

Urelementets musik

Litterære præciseringer af musikkens væsen¹

Erik A. Nielsen

I.

(1. citat: Arien »Fin ch'han dal vino« fra Mozarts Don Giovanni (1. akt, scene 15).) Formentlig var det et stykke sikker og opsætsig musik som denne arie fra Mozarts Don Giovanni, der i 1843 fik Søren Kierkegaard til at filosofere over musikkens væsen. Det gjorde han i den berømte afhandling fra *Enten-Eller*, der bærer titlen »De umiddelbart erotiske Stadier eller Det Musikalsk-Erotiske«, og Mozarts operaer, specielt Don Giovanni, er hovedemnet for denne afhandling. Kierkegaard hævder, at ingen anden kunst end musikken er i stand til at afbilde forførelsen Don Juans (Don Giovannis) væsen fuldtud. Musikken ligner Don Juan, som Don Juan ligner musikken. Da Don Juan jo imidlertid er operaen om en opsætsighed imod moral og kristentro, giver det musikken en noget tvivlsom plads, at den ligner forførelsen så meget. Kierkegaards tankeudvikling det pågældende sted forløber nogenlunde således: Det er kristendommen, der sætter sanseligheden, dvs. definerer den, giver den dens plads i verden; og det gør kristendommen ved at udelukke sanseligheden og definere den som synd. Den sanselighed, der er udelukket af kristendommen, lader sig ikke udtrykke i sproget, men kun i musikken. Og Kierkegaard skriver så:

Herved viser Musikkens Betydning sig i sin fulde Gyldighed, og den viser sig i strengere Forstand som en christelig Kunst, eller rettere som den Kunst, Christendommen sætter, idet den udelukker den fra sig,

1. Artiklen er første gang udformet som foredrag i Dansk Selskab for Musikforskning i januar 1980 ved symposiet »Ung nordisk musik i 1890'erne. Kulturelle relationer og impulser«. Sin skriftlige form har foredraget fået i forbindelse med to radioforedrag fra oktober 1980. I den radiofoniske udgave var foredraget illustreret med en række kortere og længere musikalske citater. Disse citater er markeret i nærværende trykte form.

som Medium for Det, Christendommen udelukker fra sig og derved sætter. Med andre Ord, Musikken er det Dæmoniske.²

Nu er det jo ingenlunde en original idé fra Kierkegaards side, at musikken skulle spille samme rolle over for det kristne borgerskab, som Don Giovanni spiller over for de unge kvinder. Tværtimod udtrykker Kierkegaard hermed en ældgammel mistænksomhed, som man fra kirkelig side havde lagt for dagen over for musikken. Det var kun tøvende, man gav musikken adgang til kirkerummet og kun hvis den havde taget kirketøjet på og var blevet til kirkemusik. Således har vi f.eks. fra Kingos hånd en udtalelse, der demonstrerer denne teologiske påpasselighed med, hvad man slap ind gennem kirkedøren. I fortalen til *Aandeligt Siunge-Koors* første part (1674) skal Kingo begrunde, at han har benyttet en række af tidens verdslige melodier som forlæg for sine morgen- og aftensalmer:

Gunstige og good-hiertede Læsere, lad det ey være dig underligt og urimeligt, at jeg haver sat disse Aandelige Morgen og Aften-Sange, tilliige med dend Hellige og Høyopliuste Kong Davids Poenitentze-Psalmer, under nogle Melodier, som ellers af mange Siungis med forfængelig Ord: jeg haver dermed vildet gjort de velklingende og behagelige Melodier saa meget mere Himmelske, og dit sind (om dig det befalder) dis mere Andægtigt; at om du kand lade dig undertiden befalde, for en Melodies artigheds skyld, at gierne anhøre en Sang om Sodoma; du meget mere (om du est et ret Guds Barn) skulde lade dig behage, under selvsamme Melodie, at høre en Sang om Zion.³

Tanken i denne udtalelse er altså den, at der er et specielt forhold mellem det kristelige ord og den verdslige musik. Ordet er en kraft, der gennemtrænger musikken og tager den i en højere sags tjeneste. Kingo bruger ikke begrebet, men faktisk forestiller han sig, at han med det kristelige ord kan *døbe* den hedenske musik. Dåben bliver dermed en art gentagelse af skabelsen, hvor det guddommelige ord griber almægtigt ind i ukræfternes kaos og påtvinger dem sin vilje.

Denne forestilling om den dæmoniske musik, som vi her har fundet hos både Kierkegaard og Kingo, synes altså at være en genkommende vurdering, der kendetegner mange århundreders kristelige kultur. Det kan derfor være en overvejelse værd, hvorledes vurderingen af musikken for-

2. Søren Kierkegaard: *Samlede Skrifter*, 2. udg., Kbh. 1920, s. 54.

3. Thomas Kingo: *Samlede Skrifter*, III, Kbh. 1975, s. 7.

vandler sig på det tidspunkt i anden halvdel af 1800-tallet, hvor den borgerligt kristelige kultursyntese for alvor brød sammen. Hvad skete der, når dæmonerne ikke længere blev holdt på plads af det kristne ord? Og har hele denne omvæltning i filosofiens og digtningens verden ikke sine klare modstykker i musikkens forvandlinger, som jo var uoverskueligt store og konsekvensrige i netop dette tidsrum?

Lad os først fremdrage endnu en udtalelse om forholdet mellem ordet og musikken. Den er lagt i munden på den aldrende Beethoven, men den er skrevet af den unge Richard Wagner, der i 1841 forfattede en novelle ved navn *Eine Pilgerfahrt zu Beethoven*. Novellen fortæller om en ung musiker, som er en entusiastisk beundrer af Beethovens musik. I løbet af adskillige sure år sparer han penge op for at kunne rejse til Wien, hvor idolet opholder sig, og igennem en række brogede hændelser lykkes det ham faktisk at komme i audiens. Hvis man ellers kan tale om audiens hos en næsten døv mand. Beethoven er opslugt af arbejdet på sin nye symfoni, hvori han har planlagt at indlægge et digt af Schiller i sidstesatsen. Den gamle komponist udreder nu sine tanker i forbindelse med denne fornyelse af den symfoniske form; og den, der i udredningen også hører den unge Wagner teoretisere om sin egen operaform, tager nok ikke meget fejl:

Den menneskelige stemme findes jo. Ja den er endog et langt skønnere og ædlere toneorgan end ethvert orkesterinstrument. Skulle man ikke kunne tage den i lige så selvstændig anvendelse som instrumenterne. Tænk blot, hvilke helt nye resultater man kunne vinde ved denne fremgangsmåde. For netop den menneskelige stemmes karakter, der af natur er helt forskellig fra instrumenternes ejendommeligheder, måtte fremhæves særligt og fastholdes, så ville de mangfoldigste kombinationer lade sig frembringe. I instrumenterne repræsenteres skabelsens og naturens urorganer; det, som de udtrykker, kan aldrig fastsættes og bestemmes klart, for de gengiver urfølelserne selv, sådan som de fremgik af den første skabelses kaos, dengang der måske end ikke eksisterede mennesker, der kunne optage dem i deres hjerte. Helt anderledes er det med menneskestemmens genius; den repræsenterer det menneskelige hjerte, og dets afsluttede, individuelle følelse. Dens karakter er dermed indskrænket, men bestemt og klar. Nu kan man jo lade disse to elementer komme sammen, forene dem. Man kunne stille de vilde urfølelser, der svæver ud i det uendelige – repræsenteret ved instrumenterne – over for det menneskelige hjertes klare, bestemte følelse, repræsenteret af menneskestemmen. Når dette andet element

træder til, vil det virke velgørende og udglattende på urfølelsernes kamp, vil give deres strøm et bestemt, forenet løb; men det menneskelige hjerte selv vil, idet det optager hine urfølelser i sig, blive styrket og udvidet uendeligt og være i stand til i sig klart at føle den tidligere anelse om det højeste, forvandlet til guddommelig bevidsthed.⁴

De egentligt kristelige formuleringer falder ikke i øret her. Til gengæld er der ikke tvivl om, at det, der beskrives, er en skabelse, og at skaberen her snarere er den titaniske komponist end Gud Herren. Det er instrumenternes klanglige elementarverden, der rummer kræfterne fra urdybet, men det er menneskeordet, logos, der råber ind i klangkræfterne og kalder dem til orden. (2. citat: Beethovens 9. symfoni, 4. sats (passagen, hvor stemmerne lyder første gang).)

Den forestilling om en syntese mellem urkræfterne og menneskeordet, Wagner her udtrykker, sammenfattes ofte af tidens skrivende kunstnere i billedet af kentaueren, mand og hest i ét. I det lykkelige samvirke mellem den dyriske krop og den menneskelige formvilje opstår en inspirationstilstand, der giver kunstneren titaniske evner og tillader ham at kappes med den herre, der oprindeligt skabte verden.

Når komponisten først som Wagner har erfaring for, hvilke elementarkræfter man kan kontakte i musikens dyb, og hvorledes man i sin kunst kan komme til at disponere over dem, må han naturligt nok søge ud over den grænse mellem det kristelige og det dæmoniske, som vi hørte Kierkegaard formulere. Selve kompositionsprocessen bliver grænseoverskridende og normnedbrydende.

Det bliver altså i kunstens navn nødvendigt at fjerne kristendommens fordømmelse af det musikalske som synden. Når kristendommen på den anden side så længe har fastholdt det musikalske i bestemmelsen synd, hænger det sammen med, at musikken har det nærmeste forhold til det erotiske. Selve Don Juan-temaet viser jo dette utvetydigt.

Det er derfor ikke forbavsende, at den udvikling af en ny musik, som vi her er ifærd med at beskrive, har den tætteste sammenhæng med tilblivelsen af et nyt ægteskabsmønster og en ny seksualmoral. I det borgerligt kristelige samfund havde ægteskabet fungeret som velsignelsen af det menneskelige seksualliv. Hvis det erotiske forblev inden for ægteskabets ramme, var dets dæmoni og sanselighed tæmmet. Men derfor kommer musikken (og en

4. Citeret efter *Inspirationen* – en antologi ved Jens Anker Jørgensen og Erik A. Nielsen, Gyldendal 1972.

endeløs mængde af samtidens litteratur) til at handle om den erotik, der drages hinsides ægteskabets grænser og netop derved har sin forlokkende kraft. Et tema som dette er i den grad beherskende for anden halvdel af det forrige århundrede, at det overskrider grænserne mellem de forskellige kunstarter. Således er det muligt at lade filosofi, billedkunst, litteratur og musik krydsbelyse hinanden inden for dette problemområde.

Lad os da prøve at se nærmere på det tema, der mere end noget andet samler de nævnte konflikter sammen: Tannhäuser-motivet. Holger Drachmann skrev i 1877 en roman ved navn *Tannhäuser*. Wagners opera fra 1845 fremlægger Tannhäuser-fortællingen i dens middelalderlige legendeagtige eller mytiske form, men Drachmann skriver en roman om moderne mennesker. I denne roman spiller Tannhäuser-fortællingen altså den rolle, at den billedliggør de konflikter og de stemningstilstande, moderne mennesker kan hensættes i.

Romanen fortæller om en gift mand, ingeniøren Anton Kolb, der gribes af uimodståelige drømme, som kun passer meget slet sammen med hans naturvidenskabeligt skolede væsen og hans status som ægtemand. Men drømmene er de stærkeste og de drager ham tilbage til den egn, hvor han i sin ungdom har oplevet en romantisk kærlighedshistorie med komtessen Kamilla Breidsdorff, som han aldrig siden har kunnet glemme. I romanen er indlagt en række af Drachmanns lyriske digte, som øjeblikkelig inspirerede komponisten Peter Heise til den lille sangcyklus *Farlige Drømme* fra 1879. (3. citat: Peter Heise: Du lægger dig ned en Aftenstund)

Du lægger dig ned en Aftenstund
og giver dig til at drømme;
Søvnen er sød, og Hvilen er sund,
og Tankerne holdes i første Blund
i Tømme.
Men eftersom Nattens Timer gaa
styrer du ud paa maa og faa
i stærke og stride Strømme.
Du vaagner silde; for sent, min Ven,
til at finde dig selv ved det gamle igen.
O hvilke Gaader fra Nattens Grund,
hvilke sælsomme Syner i Søvnens Blund,
o hvilke farlige Drømme!

Den popularitet, Drachmanns lyrik fik hos danske sangkomponister, taler tydeligt om, at der var et væld af latent musik i hans tekster, der sprogligt set er nærmere ved det musikalske end nogen tidligere dansk forfatter vistnok havde været. I Drachmanns sprog sker der en kapitulation til rytmens og klangens verden, som bliver lige så forlokkende, som drømmen og erotikken er det for ingeniøren Anton Kolb. Han sidder hensunken i en vogn, der vugger ham gennem landskabet, mens erindringen om hans ungdoms kærlighedslykke overvælder ham, og bliver til en bjergtagelse, der ikke ophører, før han befinder sig i selveste fru Venus' grotte:

Der kom ligesom en sval Luft igennem ham fra Aftenen i Skoven. Han saa' dem danse, og han hørte Spillemandens Fiol. Saa faldt Skumringen paa; det blev ikke helt mørkt, det var jo en Sommernat. Det var mange Aar tilbage. Strejfede en ung Kvindes Kjole ham? Han bød hende Armen. Hans Haand sitrede, da den berørte hendes Liv. De traadte ind i de dansendes Rækker. De talte ikke sammen; de behøvede det ikke. Musikken lød; det var et stort, brusende Orkester. De berørte næppe Jorden. De kom ud af de dansendes Rækker, helt ind i Skoven. De slap ikke Favntaget. Der blev tættere, mere vildsomt omkring dem. Paa én Gang gled alt det tætte til Side. Det straaede med Blus og Lamper; fra smaragdgrønne Vægge kastedes Skæret tilbage; Kilder rislede, Fontæner plaskede! der lød Musik, saa fin, saa fin, hundrede Mile borte, og dog lige ind i Øret, med sugende, dragende Strøg lige ind i Hjertet. En overvældende Duft af Violer, der næsten betog ham Aandedrættet. Han vaklede, han følte sig opretholdt af bløde Arme; han saa' ind i to blændende graa Øjne: Tannhäuser, nu er Du i *mit* Rige!⁵

Det landskab, der toner frem her, har meget tydelige mindelser om det indledende prosastykke, hvori Wagner beskriver fru Venus' hule i Hörselbjerget. Og denne mindelse om Wagner er ikke den eneste i Drachmanns roman. Han har også genskabt en veritabel sangerdyst, der svarer til Wagners på Wartburg. Den foregår under en fest på Kamilla Breidsdorffs slot, og den er interessant derved, at den siger noget om den rolle, sangen og det lyriske digt spillede eller kunne spille for forrige århundredes højere borgerskab. Én efter én træder selskabets deltagere frem og synger deres digte, og de gør i situationen brug af den beskyttelse, som normalt tilkommer et lyrisk digt. Man forudsætter ikke uden videre, at den stemning eller længsel, der udtrykkes i det foredragne kunstværk, er identisk med den

5. Holger Drachmann: *Samlede poetiske Skrifter*, II, Kbh. og Kria. 1906–08, s. 228–29.

længsel, som den syngende selv plages af. Fordi sangens verden tilsyneladende er en sådan mere objektiv formulering af følelser i kunstnerisk skikkelse, tillader man digtet og sangen at udsige lidenskabelige og inderlige tilstande, som man ikke ville kunne udsige offentligt i eget private navn. Hele sangerdysten har imidlertid i Drachmanns udformning noget påfaldende tvetydigt over sig, fordi det er klart, at personerne hver og en misbruger denne kunstneriske frihed og forvandler den til privat bekendelse til den elskede, som også befinder sig i selskabet og formodes at opfatte signalet. De syngende er følgelig slemme til at rødme og lade stemmen knække. Den udvikling inden for den modernistiske kunst, som Ortega y Gasset kaldte menneskets fordrivelse fra kunsten, har som sin forudsætning et sådant privatistisk misbrug af det kunstneriske udtryk.

Hos Drachmann bliver det klart, at musikken også rent konkret tjener som det element, hvori menneskene hengiver sig til den erotiske drømmeverden, som deres voksne saglighed og selvbeherskelse til daglig forbyder dem at leve i. Musikken er compensation, og den er også her meget tydeligt utroskabens element. Den er sansefrydens og glædens element i en verden, der forlængst er blevet så tør og utiltrækkende som ingeniørens beregninger. Dette mod til at give sig sanseligheden i vold diskuteres da også i en af bogens samtaler:

»Har Glæden maaske ikke sin egen Lovbog? Overbevis mig om, at den ikke, netop fordi den er sjælden, har sin egen suveræne Ret! Hold Pligten op imod den! den vil med et Smil skyde Pligten til Side; den forstaar lige saa lidt som et Barn det Sprog, Du taler til den; dens Øjne skinner, dens Miner lyser; den lægger Hovedet paa Siden; den lytter. Fra alle beundrende Læber rundt omkring strømmer i et summende Kor en Musik som af Cymbler og Fløjter. Den har sit Triumftog; den dyrkes af Musikken. Den er Musikken selv!«

»Naa, Du kan saamænd ...!« fo'r Sivertsen op. Han betvang sig og tilføjede tankefuld: »Musik! Musikken! Ja, I lever jo alle sammen deri som Fisken i sit Element. Vor Tid er musikalsk. Vi nynner os frem gennem Verden. Enhver af os kan, om ikke andet, saa dog en Melodi, og denne Melodi bliver for os vor Vilje, vor Samvittighed, vort Hjerte. Det er gaaet os som de gamle Lydere. Vaabnene har man taget fra os og givet os Fløjter i Stedet«⁶.

6. *ibid.* s. 291.

Musikken som det element vi lever i. Ja, Drachmann kunne jo hverken kende den romantiske Hollywood-film med dens stemningsmusik eller supermarkedernes muzak. Men godt sagt er det jo alligevel.

Og lad os så høre denne tannhäuserske klangverden i dens fulde udfoldelse hos Wagner. (4. citat: Wagner: Tannhäuser 1. akt scene 2.)

Den første ouverture, Wagner skrev til Tannhäuser, har en karakteristisk ABA-form. Pilgrimstemaet med dets klang af koral udgør ouverturens begyndelse, men i dens midterdel bryder venusbjergsmusikken med dens lange lidenskabelige melodilinjer og de forførelseriske klange igennem med stor styrke. Dog kun for til sidst at manes i jorden af pilgrimsmusikken, der ved sin genkomst er forøget med en intenst svirrende violinforstyrrelse, som synes at sige, at også den fromme forventning om de elskendes forening i det hinsidige har sit lidenskabelige udtryk, der forædler og forvandler Venusbjergets jordiske sanselighed.

Men denne kristelige indramning af Venusbjergsmusikken brød Wagner op i den såkaldte pariser-version af operaen fra 1860. I denne version vokser midterdelens dæmoni med en skrækindjagende og fascinerende kraft og fortsætter direkte over i operaens åbningsscene, der delvis er identisk med den passage, vi hørte for lidt siden.

Det bliver ved denne omkastning af værkets arkitektur klart, at mens pilgrimsmusikken viser tilbage til en gammel fromhed, så peger Venusmusikken frem mod en moderne klangverden, der i sin utrolige intensitet og vildskab ikke lader sig holde tilbage, men er i færd med at løsrive sig fra den kirkelige omklamring. På denne baggrund kan den romantiske forsoning i døden, som foregår i tredje akt, tage sig afmægtig ud, og vi ved da også, at Wagner i årene umiddelbart forud for den anden Tannhäuser-version havde komponeret sin *Tristan und Isolde*, hvori ingen jordisk kraft længer kan holde den erotiske besættelse, trylledrikkens dæmoni, tilbage.

I *Tristan und Isolde* føres besættelsen igennem til døden; i en række af tidens andre værker skiller de erotisk besatte menneskers skæbne sig på en lidt anden måde, der dog bekræfter det erotiske uforenelighed med det borgerlige normalliv. I Drachmanns Tannhäuserroman forløber den erotiske besættelse som et bål, der brænder ud og sender den kvindelige part i døden, men lader den mandlige part vende tilbage til sit ægteskab og sit tegnebord, udbændt og forkullet i sjælen, med et ar, som ikke længer kan forsvinde. Et værk som Debussys tre små Verlainesange *Fêtes galantes II* har i ultrakort form ganske samme forløb.

Der er ingen tvivl om, at musikken i den periode, vi her taler om, bliver en førende kunstart. Det er ikke nemt at sige, hvor meget samtidens digtning og malerkunst kunne opfatte rent kompositionsteknisk og tonalt af det, som var på færde hos komponister som Wagner eller Debussy. Men de kunne naturligvis høre og sanse, og musikken blev en art af drøm eller kunstnerisk bestræbelse for mange af både de lyriske og de episke digtere.

Musik blev en betegnelse for den klangverden, man ville suggerere frem i sproget, musikken kom til at stå som tegn for en art sproglig fuldendelse, som måske end ikke lod sig virkeliggøre inden for det normale sprogs rammer, men som i al fald angav en arbejdsretning og en længsel⁷.

Der skete da i mangfoldige kunstneres værker noget, der kunne siges at minde om, hvad der hos Drachmann overgik ingeniøren: den klare, målrettede plan blev skyllet over ende af kræfter, der måske slet ingen plan havde eller i al fald ville noget helt andet, end fornuften bød. Det er som om selve den kunstneriske vitalitet flytter sig. Hvis den tidligere bandt sig i arkitektoniske storformer, som var krævende og havde et højt mål af intellektualitet i sig, så flyttedes vitaliteten på iøjnefaldende måde over i kunstværkets umiddelbare, sanselige fremtoning. Den blev nerveappellerende, sanseligt påtrængende, indsmigrende, eksplosiv, pointeret på en ny måde⁸. I digterisk sammenhæng var det i høj grad forfatteren Turgenjef, der med sine episk-lyriske romaner kom til at stå som Europas toneangivende kunstner i denne henseende. I Danmark har både Herman Bang og Drachmann tilsvarende egenskaber.

Også for musikkens vedkommende er det en radikal begivenhed, der her er ved at foregå. Sådant som Tannhäuser i Venusbjerget blev frarøvet sin tidligere livsplan, sådan satte tilsyneladende en masse musik på dette tidspunkt sin målrettethed over styr og sank hen i en dvælen eller en kredsløb, der efterhånden afstedkom helt nye musikalske former og genrer.

En dansk forfatter, der havde usædvanlig sans for det, som var ved at ske, var Jakob Knudsen. Tannhäuser-motivet udnyttede han direkte i sin store roman om Martin Luther, *Angst og Mod*, hvis erotiske historie bl.a. knytter sig til Hørselbjerget, hvor jo fru Venus sagdes at høre hjemme. Men i det hele indbyggede Knudsen i sine romaner gentagne gange en spænding, der svarer til den, som omtaltes i forbindelse med Wagners *Tannhäuser*. Det gælder f.eks. hans hovedværk, romanen *Gjæring og Afklaring* fra 1902. I

7. Dette tema er grundigt behandlet i Hugo Friedrichs bog *Die Struktur der modernen Lyrik*, dansk oversættelse *Strukturer i moderne lyrik*, 1968.

8. Jfr. min artikel »Det nye lys. Impressionismens anti-litterære billeder«, *Kritik* 36, s. 54–82.

denne fortælling er den vidunderlige Rebekka Wolthersien, på trods af sin almindelige, borgerlige eksistens, en art naturgudinde i naturalismens tegn, og hendes krav til romanens hovedperson, Karl Wintrup, er da også, at hun kun kan elske ham, hvis han kan opgive sin kristne arv, som han har med sig fra sin grundtvigske opvækst.

Rebekka spiller også indirekte en rolle i den scene af romanen, som vi her skal gå lidt nøjere ind på. Den udspiller sig i Karl Wintrups gymnasietid, hvor der midt om vinteren sker det, at drengens faster og kusine med en kane kører igennem isen og drukner. Drengens onkel, som således ved en forfærdende ulykke mister kone og datter, er præst, og han må nu forsøge at rykke denne ulykke til rette i sit eget livsregnskab. Han kommer hurtigt til at se den som en art tegn fra Gud, der har villet straffe hans vankelmod. Man kunne sige, at dette altså udgør en slags traditionel kristelig fortolkning af sådanne begivenheder. Men denne tolkning sættes i romanen op imod en anden, og det er her, der lukkes op til de musikalske perspektiver.

Karl Wintrup har en lærer, som er fritænkter, og som drengen allerede dagen efter ulykken opsøger og fortæller, hvorledes hans onkel har opfattet det hele. Læreren bliver meget oprørt over en sådan kristelig kynisme og fører Karl ind i et værelse, hvor han har hængende nogle billeder af den tyske samtidige maler Böcklin. Læreren siger:

Prøv engang at tænke Dem, at det hele var ganske tilfældigt, at det ikke havde det mindste at *betyde*. De skal selvfølgelig ikke *tro* det . . . Men tænk Dem – eller sæt Dem rigtig ind i den Stemning. Jeg har ofte prøvet det selv. Det svaler, det kjøler den hede Hjerne og det forpinte Hjerter.

Og det er dog det, man trænger til. Det er som at bade i Havet.

Herefter viser han drengen Böcklins billede af nogle nymfer og havmænd, der tumler sig i det øde, bølgende hav. Om dem siger han: »Og har De i noget Menneskes Øjne læst en saadan Glemsel af alt, alt, undtagen af Nuet? Man er lige saa fri for Livets *Betydning* paa dette Billede, som man er fri for Landjorden.«⁹

Endnu engang dukker således dæmonfigurerne op som udtryk for den sanselige virkelighed, der ikke peger ud over sig selv. Med billedlige midler foregribes her i virkeligheden den abstrakte kunst, hvor malerne for alvor gav sig til at male en kunstnerisk virkelighed, der intet betød, sådan som Kandinsky og Mondrian skulle gøre det nogle få år ind i vort århundrede. Dæmonfiguren bliver symbolet på den vegeerende bevidsthedstilstand, hvor man omsider føler sig fri for at skulle kunne aflægge sig selv og andre

9. Jakob Knudsen: *Gjæring-Afklaring*, citeret efter udg. 1941. Alle tre citater stammer fra s. 133–34.

regnskab for sit begær. Hvis intet betyder noget udover sig selv, kan man med sindsro synke ned i sine stemninger, og *stemning* er netop et ord, der opnår sin moderne betydning på dette tidspunkt. Også dette er jo et ord af musikalsk oprindelse.

Det andet Böcklin-maleri, Karl Wintrup får forevist af sin lærer, hedder *Frühlingsabend* og er malet i 1879. Det viser et vidunderligt aftenlandskab, der fortaber sig ud mod en let diset himmel. I forgrunden hviler en stor Pan-skikkelse på en flad klippeblok. Han har sat sin panfløjte for munden og blæser nu aftenens klinge med den. Fra venstre side af billedets forgrund hælder nogle træer skråt ind mod billedmidten, og lænet op ad dem står en drømmende, halvnøgen kvindeskikkelse og lytter. Det er hende, Karl synes ligner hans egen elskede, Rebekka. Læreren siger til ham:

»He, he, – seer De, han, den gamle, fløjtende Pan der paa Klippestykket, vor gamle Ven, – De kan tro, han har aldrig anet, at Livet skulde have nogensomhelst Betydning – ikke Spor, hvad? – han lader sig bare ganske rolig drive afsted med Tiden og fløjter Sommeraftnerne bort, – Den dejlige Dryade dér« –

Karl blev atter rød.

– »hun smiler af Beundring og Forundring over disse tankeløse Trillers Skjønhed.«

For Jakob Knudsen, der selv var en kristen digter, måtte en sådan behandling af et ungt menneske som Karl Wintrup nok have karakter af en forførelse, skønt en nødvendig forførelse. For ved denne indlevelse i den moderne naturalistiske tænknings billeder, dens sammenhæng med et natursværmeri af omfattende art, lærte hans hovedperson en moderne verden at kende, som gav tonen an for næsten al moderne kunst på dette tidspunkt.

Vi kan derfor slutte denne udredning om dæmonernes oprør mod deres århundredgamle trældom under kirken med at henvise til Debussys berømte forspil til *En Fauns Eftermiddag*, der så at sige er en musikalsk udgave af det motiv, vi nu har konstateret i en litterær form hos Jakob Knudsen og i billedlig skikkelse hos Böcklin.

Debussys kilde til dette forspil er nu intet af de to nævnte værker, men et langt digt ved navn *En Fauns Eftermiddag* af den franske symbolistiske forfatter Mallarmé. Han er en af de første europæiske forfattere, der skrev digte, hvis normalbetydning det er så godt som umuligt at opfatte. Han skrev på en måde altså helt abstrakte eller helt musikalske digte. Og er det da ikke tankevækkende, at det netop blev i Pan-skikkelsens tegn, at han gik

ind i den totale klangverdens vuggende og retningsløse stemning? (5. citat: Debussy: Forspil til En Fauns Eftermiddag.)

II

(6. citat: fra slutningen af 3. akt i *Tristan und Isolde*.)

Til musikkens sande elskere stiller jeg spørgsmålet, om de kan tænke sig et menneske, der ville være i stand til at opleve tredje akt af *Tristan und Isolde* uden nogen form for bistand fra ord og billede, altså rent som en uhyre symfonisk sats, uden at måtte udånde under en krampagtig udspænding af alle sjælens vinger? Et menneske, der som her på det nærmeste har lagt øret til verdensviljens hjertekammer, et menneske, der føler, hvorledes det rasende begær efter liv som en tordnende strøm eller som den fineste forstøvede bæk fra dette sted strømmer ud i alle verdens årer, skulle det menneske ikke bryde hovedkuls sammen?¹⁰

Således skrev i 1870 filosofen Nietzsche i en ekstatiske bog, *Tragediens fødsel ud af musikkens væsen*, der ikke giver Wagners musik noget efter i klangfylde og sproglig instrumentation. Nietzsche anså netop operaen *Tristan og Isolde* for at være tilblivelsen af en totalt ny musik, eller rettere en genskabelse af en meget gammel musik, der igennem årtusinder havde været lukket eftertrykkeligt nede af den fornuftstyranserede, naturvidenskabelige og borgermoraliske europæiske civilisation. I det netop læste citat forestiller Nietzsche sig, at Wagner har været nødt til at sætte sprog og scenebillede til *Tristan* musikken, fordi den kun derved undgår at blive dræbende. Sådan som man må kikke igennem et sværtet glas, hvis man vil se ind i solen, uden at synsnerven brændes i stykker. Og faktisk så Nietzsche ikke helt forkert i en sådan entusiastisk formulering; Herbert von Karajan har berettet, hvorledes bestemte passager i Wagners musik får hans hjerteaktivitet til at stige i retning af det katastrofale, og hvorledes to europæiske dirigenter er faldet døde om under direktionen af tilsvarende passager.

Nietzsche kaldte denne dødeligt skønne musik for dionysisk, og set fra dens sted kom hele den samtidige europæiske kultur fra Sokrates til Nietzsches egen samtid til at tage sig ud som en sammenrotning, der skulle holde kunstens overvældende elementarkræfter lukket godt nede. Den franske lyriker Mallarmé tænkte i samme enorme perspektiv, da han engang til en interviewer udtalte, at den europæiske kultur kom på afveje med Homer.

10. Friedrich Nietzsche: *Werke in drei Bänden* ved Karl Schlechta, I, München 1973, s. 116.

Forespurgt, hvad der da overhovedet eksisterede før Homer, svarede Mallarmé: Orpheus.

Dette gennembrud ned til klangens elementarverden, hvor sproget slipper op, kender vi også fra den mere klassiske musiks sammenhænge, hvor f.eks. en overvældende religiøs fryd kulminerer i klangord som Sela eller Halleluja. Eller vi kender det fra Mozarts meget dybsindige fortolkning af koloratorsangen i den anden af Nattens Dronnings arier fra *Tryllefløjten*. Ariene synges af en kvinde, der er fuldkommen i raseriets og hævnnergerrighedens vold, hendes sprog slipper nærmest op, men i stedet for at stemmen slår klik for hende, slår den over i en glitrende, ædelstenshård klangverden, der fremtræder som dæmonisk skønne koloraturer. (7. citat: arien Der Hölle Rache . . . fra Tryllefløjten 2. akt.)

Den danske modernistiske lyriker Per Højholt har sagt: Mallarmé nedbrød ikke syntaksen til Guds ære. Syntaks, det betyder den organiserende kraft, der gennemtrænger og ordner en sætning, men man anvender ofte begrebet om andre typer af ordninger, og det kunne meget vel bruges som betegnelse på de organiserende kræfter, som findes i musikalske værker. Dur-mol-systemet er en art syntaks. Det vil sige, at når der først brydes ind i de syntaktiske forhold i et kunstværk, så er man nede ved virkelig grundlæggende størrelser, hvis sammenbrud har langtrækkende virkninger.

Lad os give et overskueligt litterært eksempel på et tekststykke, hvori sprogets normale opbygning bringes sammenbruddet meget nær. Det drejer sig om et digt af Johannes V. Jensen, der bærer navnet *Plejlvisen*. Sprogets sammenbrud i denne tekst skyldes en art kropsligt sammenbrud hos den, der siger teksten. Eller rettere skriger, stønner, hvisker og trygler den frem. For tekstens forudsætninger er kort fortalt, at man en augustdag, hvor der tærskes på loen, stiller sig op og beundrer høstfolkenes arbejde under tærskningen. Man bliver da spurgt, om man har lyst til at høre plejlvisen, og svarer man ja, og tror at der nu kommer noget i retning af *Marken er mejet*, får man en brat opvågning, når plejleren pludselig lægger plejlens to stænger om halsen på én og giver sig til at klemme til. Så synger man helt automatisk selv plejlvisen, og den lyder omtrent sådan her:

Av!
Hold inde, Djævel . . .
Kæreste kære . . .
Jeg synger, jeg synger . . .
Hold op, lad være!
Knirk, Knirk.

Av!
Jeg lover dig, Blodhund,
at kvase din Hjærne . . .
Nej jeg er henrykt,
jeg synger saa gerne.
Knirk, Knirk.

Av!
Det er saa dejligt,
Didelom Deja.
Stop, din Satan . . .
Hip Hop og Heja.
Knirk, Knirk.

Av!
Hvad kan jeg give dig,
Dyr, for at stanse?
Jeg kvæles . . .det er saa
dejligt at danse.
Knirk, Knirk.

Av!
Et Spark i Plejlerens
ædlere Dele . . .?
Nej, det er jo Sjøv og
Kommers det hele!
Knirk, Knirk.

Av!
Jeg tripper . . . for Helvede!
Trip Trap og Trippe . . .
Jeg kysser din Hov, hvis
du lader mig slippe.
Knirk, Knirk.

Av!
Jeg synger jo, synger . . .
Du rider mig, rider . . .
Du kilder mig . . . Kære !
Jeg ler . . . Aa jeg lider!
Knirk, Knirk.

Av!
Nej, Nej, Nej dog . . .
Forbandede Frister!
Ha ha ha ha . . .
Mit Hjerte brister.
Knirk, Knirk.¹¹

Der er kortere til Nattens Dronning, end man skulle tro. Og nok af sproglige klangord, dem som grammatikken kalder interjektioner, onomatopoetica osv: Av, knirk, dedelom deja, hip hop og heja, aah, haha osv. Og de højeste sataniske majestæter stikker jo hele tiden hovedet frem i digtet. Ingen af sprogets ord er klangfuldere end ederne og udråbsordene, og det hænger sammen med, at de tager hele menneskekroppen i anvendelse som deres klangbund. Det viser det krasbørstige eksperiment med plejlvisen med al ønskelig tydelighed.

Og har man lyttet lidt til denne plejlvisen, bliver man også klar over, at en mængde af det tyvende århundredes musik stammer fra samme kilder som den. Her lyder også skriget, hånlatteren, smertensråbet, forbandelsen, og som i Jensens digt springes der ofte fra én grel stemning til en anden.

Hvad der i *Plejlvisen* sker ufrivilligt, lærer en række kunstnere sig på dette tidspunkt imidlertid også at gøre som kunstnerisk program. De saboterer sprogets normale egenskaber som meningsbærer, forvirrer og umuliggør en almindelig fortolkning af det, og tvinger dermed sprogets klang frem, kontakter på denne grumme måde dets musik.

Dette fald ned i det elementære havde den nærmeste sammenhæng med, hvad der foregik i samtidens filosofi, dens ideologi og dens videnskabstro. Den naturvidenskabeligt inspirerede tanke rev på dette tidspunkt mennesket ud af den bibelske skabelsesberetning og gav det en ydmygere og for mange forargelig plads i abernes slægtskab. Hvis mennesket hidtil havde

11. »Plejlvisen« stammer fra romanen *Madame d'Ora* 1904 og blev siden optaget i *Digte* 1906.

været et væsen der levede sit liv under Guds iagttagelse og dom, et væsen med et regnskab at aflægge over for evigheden, så placerede den nye videnskab mennesket i en biologisk sammenhæng, som i meget høj grad gjorde det identisk med sit legeme, déts behov og déts egenskaber. Ja, den såkaldt deterministiske filosofi forklarede ligefrem, at mennesket i grunden slet ikke kunne gøre andet end at adlyde kroppens vilje – og så skulle jo pokker forsøge at gøre det.

Denne nedskrivning af mennesket i dets forhold til det guddommelige var naturligvis på den ene side et enormt tab af status over for verdensordenen. På den anden side var det også en erobring af en masse biologisk lyst og vitalitet, som længe havde været forbudt. Og denne biologiske vitalitet og lyst er da også en af de afgørende kilder til den ny tids kunst både i digtning og musik. Ved analysen af Wagners *Tannhäuser* og Debussy's *En Fauns Eftermiddag* kunne det vises, hvorledes musikken på en måde sank ned i en kredsende og retningsløs sanselighed, der ikke styredes af nogen egentlig vilje eller målsætning. Den dér påviste udvikling er imidlertid kun den ene af de muligheder, der blev til.

Den anden mulighed, der hører ind i denne sammenhæng, har at gøre med en mægtig biologisk livsvilje, som man bryder sig vej ned til ved menneskets devaluering. Nok er måske mennesket et dyr, men så har det jo også adgang til dyrets lykke. Det drages da på en ny måde ind i årstidernes kredsgang, dets safter og stemninger stiger og falder med årstiderne, synkroniseres med klodens gang omkring solen osv.

Den lyskraft, der ved forårstide drager blomsterne imod sig, så de bryder ud af frø og løg, den saftstigning, der bryder frem som sang af fuglenes struber, dén ytrer sig også som et kropsligt brus i det kunstneriske menneske. Inspirationen bliver en sådan biologisk opfattet magt, der kan løfte og bære. Denne tanke er vidt udbredt i tiden omkring århundredskiftet, den gennemtrænger fuldkommen Thøger Larsens lyrik og får via den en stærk, men dog ret idyllisk indflydelse på den danske sang. Mere nøgent optræder den hos den amerikanske lyriker Walt Whitman, fra hvem Johs. V. Jensen kendte den, og den får meget smukke udtryk hos den franske symbolist og naturforsker Maeterlinck, der f.eks. i sin bog om biernes liv beskriver den henrevne sansefryd i biernes bryllup, der drager dem i stærke sværme op imod zenith på en af højsommerens skønneste dage. Den sikre balance og rolige ekstase i Carl Nielsens fjerdesats fra den tredje symfoni har altid mindet mig om en sådan sommerkulmination. (8. citat: Indledningen til 4. sats af Carl Nielsens 3. symfoni.)

Carl Nielsens formulering: *Musik er liv og som det uudslukkelig lader sig meget let opfatte i sammenhæng med denne kosmiske biologi. Der er i sommeren ekstatiske muligheder for den livskraft, som er sat fri i mennesker og dyr, men der er også i den samme biologiske verdensorden indbefattet en viden om de dødskræfter, som indhenter og destruerer alle ekstaser. Det biologiske kosmos eller årstidernes kreds bliver til en art klangrum, hvori også musik bliver til og udslettes. I musikken udspilles livskampen, hvor døden hele tiden bryder ind og truer livet og skønheden. Balancen i slutningen af Carl Nielsens tredje symfoni kommer ikke igen senere i hans værker. De truende kræfters farlighed intensiverer sig, idyllen og fryden trues og betvivles, livet sætter sig kun igennem ved et magtbud. Sådan oplever man mødet mellem de sarte, elegiske klange og de ubønhørlige pauker i tredjesatsen af hans fjerde symfoni. Så brutalt er idyllen ikke før blevet smadret i dansk musik. (9. citat: Carl Nielsen: 3. sats af 4. symfoni.) Denne musik fra Carl Nielsens symfoni *Det Uudslukkelige* er ikke i prægnant betydning en dissonantisk musik. Alligevel er den i en anden forstand dissonantisk, eller man kunne sige, at den er gennemtrængt af en dissonantisk stemning, der bare ikke er brudt ned til grunden i det tonale system, men så at sige rummer nogle præmisser for at det kan ske – som det da også var ved at ske hos Carl Nielsens samtidige.*

Om forudsætningerne for den egentlige dissonantiske musiks tilblivelse skal da det følgende handle. I rent musikhistoriske fremstillinger tager det sig ofte ud, som om det var udviklinger *inden for* musikken, der i alt væsentligt forårsagede sammenbruddet i dur-mol-tonaliteten i begyndelsen af vort århundrede. Men sagen er, at det dissonantiske i den grad gennemtrængte moderne kunstneres og tænkeres værker, at man fristes til at mene, at hver kunststart og hver gren af videnskaben snarere med deres midler formulerede en dissonans, der var dybere og mere gennemgribende end nogen enkelt kunststart eller tankeform. Dissonansen frigør sig i musikken, fordi noget ønsker at bringe den til at klinge som selvstændigt udtryk.

Man kan jo spørge sig, hvad der egentlig blev af det gamle, kristelige og borgerlige livsregnskab, da moderne mennesker gav sig til at forstå sig selv som biologiske, dyriske væsener. Til forskel fra andre biologiske og dyriske væsener er mennesket jo et intellektuelt væsen, som ikke blot lever sit liv, men også reflekterer over det. Og denne refleksion over livet kunne ikke pludselig kappes af, så at mennesket som en blomst eller en fugl gjorde sig totalt samtidig med årets stigende og faldende rytmer. Gang på gang måtte det konstateres, at bevidstheden var en evne, der stillede mennesket uden

for den øvrige skabnings liv og muliggjorde, at man kunne foregribe og gennemskue. Forholdet mellem det biologiske menneske med dets ekstatiske lykkekrav og den menneskelige bevidsthed kom dermed i sig selv til at tegne sig dissonantisk. Og det er netop i denne spænding, at nogle af tidens afgørende litterære formuleringer af dissonansens væsen finder sted.

Johannes V. Jensen har gjort det mangfoldige steder i sit tidligste forfatter-skab fra årene omkring århundredeskiftet. Her er f.eks. digtet *Interferens*, der med lige så stor ret kunne hedde *Dissonans*. I dette digt skildres det med lysende klarhed, hvorledes jegets væsen har spaltet sig i to dele. Der er det biologiske jeg, som er gennemtrængt af et ungt menneskes friske sanselighed og lykkebegær, som længes efter kvinderne, Tuborg fra fad og hvad andet godt et ungt menneskes verden kan byde på.

Men der er også den skånselsløst intellektuelle unge mand, som bor i samme person, men har lært at betragte sig selv fra en skyhøj afstand, hvorfra hans liv tager sig latterligt og unyttigt ud.

Situationen i digtet er, at digteren ligger i sin seng om natten og pludselig fornemmer, at alle vægge og grænser viger, så at han uden skånsel blotstilles for det bundløse verdensrum. Dette store himmelrum stirrer på ham med øjne, som han bliver klar over er hans egne øjne. Sådant, som noget så ubetydeligt kan han også se sig selv.

Det moderne i digtet er imidlertid ikke denne ubetydeliggørelse af sig selv, men netop det, at Johs. V. Jensen fastholder, at hans jeg både sidder midt i hans lykkekrav og ude i verdensrummet. Når han ser sig selv fra disse to steder på samme tid, bliver det ham umuligt at vælge side, og han erklærer da, at hans inderste livsform netop må være beliggende i sammenstøddet mellem de to, hinanden udelukkende livsformer. Og når han skal beskrive dette sammenstød, griber han karakteristisk nok til musikalske udtryk. *Selve det skrigende Forhold mellem alle iøvrigt harmoniske Virkeligheder er mit Indres gennemtrængende Tonart*. I sin helhed lyder digtet:

Interferens

Den blaa Nat er saa stille. Jeg ligger søvnløs.

Stilheden vider sig og klinger.

Det er Lyden af tusinde Miles Tomhed.

Det er Rummets Monologer, hvis Ringe mødes med

Tidens tonløse Cirkler.

Min Puls, mit Hjertes hede Spænding holder mig vaagen,
men jeg overvejer med kølig Hu.
En Kraft passerer mine Nerver,
og jeg ligger som livløs.

Længe tænker jeg med iskold Ro
paa den flammende Utaalmodighed der er min Skæbne.
Pludselig føler jeg ganske fattet og uden at røre mig
en ulidelig Smerte slaa ud i min Bevidsthed og svinde igen.

Imorgen skal jeg staa op
ladet med Eder og Livslyst
som alle Morgener før.
Imorgen skal jeg konfronteres med Vaskefad, Skohorn, Tandbørste og hele
Historien,
Tobak og Solskin og Tuborg fra Fad.
Og jeg *tilstaar*:
Enten er dette Topnoteringen af menneskelig Lykke,
ægte efterlignet,
eller det er en dum og sørgelig Fiktion.

Det nytter jo ikke at nægte det,
jeg nærer en sønderdelende Proces i mit Hoved
saa saare jeg tænker.
Min Bevidsthed arbejder skærende.
Jeg ødelægger af Drift, til Trods for mig selv.
Intet er sandt. Intet er Umagen værd.

Aldrig har der været følt smerteligere Hovmod
end det jeg alene føler ved Besiddelsen af mit Sinds
Knivsystemer.
Naar Forestillingen om Verdens topmaalte Under
mødes med Overbevisningen om alle Tings
Endelighed,
da lever jeg.
Denne Knagen af Akslerne,
dette djævelske Sammenstød af psykisk Lyd
frigør de transcendentale Smertevibrationer
der er Formen for mit inderste Jeg.

Min Bevidsthed ytrer sig som sjælelig Interferens.
 Selve det skrigende Forhold mellem alle
 iøvrigt harmoniske Virkeligheder
 er mit Indres gennemtrængende Tonart.

To diametralt modsatte Livsbevidstheder mødes og
 skærpes i mit Hjerte.

Den blaa Nat er saa stille. Jeg ligger søvnløs.
 Stilheden vider sig og klinger, hviner, skingrer!
 Det er Lyden af tusinde Miles Tomhed
 imellem de kvernende Stenkloder.

Det er Rummets Monologer, hvis Ringe mødes med
 Tidens tonløse Cirkler.¹²

Finder man denne lyrisk-abstrakte prosa vanskelig at forstå, kan man læse afslutningskapitlet *Grottesangen* fra romanen *Kongens Fald*, hvor en tilsvarende kværende dødsmusik foregår med enestående sproglig vitalitet. Men lad os hellere tage en af Jensens tidlige myter ved navn *Knokkelmanden* til hjælp. Den handler netop om en af de kilder, den moderne musik på dette tidspunkt var begyndt at øse af, cirkus- og varietémusikken. Johannes V. Jensen fortæller at han med et par måneders mellemrum to gange har oplevet det samme varieténummer, første gang mellem nogle forarmede fabriksarbejdere i den tyske by Krefeld. Nummeret har to agerende, en sart og sky sangerinde, som gør et forsvarsløst og skræmt indtryk på ham, og en stor brutal mandsperson, der optræder som musikalsk klovn. Det hedder om pigen Kate:

Der var en Glorie om hendes Person. Som hun dansede der til den raa Knokkelmands Musik var hun en Aabenbaring af det eneste rige og fine i Verden.

Klownen steg ned fra sin Pæl, hvor han havde siddet som en Abe med begge Ben lagt om Nakken og spillet, mens Kate dansede. Han væbnede sig med et nyt Instrument, en Slags Luth, der kun havde én Stræng. Nu fulgte den Duet jeg aldrig siden har kunnet glemme. Kate stod ganske

12. »Interferens« er skrevet 1901, senere optaget i *Digte* 1906.

stille på Tærne og sang. Det var en lille gammeldags engelsk Vise, sunget med et smærteligt Skælmeri. Og rundt om hende der sang skrævede Benraden med sin brystne Luth, Strængen gav et Kvæk nu og da som en Kno mod en Kiste, og selv frembragte han et Omkvæd, et bredt, rustent Bræg -Mma!

Det lød så forunderligt stærkt, Kates fine sværmeriske Sang og dette Mma, der var saa rystende musikalsk og saa ondt.

Mma!

Alle Tilskuerne sad stille. Og da den sære Tvesang deroppe var forbi, havde alle de umælende Munde klaget! Jeg saa dem sukke saa at Skuldrene løftede sig, jeg saa paa deres Øjne at en Smærte var gaaet lægende gennem deres Sind.

Dette lille revynummer lukker sig op som en myte, som en fortælling om verdensordenen eller verdensuordenen, da Jensen overværer det anden gang, nu i London. Han siger:

Men da jeg nu hørte Tvesangen igen, Kates lille smærteligt skælmske Vise og den skindmagre Abes dybe, musikalske Ravnesang, da slog det mig at det var en Livets og Dødens Duet jeg hørte. Ak ja, Kate, den fine og mishandlede Kvinde, der smilede og sang saa at alt blev ømt og gyldent – og saa denne Satan med det sminkede Kranium, der er musikalsk, der har Talent, Manden som hele sit Liv igennem slaar og knuser og ødelægger! Jo, Kates skære Stemme vakte alle Længsler, og den rustne Bas rundt om hende manede grinende . . .Mma!¹³

Der er i alle de Johs. V. Jensens-tekster, som har været brugt i denne forbindelse et træk af kunstnerisk behersket sadisme. En aktiv, brutal – og kunne man tilføje – mandlig kraft, som tilføjer et ubeskyttet og måske kvindeligt væsen smerter, der bringer det plagede legeme til at klinge. I Interferensdigtet er det meget tydeligt, at den aktive, smertefremkaldende kraft er af intellektuel karakter. Den skånselsløse analytiske glæde, som Jensen giver så slående udtryk for, viser formentlig frem til den matematiske hjerteløshed over for musikken, som Arnold Schönberg kaldte dodekafoni, tolvtonemusik. Det elegiske og smerteprægede er stadig fremtrædende i Schönbergs musik, men det *er* i mange passager næsten som om den klager over at være under så streng en tugtemester, som tolvtonesystemet er. Dette skånselsløse intellekt er et af de træk ved musikken omkring århundredeskiftet, der peger helt op imod vor egen tid.

13. »Knokkelmanden« skrevet 1900, her citeret efter Johs. V. Jensen: *Myter*, Gyldendal 1960, I, s. 30 og 32.

Naturligvis skal der med ordet sadisme ikke postuleres noget om en form for perversion hos de enkelte kunstnere; snarere er der tale om, at disse kunstnere med stort klarsyn vedgår, hvorledes menneskets plads i verden uundgåeligt udsætter det for smerter. I slutningen af sin bog om tragediens fødsel forestiller Nietzsche sig simpelthen, at hvis man kunne give dissonansen legeme, ville det vise sig, at den fremtrådte i menneskets skikkelse.¹⁴ Der er altså en sand og tragisk erkendelse af menneskets virkelighed i den udvikling, der bringe den dissonantiske klang til sit afgørende gennembrud.

Det er karakteristisk for de tænkere og kunstnere, der i den her omtalte periode omskaber den europæiske virkelighedsforståelse så tilbundsgående, at de for de flestes vedkommende var i stand til at se den borgerligt-kristelige kultursyntese på meget stor afstand og i et meget langt tidsperspektiv. Først på denne store afstand kunne det blive tydeligt, at en række vaner og ordninger, som indrammede menneskers dagligdag såvel som kunstnerens skabelsesbetingelser, var konventioner og derfor kunne brydes og ændres. Det musikalske publikums problemer med at indhente og forstå den moderne musik fortæller i sig selv om radikaliteten i dette brud.

Jeg skal nu til slut omtale den tekst i dansk litteratur, som jeg anser for at være den mest vidtrækkende formulering af dissonansens tilblivelse. Det drejer sig om Sophus Claussens digt *Imperia*, der stammer fra 1909. Digtet er en monolog, og den talende er tydeligt nok en kvinde. Men en kvinde, hvis legeme har usædvanlige dimensioner, idet hun har selve jordkloden som sin krop. Hun kalder sig *Imperia*, Jordmassens Dronning. Og hun er i besiddelse af en lidenskabelighed, hvis styrke står mål med hendes størrelse. Hendes elsker er ilden, formentlig den ild, der er indespærret i klodens centrum, og hun venter med længsel på, at denne ild skal tage hende i besiddelse, så hun kan blive gennemrystet af en altomvæltende orgasme.

Det virkelig kupagtige i denne tekst er, at Claussen sætter lighedstegn mellem orgasmen og jordskælvet. Begge ytrer de sig som en rystelse, der går til grunden af et legeme. Og begge er de begivenheder af en styrke, der fejrer meget til side som betydningsløst.

Alt er unyttigt undtagen vor Skælven hedder det med en karakteristisk tvetydighed. Dermed placeres orgasmens intense lyst som livets eneste opfyldelse, og det gøres klart, at enhver mere almindelig kulturel aktivitet er ganske ligegyldig set i orgasmens perspektiv.

14. Nietzsche: op.cit., s. 133.

Denne totale lyst brænder alt andet omkring sig bort. Endnu engang kan vi altså konstatere, hvorledes en omlægning af seksualøkonomien har den tætteste forbindelse med den nye kunsts tilblivelse.

Den kulturødelæggelse, der følger i kølvandet på den totale orgasmes rystelse, fremmaner Claussen netop ved hjælp af det store kvindelegeme, hvis orgasme er jordskælvets. Jordskælvets fuldkomne foragt for de småkradserier, mennesker går og foretager på klodens overflade, lidt landbrug, lidt minedrift, fortæller om den enorme vrede imod civilisationen, som Claussen var besat af på dette tidspunkt. Han var sig i enestående grad bevidst, at han selv og hans kunst var en dissonans til det eksisterende samfund. Og han ser, hvorledes hans kunst har udskilt ham af det store og tilsyneladende harmoniske klangfællesskab, det samfundskor, som de andre synger i. (10. citat: fra Beethovens 9. symfoni 4. sats: Seid umschlungen . . .)

Vælden i Claussens følelse kan konkurrere med Beethovens, men han udsiger det modsatte, når han skriver:

Hver, som er ustemt og ikke faar Tone
 efter en Sang, som man synger i Klynge og Kor –
 hver, som er ustemt, er Jord af min Jord.

Digtet lyder i sin helhed:

Imperia

1. Jeg er *Imperia*, Jordmassens Dronning,
 urstærk som Kulden, der blunder i Bjergenes Skød,
 mørk og ubøjelig – ofte jeg drømmer mig død.

2. Pragt er min Higen. Jeg kender ej Mildhed.
 Jeg er den golde Natur, det udyrkede Øde,
 som giver Stene for Brød, og som nægter at føde.

3. Ingen kan vække mig uden min Elsker,
 Ilden, min Herre, til hvem jeg er givet i Vold,
 saa at jeg røres til Afgrundens dybeste Fold.

4. Alt er unyttigt undtagen vor Skælven.
 Alt, hvad der trives og pletter som Skimmel min Hud,
 ryster jeg bort i et Møde med Jordskælvets Gud.

5. Under den Græstørv, som vendes af Ploven,
hvilket mit jernfaste Indre unærmelig frit.
Hver, som er gold i sit Hjerte, har noget af mit.

6. Af mine Kullags og Malmaarers Gifte
blaaner den Vaarsæd, som yder det nærende Mel.
Vantrives Markerne – *min* er den vantrevne Del.

7. Hver, som er ustemt og ikke faar Tone
efter en Sang, som man synger i Klynge og Kor –
hver, som er ustemt, er Jord af min Jord.

8. Kold for de Levendes Optog og Danse
drømmer jeg evig om Urelementets Musik.
Slaa dem med Lynild og Jordskælv og byd dem at standse!

9. Jeg er *Imperia*, Jordmassens Dronning.
Jeg er den golde Natur, det udyrkede Øde,
som giver Stene for Brød, og som nægter at føde.

10. Giftige Kratere, rygende Dybder,
sortsvedne Huler, der stinker af Svovl og Metal,
aabner sig brat, naar jeg lyder mit flammende Kald.

11. Kongernes Slot har jeg sænket i Havet,
slaaet den Fattiges fattige Lykke i Skaar ...
og er utømmelig rig for Millioner af Aar.¹⁵

Urelementets musik, der bryder frem fra jordens indre og kaster den traditionelle kulturelle aktivitet omkuld. Det er nok en af de præciseste definitioner, der kan gives på en mængde moderne musik. I sig rummer den spændinger, der nærmest var utænkelige i mere klassiske værker. Den svinger sig på den ene side op til sitrende æteriske klange som f.eks. indledningen til andendelen af Stravinskys *Sacre du printemps*, klange der i deres fremmedartethed synes at komme til menneskene fra det fjerne verdensrum, mens den på den anden side kontakter de afgrundsdyb imod

15. »Imperia« er skrevet 1909, trykt i *Danske Vers* 1912.

jordens indre, som ingen plov eller mineskakt er nået ned til. Over for den nævnte indledning til *Sacre's* andendel, den fremmedartede, grødefulde nattestemning, sart som om den vidste, at den hvert øjeblik kunne bryde, kan man sætte et citat fra værket's førstedel, hvis brutalitet og jordskælvslignende kraft endnu i dag er chokerende. Jordmassens Dronning, skrev Claussen. Tilbedelsen af jorden, kaldte Stravinsky førstedelen af sin *Sacre*. Mon urelementets musik lyder sådan? (11. citat: fra førstedelen af Stravinskys *Sacre du printemps*.)

Summary

At the end of the 19th century music is in many ways a theme and a dream for the art of literature. Writers around the turn of the century portray it, in continuation of Søren Kierkegaard's famous definition of music as demoniacal, as an element of passion in which could be lived the life of erotic emotions which the strict moral code of the times otherwise made so difficult. This view is illustrated by Wagner's *Tannhäuser*, which in Denmark found expression in, among others, Holger Drachmann's novel of the same name. Furthermore, it is associated with an intense interest in demoniacal-musical creatures such as fauns. The figure which is so well known from Debussy's *Prélude* is found again in Jakob Knudsen's novel *Gjæring*, where it is interpreted in connection with an analysis of Arnold Böcklin's visual representations of nature's elementary beings.

The slow rate of liberation of the demoniacal quality is of some significance for the impetus, the artistic energy, which brings musical works of art into being. The »epic«, forward-directed compositions are replaced by a vegetating sound-world, of which Debussy in particular is a leading exponent.

With this we are in the musical world which the French symbolists tried to set free with their poetic language. Music becomes a kind of vision or dream-picture for writers, especially poets.

As a sort of reaction against this vegetating sound-world, so lacking in energy, there appears around the turn of the century a kind of biological energy which is cosmically synchronized, that is, which is related to the rising of the sap in the spring and to earth's annual circuit around the sun. Thøger Larsen and Johannes V. Jensen are the literary examples, Carl Nielsen the musical. A kind of biological ecstasy arises from his music.

Eventually the origin of the quality of dissonance is treated, for an interpretation of which the poetry of Johannes V. Jensen and Sophus Claussen provides an opportunity. To use a Nietzschean expression, it is man himself who has come into a dissonant relationship with the world order, and the young Johannes V. Jensen attempts in his poems to accept the dissonance (»The Interference«) as the seat of consciousness itself. Sophus Claussen speaks of »the music of the primordial element« as a way of describing the tremendous cosmic nature, which scornfully refuses to take notice of mankind's civilized work on the earth. The original element resounds in a mighty dissonance with everyday life. This is musically exemplified in Stravinsky's *Sacre*.

All things considered, the lecture is an attempt to see the beginnings of musical modernism in the light of corresponding developments in philosophy, poetry and painting. A suggestion is also made towards the understanding of three musical concepts: 1. sound, 2. musical impetus i.e. composition, and 3. dissonance.