

Beethoven-receptionen i København i det 19. århundrede

Af Niels Krabbe

I. Indledning

Bekanntlich kommt für die meiste Musik, die etwas taugt, einmal der fatale Zeitpunkt, wo sie sich, wie man so sagt, »durchsetzt«, also ihre revolutionäre Funktion einbüßt und zum Kulturgut neutralisiert wird. Die gesellschaftliche Einrichtung, die diesen in folge der Widerborstigkeit der besseren Werke oft überaus langwierigen, doch im Interesse des Fortbestehens der herrschenden Verhältnisse offenbar unersetzlichen Prozess zuwege zu bringen hat, ist das officielle Musikleben, das zu diesem Zweck denn auch subventioniert wird.¹

At kalde nærværende artikel for en receptionshistorisk skitse er utvivlsomt at bruge for store ord. Receptionshistorien vil mere end blot kortlægge opførelser, publikumsopbakning, værkkendskab, berøringspunkter mellem forskellige musikere og komponister o.lign. Den egentlige receptionshistoriske forskning undersøger, hvordan og hvorfor et værk, et repertoire eller en komponists samlede produktion er underkastet skiftende vurderinger hos modtagerne og har haft skiftende betydning for senere tiders komponister og senere tiders opfattelse af anden musik, kort sagt hvordan den er blevet en – synlig eller underforstået – del af den musikkulturelle udvikling. Den undersøger det komplicerede samspil

mellem et i en vis forstand uforanderligt kunstnerisk objekt og skiftende tiders receptionsbetingelser – altså samspillet mellem den overleverede musik på den ene side og de til enhver tid gældende samfundsmæssige, musikhistoriske, musikæstetiske og andre forhold på den anden. At den samtidig, som Carl Dahlhaus halvt beklagende og halvt polemisk har gjort rede for, afdækker det, han kalder kunstværkets »Autoritätsschwund«, må man tage med i købet.² Det er en banalitet at påpege, at intet Beethoven-værk kan bevare sin autoritet efter 200 år i en musik-kulturel sammenhæng, som på ethvert tænkeligt punkt er radikalt forskellig fra den, hvori værket er komponeret. Neutraliseringen til *kulturværdi* (jvf. det indledende citat) er en proces som pågår fra Beethovens tid og frem til i dag.

Hans Heinrich Eggebrecht har i sin receptionshistoriske Beethoven-forskning næsten udelukkende beskæftiget sig med den verbale omgang med Beethovens musik gennem tiderne, og han systematiserer denne verbale omgang i en række begrebsfelter, der så at sige er konstante gennem hele historien. Som eksempler på Eggebrechts receptionskonstanter kan nævnes: *Erlebnismusik*, *Überwinden*, *Zeitlosigkeit*, *Benutzbarkeit* o.m.a.³ Om disse uforanderlige begrebsfelter siger Eggebrecht:

Und von diesen Konstanten behaupte ich, daß sie nicht auf subjektiver Willkür, geschichtsbedingten Prädispositionen, Gruppen- und Klassenbildungen oder auf erstarrten Topoi beruhen, sondern daß sie in ihrer alle geschichtlichen und personellen Diversitäten überdauernden und überschwemmenden Konstanz Beethoven als das erfassen und zu erkennen geben, was er ist, zumal es sich erwies, daß eben diese Konstanten in Beethovens eigenen verbalen Äusserungen bereits angelegt sind.⁴

Umiddelbart kunne en sådan opfattelse synes at modsige påstanden om receptionens betingethed af musikkulturelle, musikæstetiske og socialhistoriske forandringer. Det er ikke stedet her at gå ind i en nøjere diskussion af denne tilsyneladende modsætning, men det skal blot bemærkes, at Eggebrechts receptionskonstanter er af en så overordnet art og deres specifikke betydning i sig selv betinget af den sammenhæng, hvori de til enhver tid fremsættes, at der måske kun er tale om en *tilsyneladende* modsætning. Det er næppe overraskende, at også Beethoven-receptionen i Danmark er domineret af Eggebrechts receptionskonstanter, selvom den indsamlede empiri endnu er sparsom. Men skal en receptionsforskning på empirisk grundlag have nogen mening på længere sigt, må en tolkning af empirien være uomgængelig.

Omvendt vil en receptionshistorisk forskning ende i den rene spekulation, såfremt den ikke funderes empirisk.

I det følgende skal gives en oversigt over en del af den empiri, der kan belyse Beethoven-receptionen i København i det 19. århundrede med hovedvægten på århundredets første halvdel, stykket sammen af detaljer fra en række spredte kilder. En samlet fremstilling om Beethoven og Danmark af samme art som Carsten E. Hattings bog om Mozart og Danmark⁵ foreligger ikke. Det nærmeste man kommer noget sådant, er Sigurd Bergs artikel i hans egen og Torben Kroghs bog om den 9. symfoni⁶ og et afsnit i Nils Schiørrings danske musikhistorie.⁷ Nu kunne man jo spørge, om Beethovens forhold til Danmark er lige så »interessant« som Mozarts. Af gode grunde kan vi ikke præstere en ægtemand nr. to til den efterladte enke! Ejheller spiller Beethoven nogen rolle hos Kierkegaard. Noget epokegørende bidrag til Beethoven-forskningen eller Beethoven-forståelsen har vi vist heller ikke leveret, måske med undtagelse af William Behrends bog om klaver-sonaterne fra 1923,⁸ og der er heller næppe udsigt til, at en ukendt symfoni af mesteren vil dukke op på Odense Rådhus lige med det første.

Når alt kommer til alt var Beethovens gennemslag i Danmark måske ikke så forskelligt fra andre steder i Europa. I hvert fald fra 1814, hvor han soled sig i lyset fra Wienerkongressens kronede hoveder, nød Beethoven international berømmelse som tidens ubestridte mester. Alligevel var der nok ganske langt fra Wien til København i første halvdel af det 19. århundrede. Mellem det københavnske musikliv og Leipzig og til dels Berlin var der gode forbindelser, men Wien var noget ganske andet. Det kan derfor nok give mening at samle detaljer fra spredte og usammenhængende kilder, som tilsammen kan give et billede af Beethovens forhold til København og københavns musikliv. Måske bidrager det ikke så meget til historien om Beethoven som til dansk musikhistorie, for at parfrasere Carsten E. Hattings metodiske overvejelser i den nævnte bog om Mozart og Danmark – en bog, som iøvrigt har givet inspiration og tilskyndelse til nærværende undersøgelse.⁹

I et arbejde som dette kommer man ikke uden om spørgsmålet om repræsentativitet. Det kan være fristende alene at hæfte sig ved en detalje, fordi den er »interessant«; men skal den interessante detalje have betydning i en større sammenhæng, må det bestandigt vurderes, om den også er »karakteristisk«.

Når denne fremstilling koncentrerer sig om det 19. århundrede (med hovedvægten på første halvdel af århundredet), ligger det i selve den musikkulturelle udvikling. Med den udbyggede infrastruktur i Europa i det 20. århundrede og først og fremmest med udviklingen af massemedier som radio og gramfon giver det ikke længere mening at tale om en særlig »dansk«, endsige »køben-

havnsk« Beethoven-reception. I dette som i en lang række andre forhold udviser den stigende internationalisering de nationale særtræk, som måtte have forekommet! Hertil skal føjes – ikke mindst når der anlægges et københavnsk perspektiv på stoffet – at med N.W. Gades død i 1890 og I.P.E. Hartmanns i 1900 er en epoke i Københavns musikhistorie slut. Også samtiden oplevede det sådan. Som Charles Kjerulf udtrykker det i Politiken 9.1.1893:

Gades Død har nu ret faaet Tid til at sætte sine Spor. Der er et gabende Hul, hvor han stod. Det trækker ind, det fyger ind derigennem, men Lys og Luft kommer ogsaa med, og det er vel nok til syvende og sidst ikke just nogen Skade til.

Nytårsdag året efter gentager Kjerulf dette synspunkt i sin oversigt over musiklivet det forgangne år:

Gades Død var det synlige Vandskæl og Vendepunkt. Saa stor og afgørende var hans Betydning for vort musikalske Liv, at en hel ny Epoke maa følge efter.

II. 1800-1836

Beethovens musik på tryk

Første gang, københavnere kunne købe en dansk trykudgave af et værk af Beethoven, var i 1804. Det drejede sig om en amputeret version af *Terzettino* fra balletten *Die Geschöpfe des Prometheus* fra 1801 med en række udeladelser fra originalen, trykt i et af de mange musikperiodica, som siden 1795 havde oversvømmet det københavnske musikmarked. Denne udgivelsesform havde været kendt i udlandet gennem henvend 100 år, men overalt får genren et voldsomt opsving i de sidste årtier af det 18. århundrede i takt med etableringen af en musikalsk offentlighed.¹⁰ I København udkommer gennem hele det 19. århundrede et væld af disse musikperiodica, hvert bestående af en broget mangfoldighed af tidens yndede genrer i form af ensatsede klaverstykker, operaudtog for klaver, potpourrier, danse med mere. I et sådant repertoire spiller Beethoven en forholdsvis tilbagetrukket rolle, men han er dog – som det fremgår – repræsenteret med enkelte værker.¹¹

Sådanne musikperiodica, kombineret med kataloger over byens førende lejebiblioteker samt salgskataloger fra forlag og musikhandlere udgør et vigtigt kilde-materiale til belysning af noders udbredelse blandt tidens *kendere* og *liebhavere*. For alle tre kilders vedkommende foreligger fyldige registranter, som muliggør detaljerede repertoire-undersøgelser.¹² Fælles for disse kilder er, at de alle slår igennem på stort set samme tidspunkt kort før 1800, netop på den tid, da Beethoven så småt gør sin entre på den københavnske musikscene. Et andet fællestræk er, at de alle hidrører fra musikhandlere og musikforlæggere – altså fra folk, der skulle leve af at handle med musikalien – og at deres indhold derfor må formodes at være underkastet almindelige markedsvilkår. Der er ikke tale om dokumentation i moderne bibliografisk forstand, men om avertering af varer, som sælgeren har ment kunne afsættes til publikum. De afspejler den tids almindelige musiksmag på samme måde, som et moderne CD-katalog afspejler vor tids.

Materialet er allerede grundigt bearbejdet af Dan Fog, og her skal blot fremdrages nogle af de vigtigste oplysninger om Beethoven-overleveringen, som dette materiale kan give, i alt væsentligt byggende på Dan Fogs forarbejder.

Lejebibliotekerne var sin tids folkebiblioteker. I England havde ideen slået an inden for litteraturen allerede i første halvdel af 1700-tallet i forbindelse med opkomsten af det læsende publikum. Også i Danmark kendes sådanne lejebiblioteker, men de synes ikke at have spillet den helt store rolle i formidlingen af litteratur, måske fordi deres funktion i stedet blev varetaget af de litterære klubbers biblioteker og senere af de egentlige læseselskaber, som dannede rammen om et københavnsk litterært foreningsliv.¹³



Portræt af Beethoven, som københavnerne kunne se ham afbildet i det af Georg Carstensen udgivne tidsskrift *Figaro* i 1841.

Men inden for musikken var lejevibliotekerne af afgørende betydning; de dukkede op kort efter år 1800 og havde deres blomstringstid i årtierne omkring midten af århundredet.¹⁴ Her kunne man for en beskedent fast ydelse låne noder blandt det kæmpeudvalg, som byens biblioteker stillede til rådighed, og som er omhyggeligt registreret i de imponerende kataloger, som hvert af de større firmaer udsendte (10.000 titler pr. katalog var ikke usædvanligt, og enkelte havde over 20.000 titler). I visse af bibliotekerne var der i årsabonnementet indregnet, at udvalgte noder overgik til abonnentens ejendom.

Ikke overraskende er langt den overvejende del af numrene klavermusik, enten original musik eller allehånde arrangementer for 2 hænder, 4 hænder, 6 hænder, sågar 8 hænder. Men også kammermusik og orkesterværker i originalbesætning var til leje. Katalogernes vigtigste målgruppe – det musicerende borgerskab i hjemmene – afspejler sig klart i det forhold, at man skal helt frem til 1875 før et katalog eksplicit skelner mellem original klavermusik og arrangementer for klaver.¹⁵ Beethoven er rigt repræsenteret side om side med tidens yndede salonkomponister af det lettere kavalleri, og fra o. 1860 kan stort set samtlige Beethovens værker inden for genrerne klaversonate, strygetrio, strygekvartet, klaverkoncert, ouverture og symfoni lejes i København i arrangement eller original.¹⁶ Det er lige før visse af katalogerne kunne gøre det ud for værkfortegnelser over Beethovens produktion.

Det er ikke på det foreliggende kildegrundlag muligt at afgøre, af hvilket omfang udlånet har været. Der er såvidt det vides ikke overleveret udlånsstatistikker eller andet materiale, der kunne belyse materialets faktiske anvendelse. En del af noderne blev i 1920'erne overført til Statsbiblioteket i Århus, men deres fysiske tilstand giver ikke noget afgørende vidnesbyrd om brugen alene af den grund, at de gennem de foregående årtier havde været opbevaret under kummerlige kår. Ud fra en nøgtern forretningsmæssig vurdering er der dog ingen grund til at betvivle, at lejevibliotekerne har været en uhyre vigtig – og lidet påagtet – kilde til udbredelsen af Beethovens musik hos det københavnske borgerskab i store dele af forrige århundrede.

Også gennem musikhandlernes salgskataloger kan vi få et indtryk af udbredelsen af Beethovens musik. Disse kataloger er ikke så omfattende som lejevibliotekernes, men til gengæld er der flere af dem, og de begyndte at udkomme et par årtier tidligere. Efter alt at dømme stammer det første dokumenterede vidnesbyrd om Beethoven i Danmark fra et af disse tidlige forlagskataloger, nemlig Søren Sønnichsens salgskatalog fra 1787.¹⁷ Her findes som eneste værk af Beethoven de tre tidlige sonater for klaver (WoO 47), fejlagtigt anført med violinstemme *ad libitum*, på et tidspunkt, da han formentlig har været totalt ukendt i København.

Der er tale om den 4 år tidligere udkomne trykte udgave af Beethovens debutværk, tilegnet kurfyrsten af Köln, med den berømte – men fejlagtige – angivelse af, at komponisten kun skulle være 11 år gammel. Det var indtil videre en enlig svale, og der skulle gå yderligere 12 år, før en københavnsk forlægger igen udbød værker af Beethoven til salg.¹⁸ Men så gik det stærkt. Fra nu af indtager hans musik en fremtrædende plads i forlagskatalogerne, og den førende danske musikhandler i begyndelsen af det 19. århundrede, C. C. Lose kaster sig endda ud i selv at udgive et antal mindre værker som supplement til de mange udenlandske udgaver i hans sortiment. Lose startede forsigtigt i form af enkelte Beethoven-satser i de af ham udgivne periodiske publikationer, men i 1817 udsender han for første gang som selvstændige publikationer danske udgaver af to af mesterens værker, nemlig marchen fra 1. akt af *Fidelio* og klavervariationerne WoO 64. Bortset fra disse spredte tilløb er det først efter Beethovens død i 1827, at der for alvor kommer gang i de danske Beethoven-udgaver. Det mest ambitiøse af disse udgiverprojekter er Horneman og Erslevs samlede udgave af klaversonaterne, som blev udbudt i subskription i 1847 med 15 *leveringer* i alt – en pr. måned til en subskriptionspris af 1 Rbdl. per levering.¹⁹

Det kan således konstateres, at det københavnske publikum helt fra begyndelsen af århundredet havde gode muligheder for enten at købe eller leje Beethovens musik, primært til hjemmebrug ved klaveret. Der er intet i kildematerialet, der tyder på, at situationen i den danske hovedstad på dette punkt adskilte sig fra, hvad der var gældende andre steder, hvilket også – såfremt det havde været tilfældet – måtte overraske, når man tager Beethovens tidlige internationale gennemslag i betragtning.

Koncertlivet indtil 1836

Umiddelbart kunne man få det indtryk, at symfonisk musik fra slutningen af det 18. og begyndelsen af det 19. århundrede først vandt indpas i det københavnske musikliv med *Musikforeningens* oprettelse i 1836. Synspunktet fremføres markant – og utvivlsomt overdrevent – i en jubilæumsartikel i Politiken 6.3.1886 dagen efter foreningens 50-års fest:

Var der nu trang til en saadan Forening? Ja; thi virkelig god Musik havde Folk ikke Lejlighed til at høre dengang. Koncerter gaves vel ikke sjældent af omrejsende Virtuoser; men det var i Reglen Kling-klang, Teknik uden Følelse, Præstationer, der ikke havde meget med ægte Kunst at

skaffe. Publikum var imidlertid taknemmeligt, og det applauderede lige såvel rejsende Virtuoser som rejsende Mekanikere, der gav Forestillinger – endog paa Det kgl. Teater – med store kunstige Lirekasser, Chordaulodion, Salpingion, og hvad de nu ellers hed, disse mærkelige Instrumenter. Datidens faa virkelig musikalske Mennesker glædede sig ved Tonekunsten i *Hjemmene*.

Richard Hove er i sin Hartmann-biografi inde på det samme. Han taler om »det lange musikfattige interval fra 1814 til 1836« og hævder videre, at »[...]Beethoven repræsenterede en Modernisme og Utilgængelighed, som vi nu har uhyre svært ved at gøre os nogen Forestilling om«. Han går oven i købet så vidt som at hævde, at »[...]i tiden fra 1814, hvor Beethovens Pastoralsymphoni opførtes, og til Musikforeningens Start var der næppe her i Landet blevet opført en Symphoni i sin Helhed«. ²⁰ Som vi skal se, er der faktisk dokumenteret andre opførelser af Beethovens symfonier i den omtalte periode.

Indtrykket af de lidt provinsielle musikforhold i København i de første årtier af århundredet bekræftes, når man læser de spredte beretninger om forholdene, som med jævne mellemrum blev offentliggjort i det ansete Leipziger musiktidsskrift *Allgemeine musikalische Zeitung* helt fra dets grundlæggelse i 1799. I den tidligste af disse beretninger i den første årgang af tidsskriftet roses det københavnske musikliv i høje toner, men fra 1812 får piben en anden lyd. Helt frem til 1833 beklager tidsskriftet sig indimellem over koncertlivets tilstand: programlægningen er uinteressant, god musik kan ikke høres andre steder end på Det kgl. Teater, og flere gange vender skribenterne tilbage til det beklagelige i, at symfonier ikke opføres i deres helhed ved de københavnske koncerter – alt sammen, hævder beretningerne, for at tækkes publikum og sikre koncertarrangørernes indtjening. ²¹ Lignende toner anslås i den københavnske presse; i 1822 hedder det – måske med en mild overdrivelse:

I ingen Hovedstad i Europa har Musiken flere Yndere og Dyrkere end i Kjøbenhavn; men Leilighed til at høre god Musik er, desværre, som Virkning af Tidsomstændighederne, i den nyere Tid bleven sjældnere og sjældnere. ²²

Helt så skidt stod det nu ikke til, og et nøjere studium af koncertannoncer for de offentlige koncerter (herunder Det kgl. Teaters koncerter) og de musikalske selskabers repertoire viser imidlertid et lidt mere nuanceret billede end det, der fremgår af foranstående.

Koncertannoncerne i *Adresseavisen*, der normalt kun omfatter offentlige koncerter og derfor ikke omtaler koncerterne i de musikalske selskaber, giver et meget broget billede af den københavnske koncertvirksomhed i de første 30-40 år af det 19. århundrede, og i perioden 1811-1828 er der faktisk adskillige år, hvor der overhovedet ikke annonceres for koncerter i *Adresseavisen*. Men der gives dog også i perioder publikum mulighed for at høre ordentlige koncerter – selv uden for Det kgl. Teater og de musikalske selskaber. Beethoven optræder dog yderst sjældent på disse programmer: en ouverture i ny og næ, Wellingtons Sejr (Hofteatret 1834) og ved sjældne lejligheder kammermusikværker (klaverkvintet opus 16 og septet op. 20 i 1807, strygekvartet op. 18 nr. 4 og trio op. 1 nr. 2 på Hotel d'Angleterre i 1840'erne). To mere prominente begivenheder skal fremhæves i denne forbindelse – omend af helt forskellig karakter: opførelsen på d'Angleterre i 1837 af 2. symfoni på det af akustikeren Fr. Kaufmann opfundne mekaniske instrument *Symphonium*²³ og Clara Schumanns sidste koncert i København i 1842 hvor hun spillede klaversonate i cis mol op 27,2.

De musikalske selskaber havde set deres bedste tid, men stadig var det dog muligt for medlemmerne at høre god musik, således som det fremgår af følgende oversigt over større Beethoven-opførelser i årtierne forud for *Musikforeningens* oprettelse i en række af de førende selskaber.

Selskabet til Musikens Udbredelse

Oprettet o. 1820; 12 koncerter i løbet af vinteren. Amatørforening (i 1821 var der 300 medlemmer og 100 udøvere), hvor kun fagotter og basuner er besat med professionelle; koncerterne finder sted på Hofteatret; eksisterer til og med sæsonen 1825/26.²⁴

Christus am Ölberge (vinteren 1820/21); førsteopførelse i København. Koret (på 50 personer) roses specielt; af taktfuldhed undlader resencten i AMZ at nævne navnene på dilettant-solisterne.

Klaverkoncert i c-mol, (vinteren 1820/21) opført ved samme koncert »mit vielem Geschmack, Kraft und Zartheit von einer Dilettantin vorgetragen«.²⁵

Symfoni nr. 2 i D-dur (omtales i AMZ)

Fidelio ouverture nr. 1

Det Venskabelige Selskab

Grundlagt 1793. Ifølge Ravn 1886 et af de selskaber, hvis musikalske virksomhed blev holdt i live længst tid.

Messe i C-dur, op. 86 (1817 og 1821?). I forbindelse med begge disse opførelser blev den danske tekst udsendt på tryk i L.C. Sanders oversættelse, første gang som *Kyrie eleison*, anden gang som *Hymne No. 1*.²⁶ Opførelsen omfatter tydeligvis kun en del af messen; denne var i Tyskland udkommet både med den latinske liturgiske tekst og i tysk gendigtning og lanceredes som »tre hymner«. Det er således den første af disse »hymner« (dvs. Kyrie og Gloria), som blev opført i København.

Egmont Ouverturen, annonceret i *Adresseavisen* nr. 30, 1823.

Det harmoniske Selskab

1778 til ca. 1828. Byens førende musikalske selskab.

Symfoni nr. 6 (annonceret i *Adresseavisen* Nr. 47, 1814 som »Ny Pastoral-Symphoni af Beethoven«; værkets førsteopførelse i Danmark).

Symfoni nr. 7 (annonceret i *Adresseavisen* Nr. 235, 1814 som »ny stor Symphonie comp. af L.van Beethoven (ei forhen opført)«

Klaverkoncert (ifølge *Dagen*, nr. 241, 1815 opført ved M. Foghts koncert og udført af »...talentfulde Dilettanter«).

Korfantasi opus 80, opført december 1817.²⁷ Teksten trykt i L.C. Sanders danske oversættelse under titlen *Tonekunstens Magt* (»Evig huld og yndigt toner / Alle Stemmers fulde Sang;«)

Det forenede musikalske Selskab

1787 til ca. 1820; selskabets love, der i mindste detalje foreskriver retningslinjer for medlemmernes adfærd og musikkens indretning, blev udgivet på tryk i 1796.²⁸

Egmont Ouverturen og »stor rondo brillant for pianoforte« opført november 1827 er eneste dokumenterede Beethoven værk.²⁹

Det Kongelige Teater

Det Kongelige Teater var byens største koncertlokale og vigtigste samlingssted for den musikalske offentlighed. Carsten E. Hatting har i sin Mozartbog beskrevet den betydning, stedet havde for den københavnske borger- og embedsstand,³⁰ og det er i denne sammenhæng værd at minde om, at der på teatret ikke udelukkende opførtes musikdramatik. Også symfonier og anden ikke-dramatisk musik fandt vej til Det kgl. Teater, ikke mindst i kraft af, at teatret havde byens bedste og mest professionelle orkester. Sådanne opførelser fandt sted i tre forskellige sammenhænge: Enkekassekoncerterne, instrumentalmusik mellem de enkelte akter i skuespillene samt egentlige koncerter på teatret med Det kongelige Kapel evt. under medvirken af tilrejsende musikere. Alt i alt må man nok sige, at det var her, Beethovens musik havde de bedste udfoldelsesmuligheder i de første årtier af århundredet. Det var netop ved en Enkekassekoncert, at københavnernes for første gang kunne stifte bekendtskab med en symfoni af Beethoven. Sammen med Mozarts *Requiem* og Du Puy's dobbeltkoncert for 2 violiner opførtes hans 1. symfoni i april 1803, nøjagtig tre år efter premieren i Wien.³¹ V.C. Ravn vil vide, at den ikke gjorde særlig lykke, eftersom der skulle gå endnu otte år før kapellet på ny tog en Beethoven-symfoni på programmet.³² I sine fyldige håndskrevne forarbejder til sin bog fra 1886 har Ravn opregnet de koncerter på Det kgl. Teater i perioden 1803-27, hvor Beethoven stod på programmet.³³ Det er ikke altid muligt at afgøre, *hvilken* symfoni, der er tale om, men ifølge Ravn blev en Beethoven-symfoni opført i følgende år: 1803 (1. symfoni), 1811, 1812, 1814 (6. symfoni), 1815, 1816, 1817 (7. symfoni) og 1821 (6. symfoni). Siden kom også 3. og 5. symfoni til; i teatrets store samling *Simphonier for Capellet* på 150 symfonier og 76 Ouverturner, som nu opbevares på Det kgl. Bibliotek, er Beethoven repræsenteret med symfonierne 3-6 og et par Ouverturner; symfonierne blev indkøbt til formålet af kapelchefen A.W. Hauch i Wien i 1814 i forbindelse med hans deltagelse i Wienerkongressen som ledsager for Frederik VI.³⁴ Det kan være svært i dag at forestille sig virkningen af sådanne Beethoven-symfonier mellem opførelser af letbenede enakts vaudeviller og lign. Men sådan blev de faktisk brugt. F.eks. lod Franz Gläser, kort efter sin tiltræden som kapelmester, *Pastoralsymfonien* opføre mellem skuespillene *Christen og Christine* og *Fristelsen*, således som det fremgår af plakaten for forestillingen (jvf. s. 166). Der var tilsyneladende en del uenighed om det hensigtsmæssige i denne praksis. Musikerne har sikkert fundet det besværligt også at skulle møde på teatret, når der stod skuespil på programmet, og i *Musikalsk Tidende* fra 1836 kan vi i forbindelse med en almindelig beklagelse over mangelen på muligheden for at høre gode symfonier i København kort og godt læse: »Hvad der spilles mellem Acterne ved Skuespil, vide vi jo, bliver ikke hørt.«³⁵ Så sent som i 1859 tages sagen

Lirsdagen den 6te September 1842, Kl. 7,
opføres paa det kongelige Theater:

Christen og Christine,
dramatisk Idyl i 1 Act, efter Scribes og Dupins "Michel et Christine," ved
Fr. Professor, Ridder F. V. Heiberg.

Personerne:

Stanislaus, Grenadeer	Fr. Stage.
Christine, en ung Bertshuusholderstke	Md. Larcher.
Christen, hendes Fætter	Fr. Phister.
Wilhelm, Dpvartter i Bertshuset	— Wøller.

Handlingen foregaaer i en Landbby.
Der paa:

Pastoral-Sinfonie eller Grindring fra Landlivet,
stort musicalt Tonematerie i 5 Afdelinger, af Ludwig van Beethoven, udføres, under Anførsel
af Hr. Capelmester Glæser, af det hele kongelige Capel.

Indhold:

1) Allegro, ma non moto. Bæftelsen af glade Følelser paa Landet; 2) Andante con moto. Scene ved Bækken; 3) Allegro. Landboernes muntre Sammenfomi; 4) Allegro. Uveir, Storm; 5) Allegretto. Hurdelaug; glade og taknemmelige Følelser efter Uveiret.

Der efter:

Fristelsen,
Skuespil i 1 Act af Forfatteren til „Indqvarteringen“.

Plakat fra september 1842 for Franz Glæsers opførelse af 6. symfoni på Det kgl. Teater som "pauseindslag" mellem de to enaktere Christen og Christine og Fristelsen.

på ny op, denne gang i *Tidsskrift for Musik* nr. 9. Det anføres som et gode, at man nu af plakaterne kan se, hvad der vil blive spillet mellem akterne, men den pågældende læserbrevs-skribent beklager sig over, at det simpelthen er for meget for tilhørerne, at de skal belemres med musik på et tidspunkt, hvor de rettelig skulle finde den »nødvendige Hvile« forud for næste akt. Hertil svarer redaktøren, at det efter hans mening ikke kommer an på *hvor ofte*, der spilles, men *hvad* der spilles.³⁶

Man kan næppe forestille sig *Eroica* brugt på denne måde. Dens førsteopførelse i Danmark fandt sted på teatret ved en aftenunderholdning i marts 1836 og gav anledning til en række overvejelser i *Musikalsk Tidende* i anledning af publikums manglende forståelse for værket.³⁷ Forklaringen er, ifølge anmelderen (som formentlig er redaktør A.P. Berggreen selv), at publikum kun sjældent har anledning til at høre sådanne store symfonier – og det gælder ikke mindst Beethovens symfonier – og derfor kun vanskeligt kan »...fatte Ideegangen i en saadan Composition«. På ny møder vi altså beklagelser over niveauet i det københavnske musikliv.

Det fører her for vidt at gå i detaljer med de mange andre værker af Beethoven som i 1810'erne og 20'erne blev opført ved koncerter på Det kgl. Teater. De dominerende genrer er – ikke overraskende – ouverturerne og et bredt udsnit af kammermusikken, dog med den markante undtagelse, at strygekvartetten overhovedet ikke er repræsenteret. Hertil kommer et par opførelser af den meget populære *Wellingtons Sejr* (1822 og 1837).

En enkelt opførelse skal dog afsluttende omtales nærmere, idet også den gav genlyd i fagpressen. Det drejer sig om oratoriet *Christus am Ölberge*, opført ved en

Enkekassekoncert i *Vor Frue Kirke* i april 1836 sammen med Kunzens *Skabningens Halleluja*.³⁸ Koncerten blev fyldigt omtalt i Berggreens *Musikalsk Tidende*, og ikke mindst de principielle overvejelser over begrebet *kirkelig stil* er interessante. Anmelderen kritiserer Beethovens valg af stilmidler i dette påståede kirkelige værk, ligesom han overhovedet diskuterer, hvilken slags musik, der sømmer sig for kirkelig fremførelse. *Christus am Ölberge* falder ikke ind under denne kategori:

...saa fortræffelig som denne Musik end er baade i Henseende til Udtryk i Melodierne, Rigdom i Harmonierne, og Originalitet i Instrumentationen – er dog Noget af den i en saa theatralisk Stil, at denne Composition herved bliver aldeles upassende for Kirken ...³⁹

Hertil må det bemærkes, at kritikken går galt i byen. Beethovens oratorium er *ikke* et kirkeligt værk, og det er heller ikke en traditionel kristelig bekendelse, men snarere et blandt mange af Beethovens værker fra krisens og afklaringens år o. 1802-1805, der kredser omkring *hellerollen* og *heltens død*. Det er en misforståelse at opføre det i en kirke, og det kan da også konstateres, at førsteopførelsen i Wien fandt sted ved Beethovens akademi i april 1803 sammen med 2. symfoni og 3. Klaverkoncert, og en senere opførelse i 1815 foregik ved en velgørenhedskoncert sammen med *Zur Namensfeier*, op. 115 og *Meerestille und glückliche Fahrt*, op. 112. Ligeså lidt som oratorier af komponister som Haydn og Händel er *Christus am Ölberge* kirkemusik, og lige så dårligt passer det til en opførelse i en kirke.

Fidelio

Fidelio blev ikke nogen succes, da københavnernes første gang fik mulighed for at overvære en opførelse i september 1829 – og heller ikke ved senere genoptagelser i løbet af det 19. århundrede faldt værket for alvor i publikums smag.⁴⁰ Faktisk blev operaen kun opført 25 gange i alt før år 1900, og man skal helt frem til 1966, før operaen fik sin 100. opførelse på Det kgl. Teater.⁴¹ Premierens fandt sted på et tidspunkt, da teatrets liv var præget af intriger og skændier.⁴² Hertil kom, at det efter regnskabet at dømme var en yderst skrabet opsætning med genbrug af en række kulisser fra andre forestillinger og en samlet udgift til dekorationer på 1 Rdl og 3 mark; til sammenligning kostede kulisserne til Bournonvilles ballet *Søvngjængersken*, der havde premiere ugen efter *Fidelio*, 311 rdl. 4 mark og 2 skilling.⁴³ I journalen i Det kgl. Teater kan man følge sæsonens fem opførelser. Efter hver opførelse hedder det lakonisk: »Alt foregik på tilbørlig måde« – en udtalelse man

dog nok ikke skal tillægges alt for stor betydning. Helt tilfreds var teaterledelsen ikke, og man foretog forskellige kunstgreb for at fremme publikums-interessen. Ved den tredje opførelse lod man operaen indlede af en lille fransk enakter, *Skillerummet*, der havde været på repertoiret siden sin premiere 23 år tidligere!⁴⁴ Det hjalp åbenbart ikke, så man gjorde et nyt forsøg. Ved den næste opførelse nedlod man sig til at efterkomme tidens almindelige forkærlighed for tyrolersang, og til anledningen havde man hyret tyrolerne Franzel, Bartha og Anton Leo til at optræde med »nationale« sange, hvis titler er omhyggeligt angivet i journalen.⁴⁵ Herefter blev *Fidelio* taget af plakaten. Et halvt år tidligere havde en anden gruppe tyrolere optrådt ved *Det harmoniske Selskabs* koncert på hofteatret med et blandet program bestående af ouverturen til Tryllefløjten samt diverse nationalsange »med Jodlen«,⁴⁶ så publikum vidste, hvad de gik ind til, og denne fjerde opførelse af *Fidelio* indbragte da også den hidtil højeste entreindtægt, nemlig beskedne 324 Rdl.⁴⁷ »Efter Beethovens alvorsfulde Toner en lystig Tyrolerjodlen – det var en Kombination, som faldt i Publikums Smag ...«, som det sarkastisk hedder hos teaterhistorikeren P. Hansen.⁴⁸

I en interessant korrespondance mellem skuespiller og instruktørassistent J. C. Ryge og teaterdirektør D. Manthey diskuteres det, hvorvidt kostumerne i *Fidelio* skal signalere nutiden eller en ældre tid. Man kunne måske vente, at problemet skyldtes det politiske budskab i handlingen, men korrespondancen viser, at der lå rent praktiske overvejelser bag: med hellebarder kan korsangerne bedre – »uden foregående, gentagne øvelser«, som det hedder i Ryges brev – bevæge sig rundt på scenen, end hvis de var forsynet med mere nutidige geværer.⁴⁹

I sin rapport om den forgangne sæson i København tager *Allgemeine musikalische Zeitung* udgangspunkt i denne *Fidelio*-opførelse og giver en sønderlemmende kritik af operaen på *Det Kongelige Teater*. Opførelsen afslører en fatal mangel på brugbare danske sangere til det store klassiske repertoire, og publikum reagerer ved at holde sig væk. Anmelderen mener ligefrem, at publikum bør være taknemmelig for, at *Fidelio* var den eneste nyhed i hele efterårssæsonen 1829. Han tilråder sågar direktionen, »...die Oper so lange zu suspendieren, bis sie in den Stand gesetzt worden, neue und vorzügliche Subjecte zu engagieren, und sich für den Augenblick auf Vaudevillen oder höchstens auf kleine Operetten zu beschränken«. Hårde ord om københavnske musikforhold i tidens førende tyske musiktidsskrift. Og for at gøre ondt værre blev artiklen oven i købet gengivet i *Kjøbenhavnsposten*!⁵⁰

Nogle år senere gjorde A. P. Berggreen et forsøg på at interessere publikum for Beethovens opera ved i sit tidsskrift *Musikalsk Tidende* fra 1836 at oversætte og genoptrykke Ludwig Rellstabs ti år gamle ekstatiske omtale af *Fidelio*, hvor den

fiktive kunstners uforglemmelige oplevelse af operaen kædes sammen med hans næsten Werther'ske betagelse af en ung pige:

Hele Operaen forekommer mig som et Under. Det synes mig nemlig, som et Menneske havde skabt den, der med Længsel higer efter et fremmed Noget, en himmelsk Skjønhed, hvis Tilværelse han aner, – men ikke kan fængsle.⁵¹

Hans egen oplevelse af forestillingen beskrives parallelt med pigens reaktioner, som han bliver dybt betaget af, og som ved slutningen af værket kulminerer i udbruddet:

Og nu, du Jubelsang under Taarer, du Saligheds Hilsen fra hisset: »O namen – namenlose Freude!« – Stille! Mit Hjerte brister i Salighedens stærke Længsel, i Henrykkelsens Storm!

Det er ogsaa langt over Midnat; – derfor nok! – Just nu gaar Maanen op!

I forlængelse af de fem opførelser i sæsonen 1858-59 forsøgte man sig med et mere prosaisk propaganda-fremstød. I Immanuel Ree's *Tidsskrift for Musik* bringes i numrene 2 til 7 for året 1859 en lang artikel om Beethovens opera, der slutter med følgende karakteristiske bemærkning:

Fidelios Optagelse på Repertoiret er en Mærkelighed i det kongelige Theaters Aarbøger, og der skyldes Bestyrelsen lige så megen Paaskjønnelse for at dette Kunstværk *er blevet* givet, som det fortjener alvorlig Dadel, at det efter kun fem Opførelser ikke oftere *bliver* givet.⁵²

Selve artiklen indledes med en historisk redegørelse for værkets tilblivelse, de forskellige versioner og de fire ouverturer. Herefter følger en detaljeret musikalsk gennemgang, nummer for nummer, hvorefter der afsluttes med en anmeldelse af opførelsen på Det kgl. Teater. Når man betænker de problemer, som sangere, publikum, operadirektører og andre har haft med værket siden dets fremkomst, er den vurdering, der *her* gives af værket ganske påfaldende:

[...] vi paastaa, at 'Fidelio' som musikalsk-dramatisk Kunstværk paa den ene Side rager op over alle sine Forgængere og paa den anden Side ikke er overtruffet af noget af de senere«.

En sådan vurdering har ikke mange operakendere siden kunnet tilslutte sig.

Det skal tilføjes, at artiklen i *Tidsskrift for Musik* angiveligt bygger på en samme år udgivet tysk bog af C. E. R. Alberti om Beethoven som dramatisk komponist,⁵³ og at tidsskriftsredaktøren indledningsvis tillægger opførelsen af *Fidelio* på teatret en sådan betydning, at han som redaktør her gør en undtagelse fra tidsskriftets praksis om ikke at bruge megen spaltepåds på operakritik.

Som det er fremgået af det foregående er Det kgl. Teater ubestridt den institution, der i årene før *Musikforeningens* grundlæggelse betød mest for udbredelsen af kendskabet til Beethovens musik hos det københavnske borgerskab. Her kunne man få den uforfalskede oplevelse af den musik, som man måske havde dannet sig et vagt indtryk af ved 4-hændigt klaverspil i hjemmene. I kraft af teatrets historiske position, dets økonomiske muligheder, tilskuerrummets størrelse, dets musikalske ressourcer og selve karakteren af Beethovens musik kunne intet andet københavnsk foretagende gøre det rangen stridig.

Kuhlau

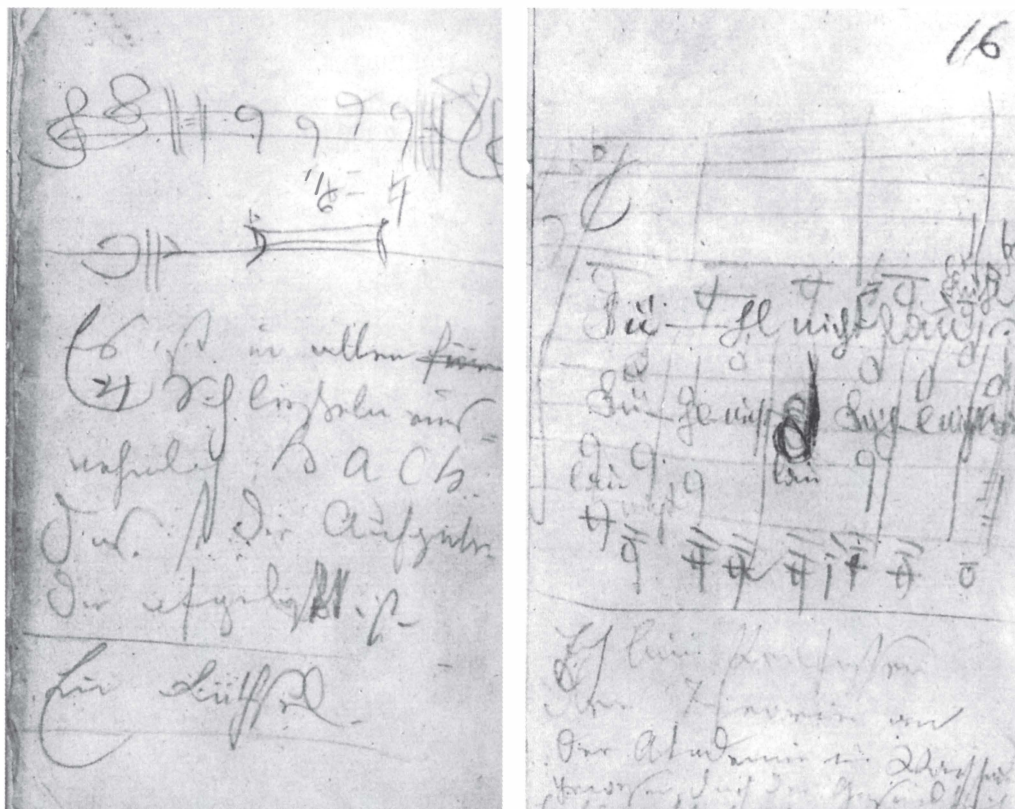
Kuhlau kom til København i 1810 på et tidspunkt, da det musikalske udsyn i de toneangivende kredse tilsyneladende var noget snævert, og skal man tro Carl Thranes meget kategoriske beskrivelse, var det ikke mindst Kuhlaus indsats, der bidrog til at åbne københavnernes øjne for det nye, som rørte sig i europæisk musik. »Det er Kuhlaus store Betydning i Danmark, at gennem ham bryder det Nye frem i vor Musik«, hedder det hos Thrane med udhævede typer.⁵⁴ Det er ofte blevet fremhævet, hvordan Weyse var Mozarts våbendrager i København, mens Kuhlau var Beethovens. For Weyse betød denne rollefordeling tilsyneladende en vis blokering over for udtrykket i Beethovens musik, mens man ikke omvendt hos Kuhlau finder en tilsvarende afvisning af Mozart. Tværtimod var Kuhlau en stor beundrer af Mozart, selvom Beethoven tidligt blev hans store forbillede. Straks efter sin debutkoncert i København i januar 1811 satte han bestandigt Beethovens værker på sine koncertprogrammer, både kammermusikken, koncerterne og ved en enkelt lejlighed i december 1815 en af symfonierne; det fremgår ikke af kilderne, hvilken symfoni der er tale om, men da både den sjette og den syvende havde haft deres københavnske førsteopførelse ved koncerter med Det kgl. Kapel samme år eller året før, er det formentlig en af disse to, der nu blev genopført. Annoncer i *Adresseavisen* og *Dagen* oplyser normalt, hvilke Beethoven-værker Kuhlau lod opføre ved sine koncerter i København i årene fra 1811 og til han i 1821 kort før sin store rejse til Tyskland ophørte med at arrangere koncerter.⁵⁵

Blandt disse skal især fremhæves den københavnske førsteopførelse af tripletkoncerten opus 56 i januar 1815. Samtidig med hans ophør som koncertarrangør spores en mærkbar tilbagegang for Beethovens musik på de københavnske koncertprogrammer; nu er det tidens modekomponister, der dominerer, med operaudtog, virtuose variationsværker for klaver eller koncerterende værker for diverse solister og orkester.

Naturligvis var det ikke Kuhlau, som introducerede Beethoven i København; som vi har set, var flere af hans værker blevet opført før Kuhlaus ankomst til hovedstaden, men hans koncertvirksomhed og hans erklærede bekendelse til Beethoven har i høj grad bidraget til etableringen af den Beethoven-tradition, som siden ikke mindst Musikforeningen og Kammermusikforeningen førte videre.

Der er adskillige både små og store vidnesbyrd i Kuhlaus biografi og værk om denne særlige interesse for Beethoven. I 1810, året før han slog sig ned i København, beder han i et brev til musikforlæggeren G.C. Härtel om at få tilsendt en række af mesterens kompositioner: cellosonaten op. 69, klavertrioerne op. 70, klaversonaten op. 27,2 samt klavervariationerne op. 34 og 35.⁵⁶ Af disse værker er de to førstnævnte dog ikke mere end et par år gamle på dette tidspunkt. Kort efter sin ankomst til den danske hovedstad bliver han en slags dansk korrespondent for det velanskrevne tyske musiktidsskrift *Allgemeine musikalische Zeitung*, udgivet i Leipzig.⁵⁷ Her skildrer han for de tyske læsere sider af musiklivet i København og roser bl.a. Det kongelige Kapels opførelser af symfonier af Haydn, Mozart og Beethoven;⁵⁸ det er interessant, at Kuhlau så forholdsvis tidligt opfatter netop disse tre – senere »klassiske« – komponister som en helhed. I denne beretning for sine tyske læsere udtrykker Kuhlau sig tilsyneladende i mere afdæmpede vendinger, end der var dækning for. I et privat brev et halvt år tidligere til udgiveren af *Allgemeine musikalische Zeitung* lægger han ikke fingrene imellem; han takker for opfordringen om at skrive til bladet, men understreger sin ulyst ved opgaven, fordi han ikke kan finde på meget godt at sige: vokalmusikken er under al kritik, Det kgl. Kapel kun middelmådigt, og der er generelt meget ringe sans for musik at spore i hovedstaden!⁵⁹

Højdepunktet i Kuhlaus Beethoven-dyrkelse var utvivlsomt det personlige møde med mesteren i Wien i september 1825.⁶⁰ Besøget hos Beethoven er omhyggeligt dokumenteret gennem Beethovens konversationshæfter nr. 92-95 fra september 1825, og senere i Seyfrieds bog om Beethovens studier i kontrapunkt.⁶¹ Kuhlau har tilbragt et par muntre dage i samvær med sin berømte kollega og en kreds af hans venner, hvor man har drukket, spist og konverseret og indimellem også haft tid til at udveksle kanons. Ifølge overleveringen improviserede Kuhlau



kvartetten i november 1825. Om Kuhlau har overværet den musikhistoriske begivenhed er et spørgsmål. Noget tyder på, at det forudgående måltid i værtshuset har taget så meget på kræfterne, at han har måttet forlade scenen, netop som opførelsen af opus 132 skulle til at finde sted. I hvert fald lyder en indførelse i hæfte 95 fra denne dag: »Der Kuhlau ist nach dem Prater gegangen um durch 2 Stunden spaziergehen sich von dem Genu zu erholen«. Der er noget tragikomisk i at forestille sig et af kvartetlitteraturens hovedværker opført i et wiensk værtshus, mens Kuhlau vandrer omkring i Prateren med tømmermænd.⁶³

Kuhlau hjembragte et varigt minde om besøget i form af et stik af Beethoven, signeret og tilegnet »meinem Freund Kuhlau von L. van Beethoven«. Stikket med Beethovens påskrift hænger i dag på Musikhistorisk Museum i København.

Om det just er dette besøg hos Beethoven i Wien, som er årsagen til, at Kuhlau de kommende år i en række variationsværker for klaver anvender lieder af Beethoven som tema, vides ikke. I hvert fald er det først nu, efter i mange år at have skrevet variationer over andre komponisters temaer, at Kuhlau på denne måde kaster sig over Beethovens musik. Det drejer sig om de fire rækker af firhændige klavervariationer op. 72a, 75, 76 og 77 samt de tre *Rondolettoer* op. 117 fra årene 1826/27 og 1831. Det er også værd at bemærke, at ouverturen til C.J. Boyes skuespil *William Shakespeare*, komponeret kort efter hjemkomsten fra Wien i 1825, ifølge Kuhlau-specialisten Gorm Busk er hans mest Beethoven-inspirerede værk.⁶⁴

På et enkelt område kan det undre, at Kuhlaus Beethoven-beundring *ikke* slog igennem, således som det var tilfældet hos så mange andre ligesindede: bortset fra et tidligt værk fra tiden i Tyskland, som er gået tabt, skrev han ingen symfonier. Hvorvidt dette skyldes den fra Brahms velkendte angst for at ytre sig i denne den mest »beethovenske« af alle genrer, eller hvorvidt det blot er et udtryk for Kuhlaus –og tidens– almindelige forkærlighed for solo- og kammermusik, melder historien ikke noget om. I hans omfattende produktion omfatter orkestermusikken kun ganske få værker: den tidligere nævnte ungdomssymfoni, to klaverkoncerter og en *Concertino* for 2 horn og orkester; hertil kommer ouverturerne til operaerne.⁶⁵

I denne sammenhæng kan det som et kuriosum nævnes, at Kuhlau – ligesom Beethoven – satte Schillers drikkeviser »Ode an die Freude« i musik, en tekst, der ifølge F.L.Ä. Kunzens uforgribelige mening »eignet sich [...] wenig zur Musik«!⁶⁶ Denne kantate, der bortset fra et par korstemmer er gået tabt, blev opført et par gange i 1814 og 1816 i Oehlenschlägers oversættelse.⁶⁷ Det har øjensynlig ikke været nogen større succes, og der er absolut ingen forbindelse mellem Kuhlaus kantate og Beethovens korfinale.

Det er der derimod mellem Kuhlaus eneste overleverede klaverkoncert opus 7⁶⁸, som blev opført i København i januar 1811, men formentlig komponeret kort

før hans ankomst til København, og Beethovens klaverkoncert opus 15. Som det er grundigt dokumenteret af Jörn-L. Beimfohr udviser denne C-dur koncert i hele sit anlæg og temadannelse en en sådan lighed med Beethovens koncert i samme toneart, at man næsten kan tale om en komposition efter model – en teknik, som Kuhlau også i høj grad anvender i sine operaer. Beimfohr kan på baggrund af sin minutløse stilistiske sammenligning af de to værker dog konkludere:

Trotz der Fülle thematischer und motivischer Entlehnungen aus Beethovens C-Dur-Klavierkonzert ist die Bezugnahme von Kuhlaus C-Dur-Klavierkonzert nicht eng genug, um es auf weite Strecken zu einem Plagiat abzuwerten, denn die Einzeluntersuchungen haben ergeben, daß Kuhlau die übernommenen Themen und Motive entweder variiert, oder anders fortsetzt, oder in einen anderen Zusammenhang stellt.⁶⁹

III. Efter 1836

Musikforeningen

Gennem A.P. Berggreens ambitiøse tidsskrift *Musikalsk Tidende*, får man et godt øjebliksbillede af Beethovens betydning i det københavnske musikliv netop i de måneder, da planerne om oprettelse af de kommende 50 års vigtigste institution, *Musikforeningen*, tog form. Tidsskriftets første nummer var på gaden d. 17. januar 1836, men efter det 20. nummer fra juni samme år måtte det allerede lukke igen – angiveligt på grund af mangel på opbakning fra publikum. I sit indhold og sine holdninger lagde det sig tilsyneladende tæt op ad Schumanns to år tidligere grundlagte *Neue Zeitschrift für Musik*. Flere steder kan vi næsten høre Berggreen parafrasere det tyske tidsskrift; f.eks. hedder det i den indledende programerklæring i forbindelse med en konstatering af den yderst mangelfulde dagbladskritik af musikalske anliggender: »For at raade Bod paa denne *Vilkaarlighed*, og hjælpe til at *begrunde* Dommene om musikalske Gjenstande, have nogle Kunstvenner forenet sig, for at udgive et musikkritisk Tidsskrift.«⁷⁰

Og senere betones det, at redaktøren vil give bladet »[...] en bestemt Farve, en bestemt Grundtone«. Beethoven er klart den dominerende skikkelse i bladet. Som det er fremgået, får flere af hans værker en indgående kritisk behandling i forbindelse med opførelser i København, og gennem fortløbende numre bringes længere afsnit om hans liv og værker.⁷¹ Det er det velkendte »romantiske

Beethoven-billede«, vi her møder, som vi kender det fra Arnold Schmitz's systematisering af Bettina von Arnims og andre tidligere romantikeres fire grundforestillinger om mesteren: *præst, trolldmand, naturbarn og revolutionær*.⁷²

Som det er fremgået af det foregående, havde københavnernes i de første årtier af det 19. århundrede gode muligheder for at gå på koncert. Men udbuddet var spredt og ikke altid af lige høj kvalitet. Alt dette ændrede sig kort tid efter Musikforeningens stiftelse i 1836. Snart udviklede den sig til at være både den største og mest ambitiøse koncertinstitution i byen, hvis gøremål og koncerter tiltrak sig betydelig opmærksomhed, dels på grund af kvaliteten, dels fordi foreningen opsugede alle betydelige personligheder i Københavns musikliv enten som menige medlemmer eller som medlemmer af ledelsen. Hertil skal dog også føjes, at netop Musikforeningen – sammen med Det kgl. Teater – er den musikinstitution i det 19. århundrede, hvis virksomhed er mest grundigt beskrevet.⁷³ Den blev stiftet på Weyses fødselsdag i 1836 med det formål at udgive dansk musik, men skiftede hurtigt karakter og blev til en ren koncertforening. I det følgende skal gives en kort vurdering af Beethoven-repertoiret, suppleret med en nærmere redegørelse for to af de i denne sammenhæng mest markante personligheder, Franz Gläser og N.W. Gade – for Gades vedkommende med særlig vægt på hans indsats omkring Beethovens 9. symfoni.

Det er ikke overraskende, at Beethovens symfonier kun sjældent blev opført i de københavnske foreninger, før Musikforeningen påbegyndte sin koncertvirksomhed i 1837. For det første måtte der vel gå nogen tid, før man for alvor overhovedet turde byde det københavnske musikpublikum Beethovens symfoniske tonesprog, og for det andet stillede værkerne musikermæssige krav, som før 1837 næppe kunne honoreres af andre end musikerne fra Det Kongelige Teaters orkester. I Musikforeningen derimod fik symfonier en central placering. Allerede ved den anden koncert i november 1837 stod 4. symfoni på programmet, og de følgende ni år opførtes samtlige symfonier med undtagelse af nr. 1 og nr. 9 – værkerne fra Beethoven »anden periode« jævnlige og nr. 2 og 8 en enkelt gang hver.⁷⁴ Så først vovede man at give sig i kast med 9. symfoni, og – som vi skal se – til at begynde med uden den afsluttende korfinale.

Et afgørende vendepunkt i Musikforeningens Beethoven- dyrkelse indtraf med Franz Gläser's tiltræden som dirigent i 1842, samme år, som han blev ansat som kapelmester ved Det kgl. Teater. Fra sine 13 år i Wien kendte Gläser Beethoven personligt og kunne således trække en direkte linje tilbage til komponistens opførelse af sine egne værker. Gläser var f.eks. til stede ved førsteopførelsen af *Die Weihe des Hauses*, opført ved indvielsen af Josephstadt-teatret i Wien i 1822, hvor han netop var blevet ansat som kapelmester, og han skal, ifølge sine egen beret-

ning, have grebet ind i en pinlig situation, der opstod i forbindelse med Beethovens mangelfulde ledelse af værket. Episoden, der er gengivet i adskillige varianter i litteraturen, omtales fyldigt i *Allgemeine musikalische Zeitung* No. 49 fra 1822; her hedder det:

Der Meister dirigierte selbst; da man jedoch seinen leider noch immer geschwächten Gehörswerkzeugen nicht sicher vertrauen kann, so war ihm im Rücken Hr. Kapellmeister Gläser postiert, um dem gleichfalls neuorganisierten Orchester des Autors Willensmeynung erst recht eigentlich zu verdollmetschen, welches doppelte, nicht selten ganz verschiedene, Taktieren sich der That recht sonderbar gestaltete. Dennoch ging Alles so ziemlich glücklich von statten, bis auf die Chöre, welche manche Dissonanzen extemporierten ...

Senere vender Gläser selv tilbage til begivenheden i sin lille utrykte selvbiografiske skitse, nedskrevet i 1843, omhandlende hans liv frem til og med 1822, og nu med yderligere detaljer. Biografien fylder 8 sider, hvoraf denne episode optager de sidste 1½ – så Gläser har selv tillagt den en ikke ringe betydning og også været ganske godt tilfreds med sin egen indsats. Han slutter sin omtale af episoden således:

Wie nachher erzählt wurde, so hätte ich mir unbewusst dem grossen gigantischen Meister sogar einmal die Hand gehalten, bis das Schiff wieder in seinem ruhigen Laufe dahin segelte. Scherzhafter Weise konnte man annehmen, ich habe bei dieser Gelegenheit, den grossen Meister selbst dirigiert.⁷⁵

Historien går som andre gode historier sin gang, og 20 år senere, i 1861, dukker den op i *Illustreret Tidende*, men nu påstås det, at det var ved en opførelse i Wien af *Fidelio*, at Gläser på et kritisk tidspunkt flåede taktstokken ud af hænderne på Beethoven, kaldte tropperne til orden og leverede taktstokken tilbage igen!

Franz Gläser's forbindelse til Beethoven stammede velsagtens fra faderen, Peter Gläser, der havde arbejdet som kopist for Beethoven og i denne egenskab er ophavsmand til det dedikationseksemplar af d. 9. symfoni, som Beethoven i 1826 sendte til kongen af Preussen.⁷⁶ Efter de første år i Musikforeningens historie med et stærkt dansk islæt i programlægningen, lagde Gläser ved sin tiltræden kursen om, og ikke mindst Beethovens symfonier dannede nu kernen i repertoiret i en sådan grad, at Richard Hove i sin Hartmann-biografi fra 1934 kan hævde,

at »[...] disse spredte Opførelser af danske Værker maatte knuses mellem de instruktive Gentagelser af Beethovens Symphonier, som nu naaede frem til at virke med deres fulde Vælde paa vort Musikpublikum«.77 Nedenstående statistik over foreningens opførelser af Beethovens symfonier ved de første 265 koncerter, opdelt i tre perioder (*før* Glæser, *under* Glæser samt perioden *efter* Glæser) bekræfter vel nærmest Richard Hoves bemærkninger; selvom der er tale om perioder af forskellig varighed, viser oversigten en klar opprioritering af Beethoven under Franz Glæser.

Symfoni	Antal opførelser			
	I. 1836-42	II. 1842-50	III. 1850-70	Total
Nr. 1		1	1	2
Nr. 2		2	3	5
Nr. 3	1	3	5	9
Nr. 4	1	5	5	11
Nr. 5	1	4	2	7
Nr. 6	1	4	4	9
Nr. 7	1	4	4	9
Nr. 8		4	6	10
Nr. 9		2 (kun de tre første satser)	4	6
I alt	5	29	34	68

I: Musikforeningen Koncert 1-12 (1836-1842) (Bredahl, Fröhlich, Funch)

II: Musikforeningen Koncert 13-64 (1842-1850) (Glæser)

III: Musikforeningen Koncert 65-265 (1850-1870) (Gade)

Et par forhold springer i øjnene i denne statistik: bortset fra den enlige opførelse på Det kgl. Teater i 1803 (jvf. s.165) synes 1. symfoni ikke at have været hørt i København før Glæser tog den på programmet i 1849, og i den undersøgte periode på 34 år blev den kun opført to gange.⁷⁸ »Det var ikke den Beethoven, der tiltalte Romantikerne«, som Hove nøgternt bemærker. Denne tendens kan dog ikke spores i fordelingen i øvrigt. De to »ikke-heroiske« symfonier nr. 4 og 8 har en påfaldende fremtrædende placering, sammenholdt med det 19. århundredes Beethoven-myte og det 20. århundredes musikindustri (faktisk er 4. symfoni den hyppigst opførte af Beethovens symfonier i de første 50 år af *Musikforeningens* historie); heller ikke 5. symfoni synes at have været hørt i København, før Musikforeningen opførte den ved sin sjette koncert i maj 1839.

Glæsers opførelse af 4. symfoni i januar 1850 gav i øvrigt anledning til en ganske voldsom pressepolemik, dels om Glæsers evner som dirigent, dels om det betimelige i, at Musikforeningens koncerter overhovedet blev gjort til genstand for offentlig presseomtale.⁷⁹ Hvad det første angår, harcelleres bl.a. over, at dirigenten ved gentagelsen af scherzoen satte tempoet op. »Vi ere overbeviste om, at Herr Hofcapelmesteren maa indrømme, at Componisten umuligviis kan have tænkt sig meer end eet Tempo, hvori den betreffende Scherzo skal foredrages, og vi kunne give ham Forsikringen, at ingen anden Dirigent af Navn bruger denne Fremgangsmaade«. Sådan hedder det anonymt i Berlingske Tidende d. 11. januar 1850. Det skulle anmelderen aldrig have dristet sig til at skrive. Han blev kraftigt sat på plads i både *Fædrelandet* og *Flyveposten*, og en adresse fra en række ansete mænd blev nødvendig for at forhindre, at Glæser gjorde alvor af sin trussel om at nedlægge sin post som dirigent i Musikforeningen. Forresten skal *Flyveposten* ikke undlade at gøre opmærksom på, at Glæser har »uddannet sig til Dirigent saa at sige umiddelbart under Beethovens Auspicier«, at han har hørt Beethoven dirigere værket på nøjagtig samme måde samt at alle tyske dirigenter gør ligeså!⁸⁰ I sit forsøg på at sætte trumf på tager avisen dog fejl, når den hævder, at »[...]i Partituret til Beethovens Symphonier er det ved alle Scherzoerne udtrykkeligt bemærket, at Tempoet ved Gjentagelsen forceres, og det er følgelig klart, at Udeladelsen af denne Bemærkning ved Scherzoen i B dur Symphonien er aldeles tilfældig«. Hverken i tempobetegnelserne eller i Beethovens egne metronomangivelser, som de f.eks. er anført i decembernummeret 1817 af *Allgemeine musikalische Zeitung*, er der belæg for denne påstand.

Fem år tidligere havde *Berlingske Tidende* ellers taget klart parti for Glæser i en lignende polemik om hans musikermæssige kvaliteter; her var det *Kjöbenhavn's Theaterblad*, der havde rettet en stærk kritik mod Glæser både som dirigent og komponist. Han var øjensynlig en person, der lagde op til stærkt modstridende vurderinger.⁸¹

Ved visse lejligheder har Glæser dog grebet stærkt ind over for Beethovens originale ideer. Det gik ikke mindst ud over femte symfoni, som han ved en koncert på Det kgl. Teater i november 1842 lancerede som et *Fantastisk Tonemaleri til Alexander den Stores Historie*. Dagbladet *Dagen*, der ellers var Glæser yderst venligt stemt, var ikke udelt begejstret, men indrømmer dog »[...] at naar der skulde gives Publicum et Standpunct, hvorfra det rigtigt kunde opfatte Characteren, var denne Titel meget heldig valgt.«⁸²

Ved en Enkekassekoncert i Christiansborg Slots Ridehus d. 7. maj 1845 afsluttede 5. symfoni koncerten under Franz Glæsers ledelse, og her gentages historien med Alexander – nu udførligt udpenslet på tysk i programmet: *3die Afdeling*.

Alexanders Zug nach Babylon. Grosze Symphonie in C mol von L. van Beethoven, als Fantasie Gemälde betrachtet, zur Charakteristik Alexander des Groszen Leben und Thaten. Herefter anføres et program for hver af de fire satser: *Allegro con Brio: Bewegung und Treiben der Völker und Krieger auf dem Zuge nach Babylon. Andante: nächtliche Stille im Lager. Bewegung bei Anbruch des Tages. Allegro: Murren der Unzufriedenen. Marcia Trionfale: Einzug in Babylon. Huldigung und Feste.*⁸³

Det var ikke det eneste værk, som blev udsat for Glæasers fantasiforestillinger. Også A-dur symfonien fik et par ord med på vejen. Ved koncerten i Musikforeningen 1. februar 1843 markedsføres den således: *Humoristischer Tongemälde in 4 Sätzen. 1ster Satz: Vorbereitung zur ländlichen Hochzeitsfeier. 2ter Satz: Allegretto: Geständniss. 3ter Satz: Presto: Fröhliche Gefühle der Brautleute und ihrer Verwandten. Meno assai: Der Segen wird über das Brautpaar gesprochen. 4ter Satz: Fröhlicher Hochzeitstanz bei welchen ein Trupp ungarischer Zigeuner Spiel und Tanz ausführen.* Ved genopførelsen to måneder senere hed det blot: »Motivet taget ved et Zigeunerbryllup«. ⁸⁴

En sådan påstand om esoteriske programmer bag Beethovens symfonier og sonater er jo ikke Glæasers opfindelse. Det var almindeligt i det 19. århundredes Beethoven-reception således at »poetisere« Beethovens instrumentalmusik, enten i vage vendinger eller mere bastant som hos Glæser. Dels lå det i hele tidens musiksyn, dels hentede man belæg i Anton Schindlers, Carl Czernys og andre af de tidlige Beethoven-dyrkeres beretning om Beethovens egne, både kryptiske og meget tvetydige udsagn om litterære forbilleder for en række værker – udsagn, som senere fik deres mest drastiske udmøntning i Arnold Scherings Beethoven-tolkninger.⁸⁵ En direkte modpol til Glæasers *hermeneutiske* tilgang til Beethoven er Gades analytiske indføring i 9. symfoni, som er omtalt i det følgende.

I det hele taget havde Glæser sans for at aktualisere Beethoven. Som det har været tilfældet mange gange siden – senest ved Berlinmurens fald i 1989 og ved åbningen af de olympiske lege i Barcelona 1992 – var det også Beethoven, der måtte holde for ved en koncert i Casino i maj 1848 til fordel for de efterladte efter sårede og faldne i krigen mod Tyskland 1848. Her stod Glæser i spidsen for opførelsen af Beethovens *Wellingtons Sejr* (sammen med J.P.E. Hartmanns *Slagsang af Andersen, udsat for Mandskor og Orkester*), et blandt talrige eksempler på, hvordan Beethovens musikalske budskab hæves op over tid og sted og gøres til budskabet om en almen humanitet: ingen har tilsyneladende fundet det stødende at anvende Beethovens – tyskerens – værk til at mindes danske soldaters indsats i krigen mod Tyskland – et værk, om hvilket Beethoven oven i købet skrev, at det opfyldte hans længe nærrede ønske om »lægge et af sine værker på fædrelandets alter«. ⁸⁶

Som det er fremgået, var Beethoven den dominerende skikkelse på Musikforeningens programmer, ikke mindst fra Glæsers overtagelse af dirigentposten i 1842, og omvendt kan man tilføje, at det mere end nogen anden institution var Musikforeningen, som udbredte kendskabet til Beethovens orkestermusik. Opførelsesstatistikker fra årene 1836-1886 viser, at Beethoven med sine 295 opførelser af 58 forskellige værker så klart indtager førstepladsen; faktisk tegner han sig for en sjettedel af samtlige opførelser i *Musikforeningen* i denne periode med symfonierne og korfantasiaen som de dominerende værker.⁸⁷ Blandt komponistens hovedværker var det kun *Missa Solemnis*, man havde forbigået. Ganske vist stod dette værk på programmet i februar 1869, men det var kun *Kyrie-satsen*, der blev opført. Først i 1884 – i *Cæcilieforeningen* – kunne københavnere høre værket i sin helhed, og selv da kaldte *Politiken* det et værk »...hvis fulde Tilegnelse vel faldt de fleste vanskelig«.⁸⁸

Denne Beethoven-dyrkelse i *Musikforeningen* var flere gange genstand for mere principielle overvejelser i dele af pressen. Allerede i 1858 beklager man sig i *Tidsskrift for Musik* over, at en komponist som Beethoven blokerer for opførelser af dansk musik i Musikforeningen.⁸⁹ I en længere anmeldelse i *Politiken* d. 23.4.1886 af Angul Hammerichs festskrift i anledning af foreningens 50-årsdag (Hammerich 1886) diskuterer mærket *A.M.* påny disse forhold. I anmeldelsen hedder det:

Man indvende ikke, at Beethoven har stedse været Musikforeningens foretrukne Komponist: thi der er forskel paa at lade Beethoven dominere nu og for et halvt Aarhundrede siden. Nu er det alt hvad en konservativ Musiker kan forlange, dengang var det Toppunktet af europæisk Radikalisme. [...] Naar Musikforeningen endnu ikke er naaet videre end til at spille Beethoven og de yngre Komponister som tildels følger ham, hvor kan da nogen for alvor paastaa, at den er blevet sine Traditioner tro?

Og med et hip til de programnoter, som Gade havde udarbejdet til opførelser af 9. symfoni (jvf. nedenfor) hedder det videre:

»Selv *den niende* har Foreningen ikke ret accepteret. Den Hoben Nodeeksempler og gale Forklaringer og Gud ved hvad, som man belemrer Symfonien med hver Gang den kommer frem paany – det er dog ikke andet end et halvt udvisket Ekko af den Tid, der betragtede det vældige Værk, Udgangspunktet for den moderne Retning i Musikken, som et eksentrisk og uforstaaeligt Kaos.

Den dag, man gaar til den *niende* uden Reservation, da tør man haabe, at det snart vil være ude med Klassicismens ensidige Tyranni. Da vil Beethoven ikke længere udelukke Wagner, Pieteten mod de gamle ikke vor egen Tid«.

Musikforeningen var naturligvis ikke den eneste koncertforening i byen i anden halvdel af århundredet, men det var svært for andre foretagender at konkurrere med den magtfulde forening. Her skal blot anføres tre sådanne forsøg, alle på initiativ af komponisten C.E.F. Horneman. Ved åbningskoncerten i musikforeningen *Euterpe* i marts 1865, hvortil ingen ringere H. C. Andersen havde skrevet prologen, dirigerede Horneman selv *Pastoralsymfonien*. Foreningen gik dog ned efter et par sæsoner. Tre år senere forsøgte Horneman sig igen, denne gang med en række lørdags-soiréer i Casino. På ny indledtes med Beethoven, hvis ottende symfoni stod på programmet ved åbningskoncerten i januar 1868.⁹⁰ Heller ikke dette projekt viste sig bæredygtigt. Hornemans tredje og sidste projekt, *Koncertforeningen*, havde mere livskraft. Foreningen eksisterede i årene 1874-1893 med et repertoire af nyere musik, som *Musikforeningen* stort set gik uden om. Med en sådan programpolitik måtte Beethoven selvsagt indtage en mere beskedne plads, og faktisk blev kun tre af hans værker opført i *Koncertforeningens* levetid, nemlig Egmont-ouverturen og uddrag af Fidelio i 1876 og klaverkoncert op. 37 i 1884.

Fra slutningen af 1870'erne dukker en lang række nye koncertinitiativer op i København, som det dog falder uden for rammerne for denne artikel at gå nærmere ind på.⁹¹

9. symfoni

Receptionen i Danmark af 9. symfoni er omhyggeligt dokumenteret af Sigurd Berg og Torben Krogh.⁹² I deres bog opregnes samtlige opførelser i det 19. århundrede, ligesom der udførligt citeres fra omtaler af værket i dagspresse og tidskrifter. I det følgende trækkes nogle hovedlinjer op, og et par detaljer tilføjes fremstillingen hos Krogh-Berg.

Meget er gennem tiderne sagt og skrevet om symfoniens korfinale, spændende fra en lovprisning af satsen som det mest sublime, Beethoven nogensinde skrev, til en anklage for forræderi mod den symfoniske tradition. Det er velkendt, at finalen kom til at få vidtrækkende betydning for den videre udvikling af symfonien som genre, og at ingen komponist med respekt for sig selv undlod at udtrykke et

markant standpunkt til værket; blandt mange skal her blot nævnes Schumann, Berlioz og Wagner.

Allerede efter en opførelse af 9. symfoni i 1826 – to år efter førsteopførelsen – tages der fat på det prekære spørgsmål om finalen, og anmelderen i *Berliner Allgemeine musikalische Zeitung* lægger ikke fingrene imellem: efter først at have konstateret, hvordan værket er så stort og kompliceret at det kræver tid, før man som lytter for alvor kan trænge ind i det, gives en kort omtale af de tre første satser. Men herefter sættes det tunge skyts ind over for sidste sats: de instrumentale recitativer »brummer« på »grotesk måde«, citaterne af temaerne fra de tre foregående satser virker umotiverede, Freude-temaet munder ud i et »vildt bacchanal« og bassens ord om at istemme »etwas freudenvollere« degraderes til »trivialiteter«. Han er ikke i tvivl om, hvordan problemet bør løses: udelad satsen og byt om på Scherzo og Adagio, så symfonien bliver tre-satset med den velkendte satsfølge hurtig-langsom-hurtig.⁹³

Som vi skal se, var det netop den løsning man ofte valgte mange steder – også i Danmark. Faktisk er det opgjort, at antallet af ukomplette opførelser i Europa i årene mellem 1824 og 1850 oversteg antallet af opførelser af samtlige fire satser; selv en Beethoven-autoritet som F.A. Habeneck i Paris var åbenbart i tvivl; ved en opførelse af symfonien i 1834 indledte han koncerten med de tre første satser (Adagioen før Scherzoen), for så efter andre programpunkter at slutte af med finalen. I England løste man problemerne på en anden utraditionel vis. Ved den engelske førsteopførelse i London i 1825 blev der sunget på italiensk, og senere blev det i et par årtier almindeligt at synge teksten på engelsk.⁹⁴ I Danmark synes finalen dog aldrig at have været givet med dansk tekst, selvom muligheden var til stede i kraft af Oehlsenschlägers oversættelse af Schillers ode med overholdelse af det originale versemål.⁹⁵ Også i Beethovens hjemland havde man problemer med korfinalen adskillige år efter komponistens død. Fire ud af seks opførelser af den niende i Berlin i årene mellem 1832 og 1846 nøjedes med de tre første satser til udelte tilfredshed for anmelderne i de førende musiktidsskrifter *Allgemeine musikalische Zeitung* og *Iris*.⁹⁶

I 1846 fik symfonien sin førsteopførelse i Danmark under Franz Glæsers ledelse, men som antydning ovenfor kun de tre instrumentale satser og med ombytning af 2. og 3. sats.⁹⁷ Denne amputerede version blev gentaget året efter i marts 1847, og så sent som i 1897 blev symfonien opført uden finale, denne gang under Joachim Andersens ledelse ved Palækoncerterne, angiveligt på grund af mangelen på en brugbar sopran.⁹⁸ En medvirkende årsag til at udelade finalens jubel kan dog også have været, at koncerten var en mindekoncert over Johannes Brahms, der netop var død tre uger tidligere. Beethovens *Adagio* kunne således danne en

smuk overgang til Brahms's *Tragische Ouverture*.

Først efter at Gade i mere end én forstand havde overtaget taktstokken i Musikforeningen og fået reorganiseret koret og orkestret kunne en samlet opførelse af alle fire satser komme på tale. Denne danske førsteopførelse af hele værket fandt sted ved foreningens koncert nr. 119 i april 1856 – 22 år efter den tyske førsteopførelse og 10 år efter Glæsers præsentation af de tre første satser. Opførelsen blev gentaget året efter og gav anledning til en usigneret artikelserie om værket (formentlig skrevet af redaktøren Immanuel Ree) i *Tidsskrift for Musik*, 1857 nr. 4. Forfatteren nøjes dog her med at citere en række tyske skribenters meninger om værket og går ikke ind på en vurdering af Gades opførelse eller af det danske publikums første møde med symfonien i sin helhed. Karakteristisk nok var der tale om en abonnementskoncert for kenderne – ikke en koncert for *alle* medlemmerne, for hvem værket stadig skønnedes for

PROGRAM.

Fredag d. 23. April Aften Kl. 8

12^{te} Palæ-Koncert

med Orkester under Direktion af Hr. Kapelmester Joachim Andersen
og Solist-Assistance af den svenske Sangerinde
Frk. Wilma Enequist samt af Fru Kellers Dameko
og
Sangforeningen Ydun.

1. L. van Beethoven: Niende Symfoni, Op. 125. (De tre første Satser).
a. Allegro ma non troppo, un poco maestoso.
b. Molto vivace — Presto — Molto vivace.
c. Adagio molto e cantabile.

~~~~~  
Pause.  
~~~~~

JOHANNES BRAHMS.
† den 3. April 1897.

2. Tragische Ouverture.

3 a. Liebestreu. } Synges af den svenske Sangerinde
b. Wiegenlied. } Frk. Wilma Enequist.

4 a. Menuet af D-dur Serenade. Op. 11.
b. Ungarsk Dans. D-dur.

5. Richard Wagner: Gæsternes Indtog paa Wartburg, Marsch og Kor af Ope
„Tannhäuser“.

Kor. { Fru Kellers Damskor.
Sangforeningen „Ydun“.

Orkestrets Besættelse til denne Koncert:

8 Første Violiner.	3 Fløiter.	3 Trompeter.
6 Anden Violiner.	2 Oboer.	3 Bassuner.
4 Bratscher.	2 Klarinetter.	1 Tuba.
3 Violonceller.	2 Fagotter.	2 Janitscharer.
4 Kontra-Basser.	4 Valdhorn.	

Orkestrets Koncertmester: Hr. Fr. Schnedler-Petersen.
Accompagnement: Hr. Holger Dahl. — Flygel: Hornung & Møller.

12^{te} og sidste Søndags-Koncert i denne Sæson finder Sted d. 25
Eftermdg. Kl. 4 1/2 (med samme Program som i aften.) Billetsalg: Wilhelm H
Musik-Forlag, Gothersgade 11.
Palæ-Koncerterne fortsættes i næste Sæson.

Program for mindekoncerten den 23. april 1897 i anledning af Johannes Brahms' død. Finalen af den niende symfoni er udeladt, hvorved den langsomme Adagio-sats danner overgang til Brahms' Tragische Ouverture.

vanskeligt.⁹⁹ Så sent som i 1880'erne går man stadig i rette med Beethoven på grund af korfinalen. I den anonyme *Musikens Historie*, der bygger på en række tyske fremstillinger, tales der om, hvordan mange har »..adskilligt at indvende imod dette Værk, blandt andet og ikke ganske uden Grund, imod de stundom upraktisable Sæts for Sangstemmerne og særlig mod de mærkværdige Dissonanser i Finalen, der vistnok hverken kunne godkendes efter Harmoniens eller Æstetikens Principper«¹⁰⁰

Gade havde et særligt forhold til den 9. symfoni, og især i hans seneste år i Musikforeningen stod han ofte i spidsen for en opførelse af værket.¹⁰¹ Bortset fra omtaler i dags- og fagpressen af disse opførelser vidner specielt to dokumenter om denne særlige interesse. Det første er et håndskrevet nodeark i *Musikhistorisk Museum* i København. Her har Gade på den øverste halvdel anført takt 1-91 af kontrabas og cellostemmen i finalen, altså det instrumentale recitativ, der går forud for præsentationen af Freude-temaet, vel at mærke med minutiøse angivelser af fraseringer og tempobetegnelser, som ikke findes hos Beethoven. Nedenunder har han, henvendt til Musikforeningens kopist, skrevet:

Hr. Hansen! Vil De afskrive dette 7 Gange, således som foroven paa 1/2 Blad; meget nøiagtigt med Buer og Nüanzer. Desuden seks Stemmer (Cello) en Octav dybere.

NB. Hvor det går under ↓ skrives den Node som den staar. NWG.

I en maskinskreven note,¹⁰² vedlagt denne Gade-autograf antydes det, at Gades optagethed af netop dette sted i partituret kan have sammenhæng med den oplevelse, det var for ham at høre Wagner dirigere værket i Dresden 10 år forinden. Wagner fortæller selv i *Mein Leben*, hvordan Gade ved den lejlighed havde udtrykt sin betagelse af Wagners fortolkning af det instrumentale recitativ,¹⁰³ og frase-ringsangivelserne på nodebladet kan således være en direkte videreførelse på dansk grund af traditionen fra Wagner. At Wagner selv viede netop indledningen til finalen sin allerstørste opmærksomhed fremgår af hans egen påstand om at have brugt ikke mindre end 12 specialprøver på instrumentalrecitativet.¹⁰⁴

Det andet vidnesbyrd om den betydning, Gade tillagde Beethovens 9. symfoni, er den førnævnte lille analytiske gennemgang af værket med fyldige nodeeksempler, som han vedlagde Musikforeningens program de mange gange, han i 1870'erne og 80'erne stod i spidsen for værket. Selv så forholdsvis sent i dets receptionshistorie har Gade altså ment det hensigtsmæssigt at give publikum en hjælpende indføring i netop dette værk. Noterne udkom oven i købet som særtryk hos

The image shows a page of handwritten musical notation for the finale of Beethoven's Ninth Symphony. The score is written on multiple staves, with various tempo markings such as *Allegro*, *Modto*, *Lento*, *Allegro*, *Andante*, *Moderato*, and *Allegro*. Dynamic markings like *mf*, *dim.*, *pp*, and *ppp* are also present. The notation includes complex rhythmic patterns and rests. Below the musical score, there is a handwritten note in Danish, which appears to be a set of instructions for a performance or a recording. The note is written in a cursive hand and includes the name 'Hr. Hansen' and mentions 'Niels W. Gades håndskrift'.

Nodeblad i Niels W. Gades håndskrift med instrumentalrecitativet fra finalen af niende symfoni, forsynet med Gades tilføjede foredragsbetegnelser og sendt med tilhørende anvisninger til Musikforeningens nodeskriver. Se oversættelsen af Gades tekst s. 184.

Wilhelm Hansen («Aftrykt med Musikforeningens Tilladelse efter dennes Koncertprogram»). I indledningen til sin vejledning skriver Gade at den »...skulle kun tjene til at lette Opfattelsen og Forstaelsen for de Tilhørere, som ikke have

havt Lejlighed til at gjøre sig nærmere bekendt med dette omfangsrige og dybsindige Toneværk«. Muligvis har Gade stjålet indføringen fra Wagner med henblik på allerede at bruge den ved førsteopførelsen i 1856. Denne antagelse bygger på et brev fra Hans von Bülow til Franz Liszt fra 1855, hvori Bülow beder Liszt sende ham Wagners kommentarer til 9. symfoni, fordi – som det hedder i brevet – »[...]Gade voudrait s'en servir cet hiver à Copenhague pour l'exécution de cette oeuvre et faire traduire en danois ce commentaire«. ¹⁰⁵ I 1895 udsendtes en ny og fyldigere indføring: *Vejledning til Forstaaelse. Med tematiske Node-Exempler*. I denne anonyme pamflet er der tale om en egentlig hermeneutisk analyse af 9. symfoni, som med flittig brug af Goethe-citater på udmærket vis leder tilhøreren gennem værkets skiftende følelsesudbrud.

Endnu en detalje i forbindelse med Gades fortolkning af den niende skal anføres. I et brev til Gade fra en af Beethovens samtidige beundrere, pianisten Ignaz Moscheles, fra 12. marts 1853, videregiver Moscheles metronomtallene til den 9. symfoni, som Beethoven skal have meddelt ham dem. ¹⁰⁶ Gennem disse oplysninger skulle Gade således have haft mulighed for at fastholde mesterens egne tempi og derved sikre en »autentisk« opførelse. Nu har der som bekendt fra tid til anden været rejst tvivl om pålideligheden af Beethovens metronom, ligesom overleveringen af disse påståede kanoniske metronomtallet er omgivet af betydelig usikkerhed. ¹⁰⁷ Allerede det forhold, at der til finalens indledning foreligger to *forskellige* angivelser fra Beethovens hånd, slører billedet (metronomtallet 96 og 66 for punkteret halvnode); her forekommer metronomtallet 66, som da også anføres i moderne udgaver af værket, mere på sin plads end det hos Moscheles anførte tal på 96. Man kan næppe forestille sig, at Gade på baggrund af Moscheles' metronom-angivelse har dirigeret finalen i et så forrygende tempo.

Man kan ikke forlade receptionen af den 9. symfoni i Danmark uden at nævne debatten om den påståede lighed mellem *Freude temaet* og den amerikanske folke-melodi *Yankee Doodle*, som i 1915 rasede i fagpressen ¹⁰⁸ (sågar med en enkelt udløber i det københavnske dagblad *Ekstrabladet*) mellem den norske advokat Haakon Løken på den ene side og den ansete musikhistoriker William Behrend på den anden – sidstnævnte kendt for sin meget udbredte bog om Beethovens klaversonater. ¹⁰⁹ Kort fortalt hævdede den norske advokat, at Beethoven til sit berømte tema i finalen havde ladet sig inspirere af en gammel tysk bondedans, som han som dreng skulle have hørt sunget af de hessiske tropper på deres march gennem Bonn, og som senere genopstod som *Yankee Doodle*. Ifølge Løken ligger Beethovens tema så tæt op ad det påståede forlæg, at det skulle have »mystificeret kyndige Musikere«. Forklaringen skulle være, at da der ikke herskede nogen frihed i Europa, måtte komponisten ty til en amerikansk frihedsmelodi til frem-

førelsen af Schillers frihedsdigt. Behrends klare afvisning af denne interessante hypotese holdes i saglige vendinger, men kan ikke sige sig helt fri for en vis nedladende – omend forståelig – ironi.

H. C. Andersen og Adam Oehlenschläger

Gustav Hetsch har i sin bog fra 1930 givet en indgående beskrivelse af eventyrdigtereren H. C. Andersens forbindelse med sin tids musikliv og musikere.¹¹⁰ Her kan vi følge digterens ungdommelige, og mislykkede, forsøg på at blive sanger; hans betydning som tekstforfatter til en række værker af først og fremmest danske komponister; hans centrale placering i dansk musikliv som medlem af *Musikforeningen* helt fra dens start i 1836 og fast gæst i de velstående borgerhjem, hvor man musicerede og samtalede om musik, og endelig hans mange bekendtskaber med tidens førende udenlandske komponister og musikere, som han ofte besøgte på sine talrige rejser rundt i Europa. Men det var først efter Beethovens død. I det hele taget synes han ikke at have haft noget specielt forhold til Beethoven, omend denne dukker op mindst to steder i forfatterskabet, det ene sted rent parentetisk, det andet sted ganske markant. I sin danske oversættelse fra 1855 af *Der Sondwendshof* af S.H. Mosenthal (med den danske titel *En Landsbyhistorie...med tildigtede Chor og Sange af H. C. Andersen*)¹¹¹ angiver H.C. Andersen allerede kendte melodier til de nydigtede kor og sange. Til en af personernes præsentationsvise anvender han Roccas arie fra *Fidelio* »Hat man nicht auch Geld beineben« på en måde, som forudsætter publikums kendskab til sangens oprindelige sammenhæng. I 1855 har det dog næppe været mange københavnere, der har forstået denne pointe, eftersom *Fidelio* på det tidspunkt ikke havde været opført i hovedstaden de seneste 16 år.¹¹²

En anderledes fremtrædende placering har Beethoven i Andersens sene nøgleroman, *Lykke-Peer* fra 1870. I denne impressionistiske kunstnerroman med klare selvbiografiske træk skildres den fattige Peers barndom og opvækst frem til karrierens højdepunkt, hvor han som Københavns fejrede operasanger debuterer som komponist med operaen *Aladdin* til egen tekst og med sig selv i titelpartiet! Da han laurbærkranset modtager publikums begejstrede hyldest på scenen efter forestillingen, falder han død om: »En Aare i Hjertet var bristet, og som ved et Lynslag var endt hans Dage her, endt uden Smerte, endt i jordisk Jubel, i Kaldet af sin jordiske Mission. Den Lykkelige fremfor Millioner!« I romanens løb stifter vi flere gange bekendtskab med H. C. Andersens musiksyn, ikke mindst hans optagethed af Wagners ideer om musikdramaet. Men som nævnt også Beethoven. Under sit

ophold hos *syngemesteren* får Peer rig lejlighed til at høre musik; i huset holdes kvartet aftener med bl.a. værker af Beethoven og ved en enkelt lejlighed oplever han 6. symfoni:

»I den offentlige store Musiksal blev en Aften givet af rigt besat Orchester *Beethovens* »Symphonie pastorale«; det var især Andanten: »*Scene ved Bækken*«, som forunderlig mægtigt gennemstrømmede og løftede vor unge Ven, den bar ham ind i den levende friske Skovnatur; [...] Fra denne Stund kjendte han hos sig selv, at det var den malende Musik, hvori Naturen afspejlede sig og Menneskehjertets Strømninger gjenklang, som slog dybest an hos ham, *Beethoven* og *Haydn* blev hans Yndlings-Componister.«

Helt i tråd med digterkollegaen E. T. A. Hoffmanns ord om instrumentalmusikken (og specielt Beethovens) som den mest *romantiske* af alle kunstneriske udtryksformer¹¹³ bekender også H. C. Andersen sig til den rene instrumentalmusik uden forstyrrende momenter fra ord, dekorationer og kostumer. Instrumentalmusikken har det hele i sig, og umærkeligt indføres i Andersens roman det karakteristiske ord *tonedigtning*.

H. C. Andersen traf aldrig Beethoven. Det gjorde derimod den anden store guldalderdigter, Adam Oehlenschläger, dog uden at tale med ham, som han selv skriver i sine erindringer (»Beethoven har jeg seet, men ikke talt med«).¹¹⁴ Bag den yderst lakoniske omtale af Beethoven i dagbogsoptegnelserne fra Oehlenschlägers besøg i Wien i 1817 gemmer der sig et betydeligt mål af såret forfængelighed og gammelt nag. Notatet fra sommeren 1817 fortsætter: »Beethoven vilde gierne, at jeg skulde digte ham et Syngespil, som jeg også vilde, hvis jeg følte mig oplagt dertil. Han skal have komponeret en meget smuk Oper«. Men ikke nok med det. I en fodnote – tilføjet årtier senere i forbindelse med udgivelsen af erindringerne – beretter Oehlenschläger om, hvordan Beethoven formelig har rendt ham på dørene for at få ham til at forsyne mesteren med en operatekst. Og det værste var, tilføjer Oehlenschläger, at han lod være. For hvilken triumf ville det ikke have været, dersom han i tide havde slået til og således over for Weyse og Baggesen, der hver for sig havde underkendt hans evner som forfatter af operatekster, kunne fremstå som intet mindre end Beethovens librettist:

To gange sendte den store Kunstner en Ven til mig om at skrive ham et Syngestykke – og jeg lod det være! Havde jeg gjort det, og det var lykket mig som Ludlams Hule og Røverborgen, og Beethoven havde sat en

Musik dertil, som Fidelio, – Hvilken Triumf. Ædlere Hævn kunde jeg ikke faaet over den vel store Kunstner, men mig utroe Weyse, der blev gode Venner med Baggesen, just da denne allerværst nedrev *Ludlams Hule*.¹¹⁵

Hævnen ville have været sød, men Oehlenschläger forpassede altså chancen! Hvorvidt Beethovens påståede ønske om et nærmere samarbejde med Oehlenschläger var alvorlig ment, er en anden sag.

Tivoli

Den københavnske forlystelseshave *Tivoli* åbnedes i august 1843. Få år forinden havde komponisten H. C. Lumbye dannet sit eget orkester med henblik på at introducere brdr. Strauss's musik for københavnere. Lumbye var således rede til fra første dag at indtage pladsen som musikalsk toneangivende i den nye forlystelseshave og dermed cementere den rolle, musikken har haft i Tivoli fra da af og indtil nu.

De første par år var Lumbyes koncerter i Tivoli endnu promenadekoncerter i ordets egentlige betydning: man vandrede konverserende omkring i koncertsalen mens musikken spillede, og det sociale samvær snarere end selve musikken var i centrum. Snart ændrede koncerterne karakter på trods af *Tivoli-Avisens* bemærkning om »...at al Musik af en mere alvorlig Karakter ville endogsaa være af ren parodisk Virkning paa et Sted, hvor den ikke har mere Hjemme end Danse- og Operamusik i en Kirke«. ¹¹⁶

Lumbye listede lige så stille den »store« symfonimusik ind på visse aftener, først en enkelt sats ad gangen, men snart komplette symfonier, som fra 1848 blev en fast del af repertoiret ved de ugentlige lørdagskoncerter. Nu var der også blevet etableret faste stolepladser i koncertsalen; Beethovens og andres symfonier tålte ikke, at publikum vandrede omkring – de skulle påhøres koncentreret og siddende.

Lumbyes koncerter bestod af tre afdelinger, således at første og tredje afdeling indeholdt en række enkeltstående numre, mens anden afdeling havde en symfoni på programmet. Disse koncerter var således et kærkomment sommer-supplement til *Musikforeningens* vinterkoncerter (det var også stort set de samme musikere, der gjorde tjeneste de to steder), og fra starten stod Beethovens symfonier naturligt på programmet; ifølge Godtfred Skjerne indledtes med A-dur symfonien, mens Fabricius anfører c-mol symfonien som den første symfoni af Beethoven, der blev opført på Lumbyes lørdagskoncerter i sin helhed.¹¹⁷

Tivolis koncerter var naturligvis *offentlige* – i modsætning til koncerterne i *Musikforeningen* i disse år – og de blev derfor i langt højere grad anmeldt i pressen. I årtierne efter 1850 gælder det for *Tivoli* som for de forskellige øvrige koncertforetagender i byen, at Beethovens musik indgår som en fast og naturlig bestanddel af repertoireet.



– „Brava! brava! Det var en meget smuk Komposition! Var det ikke noget af Beethovens Cis-mol Quartet?“
 – „Gud, nei! jeg gnider blot Tangenterne af med en ulden Klud.“

Karikaturtegning af tegneren Fritz Jürgensen (1818-63). Teksten lyder: "Brava! Brava! Det var en smuk Komposition! Var det ikke noget af Beethovens Cis-mol Quartet?"

- "Gud, nei! Jeg gnider blot Tangenterne af med en ulden Klud."

Beethoven på skrift

Det ville sprænge rammerne for denne afhandling at gå nærmere ind på den side af Beethoven-receptionen, som udmønter sig i det skrevne ord. For det første er bøger og artikler på dansk om Beethoven ikke noget specielt københavnsk fænomen, og for det andet viser det sig, at det meste af litteraturen fra før 1876 er oversættelser eller bearbejdelser efter udenlandske publikationer.

Naturligvis kunne allerede udvalget af sådanne fremmede forlæg være udtryk for en holdning, men der aftegner sig ikke i det samlede skriftlige materiale nogen særlig dansk profil. Der er faktisk kun et overraskende spinkelt materiale at bygge på, og først i 1876 foreligger den tidligste monografi om

Beethoven på dansk, nemlig *Ludwig v. Beethoven. Af en Musikers Liv og Virken. Efter Ferd. Hiller o.Fl.*, udgivet i pædagogen og politikerens Herman Triers serie *Kulturhistoriske Personligheder*. Også her er der blot tale om en bearbejdelse af et tysk

forlæg. Inden da havde det, som det fremgår af nedenstående oversigt, udelukkende drejet sig om artikler i diverse tidsskrifter, hvoraf de mest betydelige er de allerede omtalte i *Tidsskrift for Musik* fra 1858 og 1859. Skulle man fremhæve en rød tråd i denne Beethoven-litteratur måtte det være den megen fokuseren på Beethovens ejendommelige livsførelse og den klare betoning af samhørigheden mellem Haydn, Mozart og Beethoven – »... den nyere Tonekunstens uopnåede Triumvirat«, som det hedder i det allerførste bidrag fra 1824.

Ikke alt er lige seriøst. Bunden nås i den række af anekdoter, som *Kjøbenhavns Theaterblad* bringer som føljeton syv dage i træk i 1845. En af dem lyder: Beethovens gamle husholderske havde ved ugens udgang ofte besvær med at få husholdningspengene ud af sin arbejdsgiver. Ved en sådan lejlighed skal Beethoven have nynnnet det spørgende motiv fra kvartetten opus 135, hvortil husholdersken prompte svarede: »Muß es seyn?«!

Beethoven-litteratur på dansk før 1876

(her ses bort fra koncertanmeldelser)

- 1824 »Beethoven«, *Litteratur-, Kunst og Theaterblad*, 1824, s. 11-12 (oversættelse)
- 1827 Joh. Sponschil, »Beethoven«, *Hertha, Et Maanedsskrift*, 1827, Bd. III, s. 391-401 (nekrolog; oversættelse)
- 1833 Ignaz Ritter von Seyfried, »Ludwig van Beethoven«, *Rüses Archiv*, bd. 54, 1833, s. 237-260 (oversættelse)
- 1836 »Træk af Beethovens Liv«, *Musikalsk Tidende*, nr. 19-29, 1836 (oversættelse)
- 1841 »Beethoven«, *Figaro I*, (udg. af Georg Carstensen) 1841, s. 310-312
- 1845 »Charactertræk og Eiendommeligheder hos Beethoven«, *Kjøbenhavns Theaterblad*, 2. Aargang 1845, nr. 51-57
- 1845 »Beethoven-Festen«, *Tivoli-Avisen*, 1845, nr. 95
- 1855 P. Scudo, *En Sonate af Beethoven*, 1855 (oversættelse)
- 1857 I. Seyfried, »Om Beethovens niende Symphonie«, *Tidsskrift for Musik 1857*, nr. 5-6 (oversættelse)
- 1857 En Kunstven, »Beethovens Symphonier betragtede efter deres ideale Indhold, med Sideblik til Haydns og Mozarts Symphonier«, *Tidsskrift for Musik 1857*, nr. 15-16
- 1858 »Af Beethovens Liv« bearbejdet af L.B., *Tidsskrift for Musik 1858*, nr. 1-2 (oversættelse?)
- 1859 »Fidelio«, *Tidsskrift for Musik 1859*, nr. 2-3, 4,6 og 7 (bearbejdelse efter tysk skrift af C. E. R. Alberti)
- 1870 Carl Thrane, »Ludwig van Beethoven«, *Illustreret Tidende*, 1870-71, s. 103-104
- 1871 I. C. Lobe, »For hundrede Aar siden«, *Nordisk Tidsskrift for Musik 1871*, s. 5-6
- 1875 Otto Gumprecht, »Julia Giucciardi. Et Bidrag til Kritikken af Beethoven-Biografierne« *Nær og Fjern 1875*, nr. 171, s. 1-5

Beethoven, malet i Wien i 1803 af den danske portrætmaler Christian Horneman (1765-1844), der var far til komponisten C.E.F. Horneman. Beethoven forærede billedet til vennen Stephan von Breuning. Det regnes for det bedste af de tidlige portrætter af Beethoven (findes i dag i Beethovenhaus, Bonn; her gengivet efter H.C. Robbins Landon, *Beethoven, A Documentary Study*, Zürich 1970, s. 169).



Afslutning

De foregående punktnedslag i det københavnske musikliv giver selvsagt ikke noget samlet billede af en særlig københavnsk Beethoven-reception i de første to tredjedele af det 19. århundrede. Men de viser, hvordan komponistens gemmenslagskraft, sammensætningen af repertoire, publikums »forståelse« af musikken, Beethovens særlige position (fra o. 1810 samtidens berømteste komponist og i det hele taget den første komponist, hvis produktion stort set forelå trykt i hans egen tid) – kort sagt hele omgangen med Beethoven og hans musik – er et spejl af, hvad der gør sig gældende andre steder, og bidrager derved til formningen af det generelle Beethoven-billede, som allerede dannedes i komponistens levetid, og som trods nuancer og mindre omskiftelser udgjorde og udgør indbegrebet af den borgerlige musikkultur.

Som Scott Burnham i sin bog fra 1995 præcist udtrykker det:

For nearly two centuries, a single style of a single composer has epitomized musical vitality, becoming the paradigm of Western compositional logic and of all the positive virtues that music can embody for humanity. This conviction has proved so strong that it no longer acts as an overt part of our musical consciousness; it is now simply a condition of the way we tend to engage the musical experience«. ¹¹⁸

NOTER

1. Metzger 1979, 5
2. Dahlhaus 197, 238 ff.
3. Se Eggebrecht 1994, 56 ff.
4. Eggebrecht 1994, 8
5. Hatting 1991
6. Krogh-Berg 1949, 107
7. Schiørring 1977/78, vol. 2, 77-80.
8. Behrend 1923
9. Hatting 1991, 154ff.
10. Den periodiske musikpublikations historie kan læses i indledningen til Fellingner 1986.
11. Se Erichsen 1975, No. 1
12. Her skal især nævnes Dan Fogs enestående samling af registranter over disse kataloger (tilgængelige på Det kgl. Bibliotek og Musikvidenskabeligt Institut ved Københavns Universitet) samt hans monografi, Fog 1984. I det hele taget står ethvert arbejde, som omhandler musikallier, trykt i Danmark i ældre tid, i ubetalelig gæld til Dan Fog – det gælder således også nærværende artikel. For de periodiske musikpublikationer henvises endvidere til Erichsen og Fellingner.
13. Se Fjord-Møller-Nielsen-Stigel 1983, 541 f
14. Se samlet oversigt og analyse i Fog 1984, 35-86
15. *C. Plenges Musikhandel. Systematisk Fortegnelse over Musikalierne i Leieinstituttet*, Kbh. 1875
16. Se f.eks. Emil Erslev, *Musikalsk Leiebibliothek* fra 1868, hvoraf det fremgår, at stort set samtlige Beethovens værker inden for genrene symfoni, ouverture, klaverkoncert, strykekvartet og klaverfonate (med undtagelse af de sidste tre) kan lejes i arrangement for både to og fire hænder.
17. *Fortegnelse paa de nye Musikalier som sælges hos Søren Sønnichsen.....*, Kbh. 1787
18. Haly's katalog nr. 4 fra 1799. Fog, 1984 bringer s. 205-211 en samlet oversigt over forekomsten af musik af Beethoven i københavnske musikforlagskataloger før 1804.
19. Subskriptions-indbydelse i *Adresseavisen* 5.1.1847. Sonaterne udkom under følgende titel: *L.van Beethoven's samtlige Sonater for Pianoforte. Ny correct Udgave forsynet med Fingersætning.*
20. Hove 1934, 7 og 23.
21. AmZ I, 545 ff., XIV, 645 f., XV, 463 ff., XXXII, 192 f., XXXV
22. *Nyeste Skilderie af Kjøbenhavn* 1822, no 15, s. 230-231
23. Hele programmet blev ifølge Fr. Kaufmanns annonce i *Adresseavisen* 15.6.1837 udført »....med det af mig opfundne og forfærdigede Harmonichord, Symphonion, Salpingion, Chordaulodion og Trompeter-automat«. Tredje afdeling af koncerten var en »...Sammensætning af samtlige Instrumenter«!.
24. Foreningens virksomhed er beskrevet i AmZ fra 1821, *Nyeste Skilderie af Kjøbenhavn* 1822, No 15 og i Abrahams 1876. Mag. art. Lisbeth Ahlgren Jensen har venligst henledt min opmærksomhed på foreningens betydning for denne artikels emne.
25. AmZ no. 25
26. *Kyrie Eleison, fordansket af Hr. Professor Sander efter van Beethovens Musik, for første Gang opført i den stille Uge i det venskabelige Selskab 1817*, Kbh. u.å. og *Hymne No. 1 af L.van Beethoven. text af Professor Sander*, Kbh. 1821
27. Håndskreven tilføjelse på eksemplar af den trykte tekst i Det kongelige Bibliotek (kat. sign. Z, 259/220: *Tonekunstens Magt. Fantasie for Pianoforte, fuld Orchester, og Chor af Beethoven. Texten af Hr. Professor Sander. Opført i Det harmoniske Selskab.*, Kbh. 1817.
28. Love for det forenede Musikalske Selskab. Antagne i Aaret 1796)
29. *Dagen*, nr. 280, 1827
30. Hatting 1991, 81 ff.
31. *Adresseavisen* 2.4.1803: »...en ny stor Simphonie af Beethoven...«
32. Ravn 1886, 180
33. Det kongelige Bibliotek, Ny kgl. Saml. 3380,4°,IIIπ

34. Jvf. Thrane 1908, 426
35. Berggreen 1836, sp. 157
36. Traditionen med mellemaktsmusik var blevet indført i midten af 1760'erne og gav sig bl.a. udslag i nyanskaffelse af et stort antal symfonier, indkøbt fra Tyskland til formålet og hovedsageligt kopieret af C.A.Thielo for teatret (»Saml. A« og »Saml. C« i Det kongelige Bibliotek). Ved Johan Svendsens tiltræden som kapelmester i midten af 1880'erne afskaffes mellemaktsmusikken (»et skændigt Misbrug af Orkestret«, som det hedder i Friis 1948, 174) og erstattes af en ouverture forud for alle opførelser uden selvstændig musik; denne praksis ophører 1. januar 1900.
37. Seks år senere dannede *Eroica* afslutningen på mindekoncerten i Musikforeningen i anledning af C.E.F. Weyses død i 1842.
38. Værket havde allerede været opført ved en Enkekassekoncert i Trinitatis Kirke i 1824.
39. Berggreen 1836, sp. 227 ff.
40. Allerede i 1825 var der planer om en opførelse af *Fidelio*, som uvist af hvilken grund ikke blev til noget; jvf. brev fra Jonas Collin til Teaterdirektionen 15. juli 1825 (Det kongelige Bibliotek, Collins Sml. 44)
41. De første 25 *Fidelio*-opførelser fordeler sig således: 1829/30: 4 opførelser; 1838/39: 3 opførelser; 1858/59: 5 opførelser; 1860/61: 2 opførelser; 1870/71: 6 opførelser; 1889/90: 5 opførelser.
42. Overskou 1854/64 V, 74 ff.
43. Tallene stammer fra direktionens regnskabsblad i Det Kongelige Teaters Arkiv og Bibliotek; muligheden for en skrivefejl bør dog ikke udelukkes.
44. *Skillerummet*, Skuespil i 1 Akt af Bellin de la Liborière. Opført første gang 17. dec. 1806. Aumont-Collin III, 243
45. *Gemsenjager-Lied, Der Tiroler und sein Schatzerl, Der Alpenjäger, og Liebe der Tiroler zu ihrem Kaiser*
46. *Adresseavisen* 13.3.1829. De kommende 10 år er der med jævne mellemrum annoncer i *Adresseavisen* for optræden med tyroler-sang i Københavns forskellige etableringer.
47. Overskou 1854/64 V, 76
48. Hansen u.å., 567
49. Udateret brev fra J.C. Ryge til direktionen, med tilhørende svar til Ryge fra D. Manthey, ligeledes udateret, i Det kgl. Teaters Arkiv og Bibliotek.
50. *Kjøbenhavnsposten* 16. april 1830
51. *Musikalsk Tidende*. No 16 1836. »Af en ung Kunstners efterladte Papirer. En musikalsk Skizze af L. Rellstab«; fra tysk »Aus dem Nachla eines Künstlers«, *Cäcilia*, Mainz 1826.
52. *Tidsskrift for Musik*, 1859 No 7, s. 3
53. *Ludwig van Beethoven als dramatischer Tondichter. Eine ästhetische Würdigung seiner dramatischen Kompositionen, vornehmlich seines Fidelio*, Stettin 1859.
54. Thrane 1875, 95
55. 16.2.1811: Kvintet for klaver, obo, klarinet, horn og fagot, op. 16; 24.4.1811: »Overture«; 22.1.1813: »Klaverkoncert«; 11.4.1814 i selskabet *Harmonien*: »Stor Divertissement for Pianoforte og Violoncelle...« [=cellosone op. 69 ?]; 19.1.1815: triple koncert [Nr. 6 eller 7(?)]; 21.3.1818: pianokonzert nr. 3, op. 37.
56. Busk 1990, 35
57. Vistnok indtil posten i 1821 blev overtaget af Fr. Goetze.
58. AmZ 1812, nr. 39
59. Brev til Härtel, dateret 8.12.1811, Busk 1990, 41.
60. Dette møde er indgående beskrevet i Busk 1986, 55ff
61. Seyfried 1852, 22 ff.
62. AmZ 1819, nr. 48, sp. 832
63. *Konversationshefte* 8, 124. En lidt forsigtigere tolkning af denne bemærkning i konversationshæftet findes hos Busk 1986, 58.
64. Busk 1990, 156
65. Fog 1977, 14.

66. Brev fra Kunzen til A.W. Hauch, citeret efter Busk 1988.
67. Opført ved Kuhlaus koncert i *Harmonien* d. 11.4.1814.
68. Klaverkoncert i C dur, op.7, *Samfundet til Udgivelse af dansk Musik*, 3. Serie Nr. 129, 1958
69. Beimfohr 1971, 47
70. Berggreen 1836, sp. 3
71. F.eks. *Træk af Beethovens Liv* (efter Iv. Seyfrieds, Beethoven Studien), sp. 298 ff.
72. Jvf. Schmitz 1927
73. Hammerich 1886
74. 3., 4., 6., og 7. symfoni fire gange hver, 5. symfoni tre gange. Først i 1849 fik 1. symfoni sin førsteopførelse i *Musikforeningen*.
75. Det kongelige Bibliotek, Hagens Samling 20,4°, Franz Joseph Glaesers Autobiografi 1843 i S.A.E. Hagens afskrift fra 1891.
76. Jvf. Kinsky-Halm, s. 376. To egenhændige breve fra Beethoven til Peter Glæser vedrørende detaljer omkring kopiering af 9. symfoni (Anderson 1961, nr. 1255 og 1338) findes på Musikhistorisk Museum i København
77. Hove 1934, 52
78. Første gang under Glæser i 1849 (*Musikforeningens* koncert nr. 55), og anden gang ved en af de tre koncerter, som Hartmann ledede i 1853, mens Gade var i Tyskland (*Musikforeningens* koncert nr. 86)
79. Polemikken gengivet i Smith 1986 I, 14ff.
80. *Flyveposten*, 23.1 1850
81. *Berlingske Tidende*, 6. januar 1845 og *Kjöbenhavns Theaterblad*, 8. januar 1845.
82. *Dagen*, 11/11 1842
83. *Adresseavisen*, 3.5. 1845
84. Jvf. Hagens Samling 20,4° i Det kongelige Bibliotek («Glæser»)
85. Schering 1934. Jvf. f.eks. Beethovens svar på Schindlers forespørgsel om betydningen bag klaveronatanen i d-mol: »Lesen Sie nur Shakespeares "Sturm"«.
86. Anderson 1961, s. 1438. Original ordlyd: »...den schon lange bei mir gehegten Wunsch erfüllt zu sehen, unter den gegenwärtigen Zeitumständen auch eine gröere Arbeit von mir auf den Altar des Vaterlandes niederlegen zu können.«
87. Jvf. Hammerich 1886, 154, 169 og 184ff.
88. *Politiken*, 18.2.1885
89. *Tidsskrift for Musik* 7, 1858, 4; konkret drejer det sig her om en opførelse af Korfantasier opus 80.
90. Jvf. Fabricius 1975, 232f.
91. Disse er registreret i Røllum-Larsen 1995
92. Krogh-Berg 1949
93. Kunze 1987, 491
94. Oplysningerne om de forskellige opførelser af 9. symfoni stammer fra Eichhorn 1993
95. *Digte af Friedrich v. Schiller oversatte af Oehlschläger, Ingemann, Holst o.A. samlede af Frederik Schaldemose*. 1842
96. Mahling 1978, 352-353
97. Musikforeningens koncert nr. 40, 1. april 1846.
98. Jvf. Krogh-Berg 1949, 82. 12. Palæ-koncert, d. 23. april 1897.
99. Hammerich 1886, 141
100. Anon 1881/87, 298
101. Opførelser af 9. symfoni i Musikforeningen under Gades ledelse fandt sted 26.4.1856, 23.5.1857, 19.12.1865, 7.5.1867, 5.3.1872, 8.11. og 24.11.1883, 19.11 og 21.11.1885, 23.2. og 25.2.1888 samt 5.12. og 6.12.1889, for første gang i Koncertpalæets store sal.
102. Umiddelbart skulle man mene, at noten stammer fra Sigurd Berg; den omtales dog ikke i Berg-Krogh 1949.
103. Altman 1924 I, 454: »[...] wogegen Gade, welcher aus Leipzig, wo er damals die Gewandhauskonzerte dirigierte, uns besuchte, mir nach der Generalprobe unter anderem

- versicherte, er hätte gern noch einmal den Eintrittspreis bezahlt, um das Rezitativ der Bässe noch einmal zu hören.«
104. Eichhorn 1993, 83
 105. La Mara 1898, brev 56, dateret 3/4 september 1855: »...Gade vil benytte den denne vinter i København i forbindelse med opførelsen af dette værk og vil oversætte kommentarerne til dansk.«.
 106. Det kongelige Bibliotek, *Ny kgl.Sml. 1716 fol.* Brevet omtales første gang i en notits af Julius Clausen i *Musik. Tidsskrift for Tonekunst*, 6. årg. nr. 11, november 1922, s.144. Også Krogh-Berg 1949, 61 ff. nævner dette brev. Brevet lyder i sin helhed: »Lieber Herr Gade. Beiliegend folgt die Metronome Bezeichnung Beethovens 9^{ter} Sinfonie wie er sie mir brieflich mitgetheilt hat«. Herefter følger metronomtal til samtlige fire satser i symfonien
 107. Stadlen 1979, 12 ff. og Riehn 1979 ,70 ff
 108. *Dansk Musikertidende*, 1914 og 1915 og *Medlemsblad for Dansk Organist- og Kantorforening* 1915. Diskussionen er fyldigt refereret i Krogh-Berg 1949, 91 ff.
 109. Behrend 1923
 110. Hetsch 1930A
 111. *En Landsbyhistorie, Folkeskuespil i fem Acter efter S.H.Mosenthals »der Sonnwendhof« med tildigtede Chor og Sange af H.C.Andersen. Forlagt af C.A.Reitzels Bo og Arvinger, Kjøbenhavn 1855.* Tove Barfoed Møller har venligst meddelt mig en række oplysninger om dette skuespil, bl.a. at den nævnte vise synges af en gemytlig, sladdervorn kedelflikker; jvf. Også Barfoed Møller 1995, 222.
 112. Andersen havde hørt operaen i Wien i 1834, ved hvilken lejlighed han også besøgte Beethovens grav og tegnede den af, således som han det fortæller i sine dagbøger.
 113. Jvf. E. T.A. Hoffmanns artikler i AMZ juli 1810 og marts 1813.
 114. Oehlenschläger 1850/51 III, 165-166
 115. Baggesen havde rettet et voldsomt angreb på Oehlenschläger i den berømte københavnske litterære fejde, *Tylttestriden*. Weyse havde, efter samarbejdet med Oehlenschläger om bl.a. *Sovedrikken* (1808), *Faruk* (1811-12) og *Ludlams Hule* (1814) afvist en syngespilstekst af Oehlenschläger (*Amørs Hevn*) under henvisning til, at personerne var »trivielle og poetisk inconsequente« (se Lunn-Reitzel-Nielsen 1964, brev nr. 439)
 116. Citeret efter Jeppesen 1968, s. 65
 117. Lørdagskoncert i 1848; jvf. Skjerne 1912, 237 og Fabricius 1975, 324.
 118. Burnham 1995, xiii

Variazioni Interrotti

9 episoder og en koda omkring komponisten
Jørgen Bentzon og hans musik

Af Morten Topp

I. Vendepunktet, 1927

Det skulle få afgørende betydning for den 30-årige danske komponist Jørgen Bentzon, at han i 1927 sammen med Carl Nielsen blev valgt til at repræsentere Danmark ved ISCM musikfesten i Frankfurt am Main. Fra tysk side var forventningerne til de danske indslag ikke store, men med Wilhelm Furtwänglers fremragende fortolkning af Carl Niensens 5. symfoni, var successen sikret, og op imod en halv snes gange måtte den 62-årige Nielsen kvittere for det orkanagtige bifald.

På musikfestens sidste koncert, den 4. juli hørtes så Bentzons *Sonatine for Fløjte, Clarinet og Fagot, Opus 7* i en glimrende opførelse ved de herrer Gilbert Jespersen, Aage Oxenvad og Knud Lassen. Publikum kvitterede med 5 fremkaldelser af musikere og komponist, og presseomtalen var ved denne lejlighed nok så gunstig som for Carl Niensens vedkommende, og sonatinen blev af de tilstedeværende musik-anmeldere kåret som musikfestens bedste kammermusikværk.¹ Bentzon, der i årene 1915-18 havde været elev af Carl Nielsen, benyttede på sin side enhver lejlighed til at gøre »hensynsløs propaganda« for Niensens musik overfor de mange skeptikere, han mødte blandt sine jævnaldrende, tyske kolleger.

Fra Baden-Baden fortsatte Bentzon og Høffding til Heidelberg. Her traf de den tyske komponist Lothar von Knorr, der skulle blive en af deres nære venner og arbejdsfæller. Knorr var leder af en folkemusikskole i arbejderkvarteret Neu-

Köln i Berlin, hvor også Paul Hindemith i en årrække var lærer. Fra Heidelberg gik turen sammen med Lothar von Knorr videre til Baden-Baden, hvor der i disse år afholdtes et stævne for ny tysk kammermusik.²

En dag lå der på tilhørerpladserne en lille trykt meddelelse om, at der på en skole i udkanten af byen var stævne for de tyske folkemusikskoler. Kun få af musikfestens deltagere viste interesse for sagen, men Høffding og Bentzon tog derud, og det blev et møde, der på afgørende måde kom til at ændre deres liv og kompositoriske virke. Til stævnet havde Paul Hindemith komponeret en kantate for amatører, *Frau Musica* over en tekst af Martin Luther. Værket var udformet, så de tilstedeværende tilhørere blev aktivt inddraget i forløbet: på forhånd indstuderede dirigenten med tilhørerne et par kanoner, som under selve opførelsen skulle synges på et givet tegn. Dette vekselspil mellem kor og orkester på scenen og tilhørerne i salen samt ikke mindst deltagernes smittende og umiddelbare musikglæde, som stod i skarp kontrast til den officielle musikfests selvhøjtidelige kedsommelighed, gjorde et dybt indtryk på de to danske komponister. De kom i kontakt med Fritz Jöde, der var sjælen i folkemusikskolebevægelsen, og han forklarede dem om bevægelsens ide og organisation. For ham var det væsentligt, at de tyske folkemusikskoler udover den klassiske koralitteratur også arbejdede med samtidig musik; derfor havde han fået Hindemith til at komponere for sig, og derfor var folkemusikskolernes stævne lagt samtidig med musikfesten i Baden-Baden.

Der afholdtes koncerter med moderne musik specielt for folkemusikskolernes elever, og på en af disse opførtes Alban Bergs *Lyrische Suite*, et værk, som de unge naturligt nok stod ret uforstående overfor. Det vakte derfor ikke ringe opsigt, da Bentzon – på tysk – udrød: «Det er s'gu da synd for de unge mennesker, at de skal høre på den kadavermusik!». Denne spontane reaktion vidnede ikke så meget om manglende respekt for Bergs musik – som han godt nok ikke brød sig videre om – som den viste hans mening om de arrangører, der præsenterede et så vanskeligt tilgængeligt musikværk for de forudsætningsløse elever.³ Denne oplevelse fik Bentzon til at indse, at skulle der i musikskolerne arbejdes med samtidig musik, måtte den i hvert fald *ikke* være så kompleks som Alban Bergs – eller for den sags skyld som hans egen. Denne indsigt skulle i de kommende år berede ham store kompositoriske vanskeligheder under arbejdet med at skrive *tilgængelig* ny musik.⁴

Høffding og Bentzon var blevet stærkt optaget af folkemusikskoletanken, og på lange vandreture i de smukke Schwarzwaldbjerge planlagde de oprettelsen af en folkemusikskole i København. Det var en oplagt tanke at omplante folkemusikskolen til et land som Danmark, hvor den folkelige sang og den folkelige korsang allerede var inde i en rivende udvikling takket være bl.a. Carl Nielsen og Thomas