LEONORA & LEANDER	F	F	LEONORA & LEANDER

I sit ovenfor nævnte brev til Julius Röntgen skrev han herom: »... Den næstsidste Prøve før Generalprøven lod jeg Rung dirigere og nu fandt jeg at 3die Akt virkede aldeles forvirret og jeg maatte nu, saa sent det var, omarbejde og gjøre

nogle Forkortninger i denne Akt. Af den Grund maatte Generalprøven holdes for lukkede Døre og denne Prøve gik tilende under en meget trist Stemning fra alle Parter. – Endelig kom Premieren som jo gik saa straalende som tænkes kan!« Under Carl Nielsens egne ledelse blev operaen uropført med den ændrede scenegang, og denne er blevet benyttet ved alle senere opførelser indtil 1977, ligesom den også blev trykt i førsteudgaven af klaverpartituret.

Hvad der konkret fik Carl Nielsen til at foretage de pludselige forandringer, kan man nu kun gisne om; muligvis var en utilstrækkelig scenisk og musikalsk beherskelse af scenen mellem officerer og studenter een af årsagerne, og af manuskripterne synes at fremgå, at denne scene var blandt det, som blev oversprunget ved uropførelsen som led i forandringen af scenegangen; senere er den dog atter blevet udført.

Tager man imidlertid i betragtning den måde, hvorpå Carl Nielsen disponerede det musikalske forløb i sine større værker, bliver det indlysende, at det kunstnerisk bedste resultat nås ved at følge den plan, og dermed de udsving i spænding og stemning, som han selv fulgte, da han komponerede »Maskarade«. Den ovenfor nævnte grammofon-indspilning af værket udelader af sære årsager een akkord (i revisionens takt 617), men er ellers komplet; den inkluderer Pernilles indlæg i anden akt og gengiver tredie akt i dens oprindelige disposition.

Zusammenfassung

Die Carl Nielsen Forschung

Die Carl Nielsensche Erbe, bestehend aus seinen musikalischen und wörtlichen Äußerungen, ist die eigentliche Begründung unserer Beschäftigung mit ihm als Künstler und Person.

Zweck, Gegenstand und Bedingungen der Nielsen Forschung. – Spärliche Forschung in der zeitgenössischen, dänischen, musikalischen Umwelt Nielsens. – Zugänglichkeit der Primärquellen.

Werkverzeichnis (1965, FS-Nummern), Diskographie (1968), Bibliographie (1987). – Ausgabe der Tagebücher und des Briefwechsels Nielsens. – Laufende, kritische Revision der musikalischen Ausgaben. – Kritische Gesamtausgabe.

Kommentierte Übersicht der bisherigen Nielsen Forschung. – Beschreibung der Gebiete der Nielsen Forschung.

Die eigene, mehrjährige Anleitung und Hilfeleistung dänischer und auslän-

discher Forscher und Liebhaber, insbesondere Mina Miller. – Die Initiativ zu und Beförderung von der Millerschen Ausgabe der Klavierwerke Nielsens.

Die kritische Revision der Oper »Maskarade« als Beispiel von der Anwendung eigener Forschungsergebnisse: Die Widerspiegelung der Nielsenschen Kompositionsprinzipien in der Urfassung, und die Ursachen der Änderungen in der Aufführungstradition.