

Danske bidrag ved det 6. nordiske musikforsker møde i Helsingfors og Åbo, maj 1970

NILS SCHIØRRING:

Carl Nielsen i sin samtids danske musik

(Indledningsforedrag)

Da Helge Rode i 1931, umiddelbart efter Carl Nielsens død nedskrev nogle af sine erindringer om deres arbejde i fællesskab på festspillet »Moderen«, kom han ind på den ejendommelige dobbelthed i ydre optræden og indre gehalt, der var så betegnende for Carl Nielsen, og som måske dybest set er det, der forklarer spændvidden i hans musik. Helge Rode nævner nemlig som et træk, der slog ham, når han var sammen med Carl Nielsen, hvordan Carl Nielsen kunne småsnakke og småsmile elskværdigt, og hvordan man så pludselig måtte studse ved uformidlet at møde et skarptskåret udtryk for det dybt gennemtænkte og fuldstændigt uafhængige.

Der er sagt og skrevet meget om Carl Nielsen og hans musik. Mindre om hvad han gennem sin kunstneriske indsats og dens eksempel kom til at betyde i dansk musik som helhed og den for ham. Dette kan det også have sine vanskeligheder helt at udtrykke, navnlig måske, når man betænker, at den gængse dom i det udland, som har modtaget hans musik og følt sig fængslet af den, i alt væsentligt betragter ham som en romantiker, en Brahms-skikkelse i dansk musik, medens vi herhjemme først og fremmest ser antiromantikeren i ham. Man øjner værdidommens uberegnelighed bag dette, selv om det nok er muligt at slå bro mellem opfattelserne, specielt når man betænker, at Carl Nielsen fik sin afsluttende uddannelse

i et overvejende senromantisk milieu, og Brahms i sin musik var den romantiker, der med særlig forkærlighed søgte inspiration uden for romantikkens cirkler, i ældre musikalske idealer og former.

Dansk musik var helt frem til århundredskiftet stærkt præget af ånden fra højromantikken. Niels W. Gade havde til sin død i 1890 en næsten enerådende indflydelse på dansk musik, indflydelse, der i udpræget grad var bevarende for en indstilling, som stadig satte ånden og idealerne fra Mendelssohns og Schumanns dage i højsædet. Det var dette milieu, Carl Nielsens uddannelse skete i. I »Musikforeningen«, der var det absolutte midtpunkt i dansk musikliv udenfor operaen, bestemte Gade repertoire, der kun nødigt gik ud over højromantikken og dens epigonværker. På Københavns Musikonservatorium, som begyndte sin virksomhed i 1867, og hvor Gade var den dominerende med Hartmann og Paulli som bisidere, fulgtes linien fra Leipzig-konservatoriet, hvor Gade selv i sin ungdom havde undervist, og indenfor kirkemusikken stod Gade som komponist af salmemelodier med romantisk romancepræg og som organist ved Holmens kirke også som traditionens vogter, og det følte i vide kredse som en udfordring, at Thomas Laub, som Carl Nielsen i så mange henseende kom til at gøre fælles sag med, og som i sit syn på kirkesangen vendte sig mod det 19. århundredes romanceprægede salme, blev Gades efterfølger.

Kun Det kgl. Teater stod i periferien af Gades indflydelse. Efter Paulli, som havde indført Wagner og Verdi, herskede den norskfødte Johan Svendsen med mesterhånd over dansk opera. Svendsen tilhørte selv

den række af betydende nordiske musikere som søgte deres uddannelse ved Leipzigs konservatorium. Blandt dem finder vi Svendens store landsmand Grieg, svenskeren Söderman og danskeren Horneman, grundlæggerne af det, man i Sverige har døbt nationalromantikken. Selv om de ganske naturligt – i hvert fald Söderman og Horneman – inspireredes af det vældige, der skete i europæisk musik, hvor Wagner var det store nye navn, var det dog ånden fra Mendelssohn-tiden, de især førte videre. Efter studieophold i udlandet sporedes også hos Heise en nyorientering indenfor hans romancespil, som efterhånden førte helt frem til impressionismens tærskel. Ellers var det mest dygtige, smagfulde og i mange tilfælde udmærket håndværksmæssigt arbejdende komponister, der producerede herhjemme, det gjaldt Asger Hamerik, der i mange år hævdede sig på en fremskudt plads i det unge Amerikas musikliv, det gjaldt Leopold Rosenfeld, hvis sange omkring århundredskiftet opnåede en urimelig udbredelse på bekostning af Heises og Lange-Müllers, det gjaldt Emil Hartmann, Otto Malling, fortjent især som dirigent for koncertforeningen, der i tyve år fra 1874 til 1893 vendte sig mod Musikforeningens repertoire med opførelser af nyere musik, det gjaldt Julius Bechgård, især som operakomponist af nu helt glemte operaer, det gjaldt Viktor Bendix, først og fremmest pianist, og en række andre, hvis navne nu mest er glemt, selv om en del af dem havde deres med rette værdsatte plads i dansk musiklivs daglige husholdning.

Kun den blandt dem helt unge Carl Nielsen var det indrømmet at blive selvstændigt nyskabende ud fra en opfattelse og følemåde, som man snart måtte erkende stod i afgørende kontrast til de idealer, romantik og senromantik brød sig om.

Hvad skete der i europæisk musik i de 40–45 år, hvor Carl Nielsen var den utrætteligt skabende og fornyende i dansk musik?

Det var en tid, som spændte fra Wagners »Parsifal«, Hugo Wolfs sange, Brahms' og Bruckners sidste og Mahlers første symfonier, Richard Strauss' kraftgeniale symfoniske digtninge og Debussys tidligste værker og rakte frem til Bartoks hårdeste periode, hans tredje og fjerde strygekvartet, hans første klaverkoncert og til Stravinskis fuldbyrdede overgang til nybarok og nyklassisk i den første klaverkoncert, salmesymfonien

og balletten »Apollon«, som Carl Nielsen nok har hørt her i København. Jævnside hermed den anden store nordiske symfoniker Sibelius' udvikling gennem symfoniske digtninge, ikke til operaen som Richard Strauss, men til symfonien med syv værker, som kom omtrent parallelt med Carl Niensens og sideløbende desuden senromantikens konvertering fra Schönbergs ekspressionisme til den spirende dodekafoni.

Debussys og impressionismens hovedværk »Pelléas og Melisande« kom til København i midten af 1920'erne, Stravinskij og Schönberg på samme tid, efter at de ude i Europa længe hver for sig havde sat spor, og Debussy endda havde fremkaldt ny reaktion hos de unge i Paris. Honegger, Milhaud, Poulenc, der ville skabe fransk musik om til en sund frisk pige med solide knogler og som ville lægge afstand mellem sig og Debussys sensitivt farverige skildringer af skyer, bølger, og natlige dufte, var på vej mod en lignende bevidst afromantisering af musikken, som lidt efter i Tyskland hos Hindemith og Kurt Weill tenderede mod brugsmusik og genoplivelse af barokmusikens motoriske element, ganske som – men udtrykt på en anden måde – i Stravinskis værker fra 1920'erne.

Alt dette var Carl Nielsen direkte iagttaget af, og gennem den elevskare, der mellem 1910 og 1920 begyndte at samles om ham og optrådte som en livvagt for ham i en tid, hvor han fortsat stort set var uforstået og genstand for kunstneriske attentater, kom han omvurderingerne i mellemkrigsårenes europæiske musikliv på nærmere hold end nogen anden af den ældre generation herhjemme. Han var da for hvilende i sig selv og for sikker i sin linie til at forsøge efterligninger af andre, og selv om han forstod, så billigede han ikke alt. Men han var, som i de helt unge år, stadig blandt de vågne og modtagelige.

Carl Nielsen følte sig ikke som fornyer for fornysens skyld. Han vedstod sin gæld til sine lærere og sin ungdoms forbilleder, som på ingen måde var omvæltede, f. eks. til Orla Rosenhoffs gedigne teori- og kompositionsundervisning og til Johan Svendens usentimentalt farverige kompositionsstil. For Carl Nielsen var dette grundlaget, som man oplevede det i G-dur strygekvintetten fra 1888 og i den første symfoni fra 1892. Hvad der blev betegnende for hans modning var i høj grad noget, som han selv drog frem gen-

nem de for ham karakteristiske, men hos langt de fleste højst usædvanlige studier i ældre musik: det lineære hos Palestrina, som giver grundlag for forståelsen af det fine linespil i »Hymnus amoris«, 1896, det kirke-tonale, som på det tidspunkt var ved at vinde terræn igen, som modvægt mod dur-moll-tonalitetens opløsning, melodikken som søgte at befri sig for intervalmæssig overdimensionering og en levendegørelse af det rytmiske, som i et fuldt århundrede mest havde været lidet signifikant. Og når han søgte tekstlig inspiration var det i de unge år ikke i guldalderdigtningen men hos J. P. Jacobsen og de danske symbolister, i det gamle testamente, hos Holberg, alt nye træk i dansk sangkunst og opera, ikke for at chokere, men for at fortsætte i egen opfattelse af, hvad musikken havde at bringe igennem ham.

Det kan være meget underholdende, men er set i større sammenhæng ganske uden interesse, når man oplever, at Carl Nielsen bliver grebet i selvmodsigelser, som f. eks. når han i de unge år, først erklærede Wagner sin beundring og senere forkastede ham for Brahms. Også den jævnaldrende Debussy og mange med ham, som slog ind på andre veje, var begyndt som Wagner-beundrere. Det var for Carl Nielsen et spørgsmål om at finde sig selv, det største og vigtigste spørgsmål for enhver kunstner, og Carl Nielsen fandt sig selv forunderligt hurtigt og gav udtryk derfor igennem hele den personlige nyvurdering af næsten alle de musikalske grundelementer, i første række det tonale, det melodiske og det rytmiske.

Og så stor var denne personligt både milde og faste mand i sin kunst, at hvad han fandt ret og rimeligt smittede af på opfattelsen hos de yngre, der i ham så fornyeren i dansk musik. Det fik uoverskuelige positive konsekvenser, men naturligvis også negative. Det betød at dansk musik lukkede sig ude fra meget af det mest betydningsfulde, der var sket og stadig skete i europæisk musik. Der oparbejdedes en fornemmelse af, at Wagners, Bruckners og Mahlers musik var mindreværdig, og at Schönberg både i sin ekspressionistiske og senere dodekafone periode var uden reel betydning. Det betød også, at man ikke i tide fik gjort opmærksom på, at England havde en stor komponistpersonlighed i Vaughan Williams, som englænderne stadig med en vis ret sammenligner Carl Nielsen med, og at der an-

dre steder i Europa skete noget væsentligt på det musikalske område, i Ungarn – Bartók og Kodaly, i Spanien – de Falla.

Carl Nielsen var ikke helt uskyldig i den indsnævring af horisonten, der skete samtidig med, at han selv så afgørende udvidede den nationale synskreds. Men det hang til lige sammen med en vis almindelig træghed i de kredse, som havde haft mulighed for at råde bod derpå. Først fra midten af 1920'erne skete der et delvis omslag gennem Dansk Koncertforenings og Dansk filharmonisk Selskabs koncerter, gennem Det unge Tonekunstnerselskabs og foreningen Ny Musikks voksende aktivitet, gennem besøg af Stravinskij, Hindemith og Ravel, gennem gradvis forøgelse af solistkoncerternes repertoire og – det fortjener ikke helt at glemmes – Schnedler-Petersens indsats ved Tivoli- og Palækoncerter, hvor han gennem 25 år, fra 1909–35, opførte henved 80 symfonier for første gang, deraf henimod 50 for første gang i Danmark.

Sin møjsommeligt tilkæmpede frihed delte Carl Nielsen gerne med andre, men det betød i mange år kun en ret beskedet kreds af venner, som for en stor del ikke var siklere af fag. Først i de sidste godt 15 år af sit liv kunne han dele den med elever af et sådant format, at de selv varigt kom til at præge dansk musik. Det er i disse kredse overbevisningen om Carl Niensens storhed som skabende musiker er grundlagt og fra dem, den er gået ud over landet, og det må ikke glemmes, at han kæmpede forbitret og højt op i årene ofte fortvivlet mod sin og andre alvorligt og målbevidst skabende komponisters placering i samfundet. Det kom til udtryk så sent som omkring hans 60-årsdag, hvor han i et interview sagde: »Kunne jeg leve mit liv om igen, ville jeg piske alle kunstnergriller ud af mit hoved og gå i handelslære eller gøre et andet nyttigt arbejde, hvoraf jeg tilsidst kunne se et resultat. Hvilken menneskelig tilfredsstillelse må det dog ikke være, når en mand om aftenen kan lukke sin butik eller sit værksted og vide, at han har gjort et hæderligt og godt arbejde og så få sin rimelige løn derfor. Men disse simple og til enhver tid gældende tanker har ingen gyldighed, når talen er om skabende kunstnere. Man kan næsten sige: Tværtimod. Jo mere umage man gør sig, jo ringere bliver faktisk ens praktiske situation. – Hvad nytter det mig, om hele verden tager hatten af for mig, men skynder

sig forbi og lader mig sidde tilbage med mine varer, indtil det hele bryder sammen og jeg til min skændsel opdager, at jeg har levet som en fjottet fantast, og troet at jo mere jeg arbejdede og stræbte i min kunst, jo bedre måtte hele min stilling blive. Nej, det er ikke nogen lykkelig lod at være skabende kunstner« . . .

Hvad han sagde her, kan ikke ubetinget tages som udtryk kun for et øjeblikks mistrosthed midt i den ydre glans, der faktisk stod om ham på 60-års-dagen. Omstændighederne omkring denne udtalelse viser, at Carl Nielsen havde tænkt dybt og alvorligt over det han sagde og var fuldt klar over den virkning, det måtte have netop i de dage, hvor alt syntes at føje sig lyst og lykkeligt for ham og tidligere tiders modgang vel måtte formodes at være glemt. Netop fordi Carl Nielsen ikke var af manio-depressivt anlæg – selv om naturligvis glæder og fortrædeligheder kunne gå ham på – giver den et meget stærkt indtryk af kunstens kamp og kår, som kun lader de stærke overleve. Carl Nielsen har overlevet, ikke alene fordi han havde et budskab, men fordi der i den spinkle skikkelse var en usædvanlig åndelig styrke. Han tålte og måtte tåle, at kun få af hans værker blev forstået straks ved deres fremkomst. Det gælder hans ungdoms sange, hvor han skabte noget helt nyt indenfor dansk klaverledsaget sang, det gælder hans symfonier, især de tre sidste, hans klavermusik, ja det gælder hans folkelige sange, som han var fælles med Thomas Laub om. Alt måtte først tilkæmpe sig sin plads, og selv var Carl Nielsen uden for den stadig voksende, men alligevel længe ikke alt for talrige kreds, som forstod ham og hans musik, til det sidste opfattet som eksperimentator for eksperimentets skyld, det han mest af alt afskyede.

Alligevel må Carl Nielsen trods det mismod, som kunne gribe ham, have indset – og han har for så vidt også givet udtryk derfor – at der i den frihed, han havde vundet med sine egne våben, var noget umisteligt. Hvert enkelt af hans betydeligere værker er, trods deres indlysende forbindelseslinier til fortid og samtid noget helt selvstændigt. Ingen af hans værker ligner noget andet skabt af tidligere komponister herhjemme eller ude. Selv når tidsstilen tages i betragtning skiller Carl Niensens musik sig ud fra omgivelserne. Denne møjsommeligt tilkæmpede frihed og selvstændighed vidste Carl

Nielsen selv i de mørke øjeblikke nok værdien af, og de unge, der i den første verdenskrigs år og senere blev hans direkte eller indirekte elever, lærte af ham i disse kunstneriske brydningsår at være vågne og modtagelige, mere end at bestræbe sig på at tilegne sig hans personlige stil.

I 1920'erne fik Carl Nielsen mulighed for jævnligt at opføre og høre sin egen musik opført rundt om i Europa, og samtidig oplevede han noget af det, der var nyt andre steder. I de samme år rejste hans elever og andre unge danske komponister ud for at lære og lytte. Nogen meget begejstret fortæller fik det nye i europæisk musik på den tid ikke i Carl Nielsen, og han advarede de unge mod at lade sig besnære af, hvad de hørte. Heldigvis fulgte de mere Carl Niensens eget eksempel end hans formaninger. Og resultatet blev, at 1920'ernes danske musik – med stærk inspiration fra nyorienterede kredse, især i Tyskland og Frankrig – blev en frisk oase i det meget uoprindelige, der fortsat blev præsteret rundt om i Europa.

»Musik er liv, som dette uudslykkeligt« skrev Carl Nielsen som motto over sin 4. symfoni, og denne opfattelse indpodede han de unge i 1920'erne og 1930'erne. Det betyder jævnligt, at en del af det, der her blev skabt, oftere end det burde, glemmes i musikkens livsstrøm og næsten føles som udslykket, selv om det har gnister i sig. Men genhøret med tidlige værker, f. eks. af Jørgen Bentzon og Finn Høffding, som var nogle af dem af generationen født lige før 1900, der stod Carl Nielsen nærmest, giver indtryk af, i hvor høj grad han som skabende kunstner og inspirator kom til at virke på efterslægten. Han vil for altid stå som en fornyer, der forbandt fortid og fremtid bag om det, der var blevet slidt af den store romantiske og senromantiske traditions epigoner. Hans indsats betød, at man gennem sit slægtskab med ham følte, at man var positivt med i en musikalsk kulturdebat, og det kan visselig ikke lægges ham til last, at der kom et tidspunkt, hvor bekendelsen til ham kunne resultere i en næsten selvglad følelse af at være garderet mod alle kunstneriske omvæltninger.