

Arnold Schönberg og Danmark

ET STREJFTOG

Af JAN MÆGAARD

Den tidligste berøringsflade til Danmark, som Schönberg kan have haft, er sikkert J. P. Jacobsens skrifter i tysk oversættelse. Det kan ikke siges med sikkerhed, hvornår han har lært den danske forfatters værker at kende, kun at det må have været før marts 1900, begyndelsesdatoen på manuskriptet til Gurreliederne i den oprindeligt planlagte version for sang og klaver. Beskæftigelsen med teksten varede med afbrydelser til 1911, da slutkoret instrumenteredes. Det eksemplar af Jacobsens *Gesammelte Werke* i Marie Herzfelds og Robert F. Arnolds oversættelser, der endnu findes i Schönbergs bibliotek, er ifølge dedikation en gave fra svogeren Alexander von Zemlinsky julen 1903. Det oprindelige tekstforlæg kendes altså ikke. – To andre Jacobsen-tekster har beskæftiget Schönberg, begge desværre udaterede for kompositionens vedkommende. Tidligst er formodentlig lied-fragmentet *In langen Jahren büßen wir* (Det bødes der for). Stilistisk ligger det tæt op ad en række ligeledes udaterede lieder, som kan formodes at være blevet til i tidsrummet 1897–1900. Den anden tekst er den færdigkomponerede *Hochzeitslied* (Bryllupssang), op. 3 nr. 4. Manuskriptet til denne synes at være gået tabt; de øvrige lieder i samme opus blev komponeret 1899–1903.

Den første dansker, der har stået i personlig forbindelse med Schönberg og beskæftiget sig professionelt med hans musik, er nok pianisten Carl Bernhard Philipsen (d. 1922), der i *Politikens* kronik den 4. 2. 1919 [1] hævder at være den første, der spillede de tre klaverstykker op. 11 offentligt i Berlin. Oplysningen bekræftes af notitser og anmeldelser i tidsskriftet *Die Musik*: ved en koncert med sangerinden Othilia Ejler-Jensen i januar 1911 har Philipsen spillet dette værk, en måned inden det fremførtes samme sted af Etta Wernsdorff. Megen taknemmelighed høstede han ikke for sin pionergerning. Den kendte anmelder Emil Thilo skrev bl. a.: »Möchten wir nie in die Zeit kommen, in der derartige fürchterliche Sachen als Musik angesehen werden« [2].

Den, som introducerede Schönberg for et dansk publikum, synes imidlertid

1. Carl Bernh. Philipsen: »Arnold Schönberg«. *Politiken* 4. 2. 1919.

2. *Die Musik* X, 9 (1911) p. 182.

at have været kapelmester Frederik Schnedler-Petersen, der den 3. 7. 1915 opførte den 1. kammersymfoni, op. 9, i Tivoli, hvorved han »vakte Abonenternes Vrede, Forbavselse, Forargelse« [3]. Efter opførelsen var der »een Tilhører, der råbte Bravo, nogle enkelte klappede, medens langt de fleste hysede.« [4].

For orkestret var en vanskelig tid gået forud. Kapelmesteren beretter selv herom: »... det tog mig mere end tre Uger at indstudere den med Musikerne. De enkelte Stemmer var alt andet end harmoniske, saa det var nødvendigt at forlange, at Musikerne skulde tage Stemmerne med hjem til Indstudering.« [4]. På den tid havde orkestret i Tivoli prøve 2 à 3 timer tre gange om ugen! Det er ikke rart at prøve at forestille sig, hvordan det må have lydt.

Ekstrabladets anmelder havde om denne musik at sige,

at den er paa tværs af de gængse Love for Harmoni og Skønhed i en Grad, som gør det umuligt at yde den Anerkendelse for andet end den Energi, hvormed disse Love er overtraadt. [5]

Berlingske Tidende noterer, at musikken er

bygget op næsten udelukkende over de mest hasarderede Dissonanser (sic) og over en ofte ganske paradoksal Kontrapunktik, saa at man ikke kan undres over, at Publikum ganske savnede Forstaaelse for Musikken. [6]

I *Nationaltidende* bemærkes dog, at

hvad man *ikke* har kunnet læse ud af de mange, overvejende forhaanende Beretninger om Schönbergs Muse, er den Iagttagelse, der strax maa forstaaes, at Komponisten fuldt ud behersker den musikalske Teknik. De hæsle Klange er hos ham Følgen ikke af Uformuenhed, men af bevidst Beregning... [7]

Schnedler-Petersens reaktion på denne – i datidens København usædvanlige – modtagelse var at komme igen med samme værk fem måneder senere, ved en koncert i det nystiftede *Kjøbenhavns filharmoniske Selskab* den 9. 12. samme år – »og nu havde de fine Musikere indfundet sig, baade *Anton Svendsen*, *Carl Nielsen*, *Louis Glass* og flere, og selveste *Nina Griegs* hvide Lokkehoved saas i Parkettet.« [3]. Ja, selv enkedronningen var til stede; men hun var nu kommet for at høre Ellen Gulbranson synge slutscenen af Ragnarok – og måtte så tage Schönberg med. *Ekstrabladets* anmelder ved ikke, om »Manden er vild på Kareten, om han gør Halløj med det Hele, ... eller om han mener det alvorligt,« kommer dog frem til, at »saa forfærdeligt var det da heller ikke; nu og da lød Musikken dog ganske begribelig ...« [3]. Alligevel

3. M. S.: »Kjøbenhavns filharmoniske Selskab. Schönbergs Symfoni«. *Ekstrabl.* 10. 12. 1915.

4. Fr. Schnedler-Petersen: *Et Liv i Musik*. Kbh., 1946.

5. George: »Tivolis Koncertsal«. *Ekstrabl.* 5. 7. 1915.

6. K. Fl.: »Tivolis Koncertsal. Arnold Schönberg: Kammersymfoni. Schubert: H-moll-Symfoni«. *Berl. Tid.* 4. 7. 1915.

7. st-ts: »Tivolis Koncertsal«. *Nationaltid.* 4. 7. 1915.

kan hun ikke dy sig for at anføre, at Schönberg var afbildet på programmet og ikke så ud til at være kønnere end sin musik.

En var der dog, der havde rede på, om det var alvorligt ment eller ej. Det var den unge Knud Aage Riisager, der den 27. 12. skrev en kronik i *Nationaltidende*, aftenudgaven [8]. I næsten Voltaire'sk ånd indlader den unge forfatter sig på et forsvar for Schönberg, selv om det mellem linjerne skimtes, at han ikke selv holder så meget af det værk, hvis historiske og æstetiske baggrund han bruger så megen flid på at forklare. Det er forbavsende, at man hos en 18-årig skal finde den modenhed og kritiske etik, som flere af kritikerfagets egne udøvere måtte klare sig foruden. Et par eksempler:

»Der skal Mod til at tale saa skarpt, som Schönberg gør det her . . . hver Tone aander ud af et betrængt og sønderflænget Hjerte, der *maa* have Luft, maa fortælle sin store Smerte til andre Mennesker og kun kan gøre dette gennem Musikken. Alene derved har denne »Kammersymfoni« sin Berettigelse . . . (Symfonien viser) den faglærte Musiker med den store tekniske Kunnen og den udviklede kontrapunktiske Færdighed.

Det vilde saaledes være forkasteligt, om man strax stillede sig skarpt afvisende for hans Idéer. Der er en vis Logik i det hele – en bestemt Mening og Hensigt, en udpræget, fast Rytme gaar igennem det hele – og, hvad der er det vigtigste: det er en alvorligt arbejdende Kunstners Værk! . . .

Kakofoniens Betydning og æsthetiske Berettigelse er i vor Tid en saa afgjort Kendsgerning, at ingen moderne Komponist vil kunne undgaa at gøre Brug af dette Middel til at give Musikken det rette Udtryk, den rette Farve . . . At det er sønderflængende at høre paa, skal gerne indrømmes. Der skal Tid til for at sætte sig ind i den ejendommelige Tankegang.«

Den 4. 2. 1919 arrangeredes i *Politikens* foredragssal en »Ekspressionist-Aften« med den nyeste kunst: malerkunst, poesi, deklamation, musik, dans, hvor der skulle gøres »et Forsøg paa at løfte Tilhørerkredsen en Menneskealder frem i Tiden« [1]. Samme dag kunne man i bladet læse den allerede nævnte kronik om Schönberg af C. B. Philipsen. Det fremgår, at en af sangene fra »Buch der hängenden Gärten«, op. 15, skulle opføres foruden de tre klaverstykker, op. 11, og de seks korte klaverstykker, op. 19. Dette sidste værk var ifølge forfatteren foruden kammersymfonien det eneste, københavnernes hidtil havde haft lejlighed til at høre af »denne saa omstridte Komponist«. Tidspunktet for den tidligere opførelse er mig imidlertid ikke bekendt. Den aften i Politikens foredragssal fik nu sit særlige ry ved, at Emil Bønnelycke affyrede revolverskud under oplæsningen af sit digt om Rosa Luxemburg, hvilket framkaldte en neurupin i årets Blæksprutte: »At Bønnelycke skyder med Browning / Er heldigt for Publikumernes Vaagning.« Denne tildragelse har tilsyneladende overskygget alt andet.

Philipsens kronik indeholder bl. a. den første beretning på dansk om et møde med Schönberg:

»Jeg havde den Glæde under mit Ophold i Wien at besøge Schönberg, der foredrog sine

8. Knud Aage Riisager: »Moderne Musik. Et Par Ord i Anledning af Schönbergs Kammer-symfoni«. *Nationaltid.*, aftenudgaven, 27. 12. 1915.

Stykker for mig og viste mig sine mange Malerier . . . Man skulde tro, at Schönberg uvilkårligt maatte gøre et blegt, forfinet, dekadent Indtryk; men just det modsatte er Tilfældet; kraftig og robust af Udseende forener han Geniets friske Oprindelighed med en skarp Intelligens og logisk Dømmekraft.«

Kronikken slutter med en håbefuld profeti:

»dersom der i Kjøbenhavn engang, som i andre Storbyer, kunde dannes en Forening for moderne Kunst, da vilde bl. a. ogsaa Dyrkelsen af Arnold Schönbergs Musik indtage den Plads, den længe har haft Krav paa.« [1]

Senere på året 1919 publicerede Riisager et udførligt essay om Schönberg [9]. Synspunktet er det samme, som allerede lå latent i kronikken fra 1915; men det er uddybet og artikuleret, og fremstillingen vidner om, at forfatteren har beskæftiget sig alvorligt med i hvert fald nogle af de værker, som dengang var tilgængelige: Gurreliederne, liedhefterne op. 1, 2, 3 og 6, »Verklärte Nacht«, »Pelleas und Melisande«, orkesterliedene op. 8, strygekvartetterne op. 7 og 10, »Friede auf Erden« for kor a cappella, kammer symfonien, klaverstykkerne op. 11 og 19 og operaerne »Erwartung« og »Die glückliche Hand«. Om synspunktet:

Ved en objektiv undersøgelse af disse nye tanker må man først og fremmest lægge an på en ganske nøgtern bedømmelse og tilstræbe, ikke en vurdering som sådan, da der i denne altid vil være et subjektivt moment skjult, men en ædruelig analytisk betragtning af Schönbergs hidtil betydeligste værker, en udredning af det faktisk følgerigtige i hans teknik og en påvisning af det bevidste, logisk gennemførte teoretiske system, der er den grundlæggende basis for Schönbergs kompositoriske virksomhed. Lige så uberettiget det er fra komponistens side, ofte næsten som på trods, at overskride det æstetisk berettigedes grænser (noget, man desværre hyppigt træffer hos Schönberg); ligeså uberettiget og forfejlet er det, overalt at møde hans ideer med et ignorerende skuldertræk, hvad enten denne vurderingsmetode nu skyldes manglende evne eller vilje, til at kunne følge Schönberg i hans ofte ret hasarderede teorier.

Efter en kort biografisk skitse følger omtale af Gurreliederne, de to operaer kort, kammer symfonien, »Pelleas und Melisande« og den 2. strygekvartet. Man finder gode iagttagelser, og der lægges vægt på, at

det for den opmærksomme og omhyggelige iagttagelse, ved en gennemgang af rækken af hans kompositioner fra den første tid, til det øjeblik, hvor stilen træder helt tydeligt frem, let vil vise sig, at der er foregået en i det store og hele næsten gradvis udvikling.

Essayet konkluderer derhen, at Schönberg er monotematiker, at hans tanke er enhed. Om forfatteren er kommet til dette resultat helt på egen hånd eller hjulpet af Carlo Somiglis artikel om Schönbergs kompositionsteknik i *Rivista musicale* 1913 [10], spiller ingen rolle for den omstændighed, at der her for første gang på dansk foreligger en, vel anfægtelig, men sober gennemgang af Schönbergs musik op til ca. 1910.

9. Knudåge Riisager: »Arnold Schönberg«. *Tilskueren* 1919, p. 246–255.

10. Carlo Somigli: »Il modus operandi di Arnold Schönberg«. *Rivista musicale XX* (1913) p. 583–606.

På basis af det analytiske resultat, monotematikken, fører Riisager en æstetisk kritik frem, idet han påpeger, at det foruden at være en styrke også kan være en svaghed, der »virker ikke blot trættende, men endog irriterende«, idet den kan føre til ensidighed og mangel på kontrast. – At hverken Riisager eller i det hele taget ret mange på den tid har været opmærksomme på de markante kontraster, der også karakteriserer Schönbergs musik, må muligvis for en del tilskrives de gennemgående utvivlsomt mangelfulde opførelser, der endnu i 20'erne fik Schönberg til at udbryde: »Min musik er ikke grim; den bliver bare dårligt spillet.« –

Men kritikken fører ikke til fordømmelse, tværtimod:

Schönberg mener altså, at det er vejen, og det skal han have lov til, ikke alene at mene, men også at forsøge at vise.

Vurderingen af Schönbergs teorier er et problem, der først vil kunne løses i fremtiden:

Det er vanskeligt at sige, om vor slægt kommer til at opleve afgørelsen, men adskillige ting kunde tyde på, at man om en 20–30 år vil kunne se med betydelig mere forståelse på den retning indenfor musikkens udvikling, som Schönberg har indledt.

Det var ikke mange beskåret at skue så klart i 1919.

I 1920 stiftedes Dansk Filharmonisk Selskab med det formål at fremføre ny symfonisk musik. Initiativtager og leder i den første tid var komponisten og dirigenten Paul von Klenau (1883–1946), der – skønt dansk – kom til at spille en større rolle ude end i hjemlandet. Årene 1920–26 er hans eneste virkelige aktive periode i Danmark. Efter endt konservatorieuddannelse rejste han 1902 til Tyskland, hvor han fortsatte sine kompositionsstudier hos Max Bruch og Ludwig Thuille, siden hos Max Schillings, og hvor han fra 1907 beklædte forskellige kapelmesterposter. Hans livs succes var balletten »Klein Idas Blumen«, der kom op i Stuttgart 1916 og forskaffede ham æren af at blive tituleret »Meister« af Emil Hertzka, Universal-forlagets enevældige direktør. Æren tilfaldt forlagets komponister, når de havde skrevet et værk, der kunne tjene ind, hvad der var sat til på de tidligere.

Krigen drev ham hjem – til et musikliv, der efter de mange år ude måtte forekomme ham tilbagestående og indskrænket. Allerede i det første nummer af Godtfred Skjernes tidsskrift *Musik* gjorde han opmærksom på Rich. Strauss og Debussy som »de største Repræsentanter for den moderne Musik« – komponister, som vel var klassisk skolet, men for hvem den klassiske skoling ikke fungerede som kunstretning, derimod som udgangspunkt for en ny udvikling: impressionismen. Og han henviser til denne udviklings følger for melodi, periodebygning og behandlingen af disharmonien [11]. I en artikel det følgende år giver han sin irritation frit løb:

11. Paul v. Klenau: »Æstetiske Problemer i moderne Musik«. *Musik* 1917, p. 7–9.

Vort hele Musikliv er saa bundløst forældet, vor Produktion i det hele og store saa haabløst klassisistisk – at det er nødvendigt at udtale det: Vi er paa Musikkens Omraade snart en Menneskealder bag ved Evropas store Kulturlande. Hvis Skylden er, og hvor Ansvarer ligger, skal jeg ikke komme nærmere ind paa. Kun maa og skal dette Faktum konstateres – for Ungdommens Skyld! at ikke den danske Musikungdom skal tro, at der overalt i den musikalske Verden er saa dødt og grundkedsommeligt som i den danske. [12]

Til oktobernummeret af samme årgang skrev han en introduktionsartikel om Schönberg [13]. Den handler for en stor del om harmonilæren, der karakteriseres som »en af de mest banebrydende Bøger, der er fremkommet i den tyske Litteratur over dette Emne«. Af musikken nævnes »Pelleas und Melisande« og Gurreliederne rosende, mens i de senere værker »den musikalske Forstand« forekommer ham »at tage Vejret fra den musikalske Sjæl« – altså ikke noget synderligt avanceret standpunkt. Dog: »Arnold Schönberg er et Problem! Og med et Problem skal man beskæftige sig – man løser ikke Problemer ved at kaste dem fra sig.« – Denne beskæftigelse gjorde i den kommende tid Klenau til en varm beundrer af Schönberg og den, der skulle formidle hans eneste direkte kontakt til Danmark.

I det filharmoniske selskab bragte Klenau ved den fjerde koncert i første sæson, den 17. 1. 1921, »Pelleas und Melisande« til opførelse sammen med musik af Haydn, Wagner og Paul Gräner. Alfred Tofft, der slet ikke var på bølgelængde med denne musik, beretter i sin anmeldelse i *Berlingske Tidende*, at der efter opførelsen »fandt en lille Meningskamp Sted mellem Tilhørerne« og fortsætter: »Det er jo nutildags noget usædvanligt, at der hysses i en Koncertsal, saa denne Musik ejer, om ikke andet, Evnen til at mishage.« [14]

I den følgende sæson blev der den 9. 11. 1921 givet en Schönberg-aften med »Verklärte Nacht« og »Pierrot Lunaire«. Det førstnævnte værk havde tidligere været opført i København af Breuning-Bache kvartetten – Gunna Breuning-Storm, Gerhard Rafn, Ella Faber, Paulus Bache – suppleret med Jul. Borup og Louis Jensen, som også spillede den her. Datoen for den tidligere opførelse er mig ikke bekendt. Pierrot, derimod, var førsteopførelse og sensation. Den fremragende sangerinde fra Wiener operaen Marie Gutheil-Schoder var indkaldt til at udføre vokalpartiet; ifølge brev fra Erwin Stein til Schönberg den 23. 10. 1921 [15] gjorde Stein sit yderste for at forberede hende til opgaven, men nærede dog visse betænkeligheder. Dog har Schönberg tilsyneladende givet sit samtykke til projektet. Instrumentalisterne var danske: Chr. Christiansen (klaver), Paul Hagemann (fløjte), Aage Oxenvad (klarinet) og medlemmer af Breuning-Bache kvartetten. Klenau, der holdt et lille foredrag mellem værkerne, havde en pædagogisk hensigt med at konfrontere det nyere værk med det ældre: at overbevise publikum om, at komponisten ikke var svindler –

12. Paul v. Klenau: »Klassisisterne i Kunsten«. *Musik* 1918, p. 17–19.

13. Paul v. Klenau: »Arnold Schönberg«. *Musik* 1918, p. 129–131.

14. A. T.: »Filharmonisk Koncert«. *Berl. Tid.* 18. 1. 1921.

15. Library of Congress, Washington, D. C.

hvad vel også delvis lykkedes. Hugo Seligmann, der var skeptisk, konstaterede »et sanseforvirrende claire obscur, et uhyggevækkende, gullighvidt og mystisk Lys, gennem hvilket glider blege Skygger,« men måtte »uden at være blevet nogen overbevist Schönbergianer« erkende, »at Schönberg i dette Tilfælde har skabt Poesi« [16]. Egentlig følte han sig mere stimuleret af Pierrot end af strygesekstetten, der var »uden virkelig Personlighed, et gammeldags moderne Klangraffinement af Slagsen.«

Kort forinden, den 29. 10., var den 1. strygekvartet blevet spillet i foreningen Ny Musik (der ellers ikke interesserede sig for Schönberg) af Budapester kvartetten, som dagen i forvejen havde afsluttet sin højt berømmede koncertserie med Beethovens strygekvartetter komplet. Ved denne lejlighed var Seligmann fuld af begejstring, kun med et væsentligt forbehold: »Havde blot den melodiske Evne staaet Maal med dette Temperament og denne mægtige Fantasi.« Manglen på sand melodisk inspiration var i alt fald i dette værk »Schönbergs Akilleshæl«. Men interessant var det endelig engang at mødes med en moderne tysk komponist, hvis »Personlighed ikke er Mekanik, men hviler i Oprindelighed.« [17] Dette var samtidig et hip til Max Reger, hvis strygetrio i a-moll op. 77 b spillede ved samme lejlighed. – I *Nationaltidende* får 1. sats en ilde medfart, mens de øvrige dele prises for deres klarhed, naturlighed og dybe og fine sjælfuldhed. Videre berettes: »Magister Knud Jeppesen indledede den højst interessante og værdifulde Aften med nogle orienterende Bemærkninger om de to Komponister og deres Værker, som man skulde høre.« [18]

Berlingske Tidendes anmelder, Kai Flor, konstaterer, at kvartetten er af ældre dato og derfor ikke virker »egentlig udfordrende, omend den i harmonisk Henseende – og paa dette Omraade ligger vel fortrinsvis dens Originalitet og Friskhed – har usædvanlige Virkninger at opvise.« Han konstaterer et vist slægtskab med Beethovens sidste kvartetter – »hvad ogsaa Komponisten, Magister Niels (sic) Jeppesen fremhævede i sin Introduktion af Komponisten« – men finder det betænkeligt, at en ung komponist forsøger at udfylde, hvad Beethoven gennem et langt, intensivt skabende liv havde nået. »Det er da forstaaeligt, at han ret hurtigt maa ende hinsides godt og ondt!« [19]

Denne øgede Schönberg-aktivitet fik Rudolph Bergh til at rykke ud med en kronik i *Politiken* i december 1921 [20]. Her trækkes den skillelinje op, som

16. H. S.: »Dansk Filharmonisk Selskabs Koncert«. *Politiken* 11. 11. 1921.

17. H. S.: »Foreningen »Ny Musik«s Koncert«. Anmeldelsen er kommet mig i hænde som udklip uden dokumentation. Af indholdet og signaturen kan man slutte, at den må have stået i *Politiken* ultimo oktober 1921. Den er imidlertid ikke at finde i Universitetsbibliotekets eksemplarer af denne avis eller nogen anden avis fra de dage, der kan være tale om. Det kan skyldes, at anmeldelsen først er kommet til i et senere oplag af avisen den 30. 10. 1921, og at dette oplag ikke er opbevaret.

18. st-ts-: »Foreningen »Ny Musik«. 2. Koncert«. *Nationaltid.* 30. 10. 1921.

19. K. F.: »Foreningen »Ny Musik«. *Berl. Tid.* 30. 10. 1921.

20. Rudolph Bergh: »Problemet Arnold Schönberg«. *Politiken* 15. 12. 1921.

også så mange andre måtte drage; de senromantiske værker ydes fuld anerkendelse, men de atonale:

»Pierrot lunaire« har jeg hørt to Gange, og Noderne har jeg til Dels set paa ved Klaveret – thi at læse en saadan Partitur, saaledes at jeg hører den, er jeg ude af Stand til; det tilstaar jeg i fuld Oprigtighed. Og lige klog er jeg.

Han mener, at »der er et sygt Punkt i hans musikalske Hjernecentrum«; videre argumenterer han for tonaliteten og for melodien og konkluderer resigneret: »Min Generation – (Bergh var 15 år ældre end Schönberg) – søgte gerne Skønhed i Stemningerne. Nu søger man blot »Karakteristik« i Grøden.« Til slut beretter han om et møde med en 17-årig musiker, som han havde truffet i Tyrol og stiftet venskab med:

Denne unge Mand var ganske betaget af Schönberg i hans nuværende Periode og tydeligt paavirket af ham i sine egne Kompositioner, af hvilke jeg, som jeg sagde ham, intet forstod . . . (Han havde) tilegnet sig en ualmindelig æstetisk og filosofisk Dannelse og . . . spillede ud af Hovedet, hvad man ønskede: Klavermusik, store Kor- og Orkesterværker, klassiske og moderne.

Sligt giver jo Anledning til Eftertanke . . .

Identiteten af denne 17-årige, der desværre ikke nævnes ved navn, er vanskelig at bestemme på basis af det oplyste. Han kunne efter alderen muligvis være komponisten Winfried Zillig (1905–1963), som dog ganske vist kun var 16 år i sommeren 1921; men når det nævnes, at en strygekvartet af ham dengang allerede var antaget til opførelse af Rosé-kvartetten, synes denne mulighed at falde bort. Denne oplysning peger i retning af en wienerkomponist. Ernst Krenek (1900–) fik rigtignok sin 1. strygekvartet opført i 1921; men han var da allerede 21 år, og kvartetten, der spillede ved Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins i Nürnberg [21], er ifølge hans eget udsagn nærmest påvirket af Bartók [22]. Krenek var dengang endnu ikke Schönberg-tilhænger [23]. Tanken kunne desuden falde på den ligeledes 21-årige berliner Kurt Weill (1900–1950), der komponerede sin 1. strygekvartet i 1919; dog også her må både alder og stilistisk orientering siges at stemme dårligt med det oplyste. Af andre tænkelige muligheder fra wienerkredsen kunne nævnes Hanns Eisler, Karl Rankl og Erwin Ratz, der imidlertid alle er født i 1898 og altså har været 23 år gamle i 1921 – og af hvilke der intet er overleveret om nogen strygekvartet i det år. Mon Rud. Bergh har tænkt på, hvilken ulempe han forårsagede ved at tilbageholde navnet?

Kronikken affødte et svar fra Klenau [24] efterfulgt af en replik fra Bergh [25]. Klenau fremhæver, at Schönbergs musik er »den nødvendige logiske Konsekvens af de sidste Aartiers musikalske Udvikling«, og afviser al

21. H. H. Stuckenschmidt: *Neue Musik*. Berlin, 1951. P. 173.

22. Ernst Krenek: *Selbstdarstellung*. Zürich, 1948. P. 13.

23. Ibid. p. 22, 26.

24. Paul v. Klenau: »Har vor Tids Musik sin Berettigelse?« *Politiken* 3. 1. 1922.

25. R. Bergh: »Replik til Hr. Paul v. Klenau«. *Politiken* 5. 1. 1922.

tanke om anormalitet hos Schönberg, men giver alligevel – bemærkelsesværdigt – til en vis grad Bergh ret ved at vende sagen på hovedet:

Schönberg er altfor normal – altfor logisk – altfor betinget af Udviklingen. Deri ligger netop hans Begrænsning. Schönberg er en genial Forstand; om han sub specie aeternitatis er en stor genial Personlighed, er en anden Sag.

Det var nu trods alt meningen at fortsætte præsentationen af Schönbergs musik. I 1922 henvendte Klenau sig til Schönberg (brevet er udateret, men blev besvaret den 31. 7. 1922):

Sehr verehrter Herr Schönberg! – Sie werden vielleicht wissen, dass ich in Kopenhagen Ihr symphonisches Werk Pelleas + Melisande – und Ihr »Verklärte Nacht« und »Pierrot Lunaire« aufgeführt habe. Für diesen Saison (23. Januar 1923) habe ich Ihre Kammer-symphonie – die ich mit solistischer Besetzung zu geben beabsichtige, auf mein Programm gesetzt. – Ich möchte nun, verehrter Meister, fragen – ob eine Möglichkeit besteht, dass Sie unser Gast in Kopenhagen sein könnten. – Es wäre uns eine grosse Ehre und Freude Sie persönlich bei uns begrüßen zu dürfen – und Ihr Werk von Ihnen selbst interpretiert zu hören... [15]

Svaret blev et ja. I Schönbergs lommekalender fra 1923 [26] findes følgende notater indført:

- 20.1.: Abreise nach Kopenhagen
- 22.–: an Kopenhagen 22h
- 23.–: Hansen. 4–1/4 6 I Probe Klenau
- 24.–: 9–11 II. Probe vom 1h Klen Schou Breuning-Storm Spaziergang
abends 6 1/2 Gothersgade 14 II
- 25.–: 9–12 III Probe mittags Hagemann Abends: Oper (Schou)
- 26.–: 9–12 IV Probe mittags Hagemann langer Spaziergang abends allein Kino
- 27.–: 8h Hagemann
- 28.–: vormittags: Gurre um 10–1/2 12 Abends Hansen
- 29.–: 9–11 Probe 11–12 Generalprobe
- 30.–: Abends Hansen

Navnet »Schou« refererer til fru Elisa Schou, gift med godsejer E. V. Schou; hun var nær ven med Klenau og financierede i et vist omfang selskabet.

Koncerten fandt sted den 30. 1. i Odd Fellow palæets store sal. Medvirkende var Marya Freund, som var kommet hertil fra Paris, Breuning-Bache kvartetten, Københavns Blæserkvintet (Poul Hagemann, Sv. Chr. Felumb, Aage Oxenvad, Hans Sørensen, Knud Lassen), Chr. Christiansen og medlemmer af Det kgl. Kapel. På programmet stod kammersymfonien som første og sidste nummer. I første del sang Marya Freund endvidere fire lieder fra op. 6 (Traumleben, Verlassen, Am Wegrund, Der Wanderer), og efter pausen sang hun skovduens sang fra Gurreliedene til en ledsagelse, som Schönberg havde bearbejdet specielt til denne koncert: kammersymfoniens instrumentalensemble (15 solister) + klaver og harmonium. På partiturets forside har Schönberg skrevet:

Hergestellt anlässlich der Aufführung der Kammer-symphonie in Kopenhagen, bei welcher außer dem 2ten Quartett noch das Lied der Waldtaube von Maria Freund aus Paris

gesungen werden soll. – Die weitere Benützung dieser Bearbeitung ist ausschließlich für *kleine Säle im Anschluß an die Kammersymphonie* gestattet.

Dateret: Mödling d. 14. 12. 1922.

Liedafdelingen i første del er altså sat på i sidste øjeblik i stedet for fis-moll kvartetten – som ensemblet velsagtens ikke har kunnet overkomme at indstudere ved siden af alt det andet.

I forbindelse med foromtalen af koncerten nævner *Politiken*, at mange var mødt op ved generalprøven, og beretter videre:

Efter Symfonien holdt Schönberg fra Dirigentpodiet en Tale til de Tilstedeværende og gjorde kort Rede for sine musikalske Teorier. Det lille Foredrag, der blev holdt i en elskværdig og fordringsløs Form, hilstes med Bifald. [27]

Man forstår, at der var megen offentlighed om begivenheden, og Schönberg modtog et tilsyneladende ganske varmt bifald fra den velfyldte sal. I stedet for at gå nærmere ind på den megen omtale skal jeg citere August Felsings anmeldelse i *Musiks* kritiske rundskue [28]. Den repræsenterer ganske godt den ejendommelige blanding af imponerthed og ulyst, som var herskende:

Arnold Schönberg! Han kom fra Wien, fra Mozarts, Beethovens og Schuberts by. Og stort Ry gik der forud. På Vejen herop hændte det mange Gange, at Folk hyssede og peb ham ud. Han smykkede sig med at være Tilbæder af Bach og Mozart. Mange Gange hørte vi hans Værker, men aldrig fandt vi det ringeste Træk, der tydede paa Udviklingslinjen netop fra den strenge Logos ej heller fra den guddommelige Melos. Er han da et Led i den store Kæde af Sandhedsvidner, der strækker sig fra Musikhistoriens første Dage op gennem Bach, Händel, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Brahms og César Franck lige til vore Dage, hvor den faar Plads blandt Kunstens Hellige, som fortsætter, bygger videre dér, hvor de andre holdt op?

Vel er det ikke givet nogen at kunne forudsige, i hvilken Retning Udviklingen vil gaa, men det rette Instinkt fornemmer hurtigt, om Evolutionens Linje bevares i det nye, der høres. Og her, hos Schönberg, er det Revolution paa Revolution i det, der netop krakteriserer ham.

Kammersymfonien, Op. 9, der opførtes ved *Dansk Filharmonisk Selskabs* 3. Koncert, baade som første og sidste Nummer, var i dens oprindelige Besætning et interessant Stykke Musik med en fortræffelig Anvendelse af de 15 forskellige Instrumenter. Men nyt var det. Klangene og Linjernes Føring af en Dristighed, som overraskede og kaldte snart Smilet snart Forundringen frem. Ikke at selve Motiverne er saa originale – til Tider er de saamænd højst einfache og dog af en langt finere Støbning end hos en Richard Strauss f. Eks. – men Anvendelsen er det, der særpræger hans Værker, der helt igennem forekommer som en Viljesakt, et Hjernearbejde uden guddommelig Inspiration. Noget andet Indtryk gav baade Lieder mit Klavier og »Die Waldtaube« med Kammerorkester og Sangsolo (Uropførelse i denne Bearbejdelse). Her var Schönberg ikke Schönberg og derfor ikke særlig interessant. Det er paa Kammersymfonien og lignende Værker som f. Eks. »Drei Klavierstücke« Op. 11, at Schönberg skal bedømmes. Og vi spørger: Er han et Led i den store Kæde af Sandhedsvidner – –?

Axel Kjerulf i *Politiken* stillede sig »personligt afvisende – og iøvrigt afventende – overfor Fænomenet« [29], Alfred Tofft i *Berlingske* kun afvisende [30].

27. *Politiken* 30. 1. 1923 (anon.).

28. August Felsing: »Kritisk Rundskue«. *Musik* 1923, p. 26.

29. Ax. K.: »Schönberg-Koncerten i Aftes«. *Politiken* 31. 1. 1923.

30. A. T.: »Arnold Schönberg i Dansk Filharmonisk Selskab«. *Berl. Tid.* 31. 1. 1923.

Dog kan en slags succes d'estime nok fastslås. Og Schönberg var godt tilfreds [31]. Dette sidste skyldtes måske nok så meget, at han havde fået sluttet en fordelagtig kontrakt med Wilh. Hansens musikforlag om sine to nyeste, endnu ufuldendte kompositioner, de fem klaverstykker op. 23 og serenaden op. 24, de meget centrale værker, der betegner indgangen til den dodekafone teknik. Kort forinden havde der været voldsomme scener og optræk til brud mellem Schönberg og Emil Hertzka, der nægtede at imødekomme komponistens nye, meget høje honorarkrav. Det var endt med, at han havde løst Schönberg fra hans generalkontrakt med en bemærkning om, at hvis han kunne få nogen anden forlægger til at gå ind på de betingelser, så vær'sgo. Det var det, Schönberg fik brødrene Wilh. Hansen til. Denne udgang på sagen kom således bag på Hertzka, da han erfarede den, at han nu kun ville stå ved sit ord på den betingelse, at Schönberg også leverede ham to nye værker til samtidig udgivelse. Alt ialt havde Schönberg således ingen grund til at være misfornøjet.

Og så var dette måske endda ikke det eneste, Schönberg havde ud af sit Københavnerbesøg. Det brev til Zemlinsky, hvori han beretter om det nys refererede, nævner som de fire værker, der nu skal lægges på bordet i henholdsvis København og Wien, de to serier klaverstykker (op. 23 og 25), serenaden (op. 24) og som det fjerde »ein Septett für Streicher oder ein Violinkonzert, die beide auch erst angefangen sind« [32]. Der findes blandt Schönbergs papirer en påbegyndt strygesepet fra 1918 og skitser til en violinkonzert fra 1922; dog blev det ingen af dem, men blæserkvintetten, op. 26, der kom ind som det fjerde værk i denne sammenhæng. Op. 23 afsluttedes den 17. 2., op. 25 den 8. 3., op. 24 den 14. 4., og samme dag påbegyndtes arbejdet på blæserkvintetten uden forudgående skitser. Ideen til at skrive et værk for denne besætning er på dette tidspunkt ganske ny hos Schönberg, og det er nærliggende at tænke sig, at han har fået den under sit ophold i København.

Carl Nielsens blæserkvintet, der var komponeret i foråret 1922, havde i oktober samme år fået sin danske uopførelse ved Københavns Blæserkvintet [33], som jo også medvirkede ved Schönberg-koncerten. Flere af kvintettens medlemmer var ovenud begejstrede for dette værk, og det er utænkeligt, at Schönberg under sit ophold ikke skulle have hørt om det, måske endda hørt det. I Library of Congress findes to breve fra Hagemann til Schönberg, af den 5. 4. og den 23. 7. 1923, hvori denne viser stor interesse for den nye kvintet; han fortæller om sit ensembles succes i Berlin og nævner muligheden af at uopføre værket. Det kan tænkes, at han oprindeligt har opfordret Schönberg til at skrive det. Hvorom alting er, alt tyder på, at blæserkvintetten i sin første oprindelse kan føres tilbage til komponistens besøg i Danmark.

I den nærmest følgende tid kom musik af Schönberg flere gange til opførelse.

31. A. Schönberg: *Briefe* (ed. E. Stein). Mainz, 1959. P. 86.

32. Ibid. p. 84f.

33. Torben Meyer: *Carl Nielsen*. Kbh. 1948. Bd. II p. 219.

Allerede den 1. 2. gav kvartetselskabet Breuning-Bache en koncert i Palæets mindre sal med den 1. strygekvartet, op. 7, og Schuberts G-dur kvartet. Ifølge Alfred Tofft er det meste af denne musik »Sortsnakkeri og undertiden saa grimt, at fire velvoksne Hankatte end ikke med deres hæderligste Anstrengelser vilde kunne frembringe tilnærmelsesvis saa velmente Mislyde« [34].

Den 9. 2. blev fem af sangene fra »Buch der hängenden Gärten«, op. 15, fremført af ægteparret Dora og Haraldur Sigurdsson ved en koncert i Ny Musik sammen med værker af Roussel, Skrjabin, Cyril Scott og Florent Schmitt. De repræsenterede ifølge Seligmann »det sædvanlige recitativiske Sjælevrid, gjort med maskinel tysk Fantasi af en stor Tekniker« [35].

I maj måned fremkom den utrættelige Rudolph Bergh med en artikel i *Tilskueren* [36]. Den er den romantiske musikers store opgør med tidens nye strømninger. Forfatteren føler sig ikke forpligtet over for det, som er ham imod.

... Schönberg gaar ud paa at afskaffe vore Tertsharmonier og erstatte dem med noget, som kaldes Quartakkorder eller Quartharmonier, men som hellere burde hedde Quartmislyde. Det er Dissonanser uden Opløsning, hobede paa Dissonanser. – (Der bringes et citat fra op. 11 nr. 2) – Foreløbig forekommer den senere Schönberg's harmoniske Sans mig fuldkommen meningsløs. Sagen kan let eftergaas, f. Eks. i hans smaa Klaverstykker (se hosstaaende Eksempel!) eller i hans Sange til Tekster af Stefan George.

Om Pierrot:

enhver Consonans skal undgaas, og overhovedet ingen Dissonanser maa opløses. Konsekvens er til Stede, men det klinger da ogsaa derefter. Selvfølgelig!

Den moderne »Umusik« er udtryk for:

den dybe sjælelige Armod, den Mangel paa Begejstring for alt aandigt, som er indtraadt jevnside med den tiltagende Udvikling af Pengegridskheden og af Legemsforgudelsen (Sportsidiotien) ... Denne Mishandling af Tonekunsten, af Stemmen og af Instrumenterne, denne kolde, hensynsløse Experimenteren med Toneblandinger, denne komplette Mangel på sund Oprindelighed, denne brutale eller hysteriske Unatur, denne perverse Misklang-Vellyst er mig en Gru, er mig saa antipathisk, som enhver Kunst er det, der vil sige sig løs fra Natur og Naturlighed. Jeg mener engang at burde sige dette aabent og ligefremt som en subjektiv Bekendelse; man maa saa gerne tildele mig Attributer som aflægs, gammel dags, Jeronimus, Beckmesser eller, hvad man ellers har brugt for Udtryk om mig. Det er mig ganske og aldeles ligegyldigt.

Havde blot det modsatte synspunkt været forfægtet med tilsvarende lidenskab og veltalenhed, ville betingelsen have været til stede for, at man i hvert fald skaffede sig et grundigt kendskab til det, man stredes om. Men det var ikke tilfældet.

Klenau havde i 1922 overtaget en post som dirigent ved Wiener Konzert-haus-Gesellschaft, som han varetog ved siden af sit virke i København. Der opførte han med stor Succes Gurreliederne den 1. 9. 1923, og hans bestræbel-

34. A. T.: »Kvartetselskabet Breuning-Bache«. *Berl. Tid.* 2. 2. 1923.

35. H. S.: »Ny Musik's Koncert«. *Politiken* 10.2.1923.

36. R. Bergh: »Nutidsmusik, Musikere, Publikum«. *Tilskueren* 1923 p. 325–338.

ser gik nu ud på at foranstalte en opførelse her det følgende år. Det skulle imidlertid ikke lykkes. I et brev til Schönberg, dateret den 17. 3. 1924 [15], redegør han for sine energiske, men frugtesløse bestræbelser for at bringe opførelsen i stand. Han følte sig misundt og modarbejdet, specielt af Georg Høeberg og Poul Hagemann, som han selv havde skaffet formandsposten i det af ham stiftede selskab. Brevet slutter:

Wie Sie wissen – lieber verehrter Herr Schönberg – bin ich gewöhnt – was ich mir vorgenommen habe – durchzusetzen – und – aufgeschoben ist nicht aufgehoben. – Nur bitte ich Sie meine Arbeit für Ihre Sache, weil sie dreimal nicht gelang, nicht zu unterschätzen. – Ich habe getan, was ich konnte. – Aber ich bin seit einiger Zeit »müde« geworden. Seit Jahren kämpfe ich – für das was lebt – und – was habe ich davon – Ärger – Feindschaft – Interesselosigkeit und persönliche Anfeindungen. – Wenn erst die Sonne sich unser erbarmt – werde ich hoffentlich wieder »hoch kommen« – dann wird einer meiner ersten Gänge zu Ihnen sein. Es gibt viel was ich gern mit Ihnen besprechen möchte. Seien Sie von meiner Verehrung und herzlicher Ergebenheit überzeugt. – Ihr Paul v. Klenau.

Dette brevcitat stilles imidlertid i et særligt lys af et interview, som Klenau havde givet allerede en måned i forvejen [37]. Han giver her udtryk for ønsket om »at finde en Tilknytning til det Folkelige«. På interviewerens spørgsmål, om det skal forstås som en fuldstændig frontforandring som komponist, svarer han:

Jeg tror nok, jeg i Øjeblikket er ved at gøre... en Kovending, bort fra den konstruerede Tonesystems Musik... en Bevægelse, der ivotrigt griber mere og mere om sig i den tyske Musikverden. Det er for Eksempel det tragiske med Arnold Schönberg, der egentlig er færdig nu... færdig førend hans System har faaet Lov til at udvikle sig til den Fuldkommenhed, han selv har drømt om. Der er ingen aandelig Livsværdi i denne nyeste ny Musik... der er ikke Fugls Føde paa den utramoderne Kunst. Derfor vender Folk sig fra den... Noget andet er, at hele denne Periode er Noget, vi skal igennem... først Romantikens sødlige, oljetryksglatte, banale Maaneskins Skov, saa det moderne, forrevne ufremkommelige Vildnis... indtil vi nu endelig øjner en Lysning med høj, klar Himmel og frisk Luft.

Også du, min søn, Brutus! –

Det, som kunne være blevet en indgang til Schönbergs musik, blev det modsatte. Som venteligt registrerede den nøgterne Riisager hurtigt situationen. I en kronik fra december 1924 [38] kritiserer han det københavnske musikpublikums usikkerhed og hang til mere at tiltrækkes af personen end af musikken. Som det ene af to eksempler nævnes:

Arnold Schönbergs koncert for et par aar siden, til hvilken et yderst modtageligt publikum villigt fyldte salen for at bivaane den celebre anledning til at... se den omstridte mand. For musikkens skyld kan det ikke have været – thi i saa fald ville den »Schönberg-aften«, som Breuning-Bache-kvartetten kort tid senere gav, ikke havde mødt saa liden tilslutning [39]. Schönberg kunde altsaa rejse og med forbavelse fortælle, at i København var

37. G-bas: »Klenau kommer!«, *Politiken* 17.2. 1924.

38. Knudåge Riisager: »København som Musikby«, *Dagens Nyheder* 31. 12. 1924.

39. Der sigtes muligvis til den allerede omtalte koncert i Palæets mindre sal den 1. 2. 1923. Dog kan bemærkningen også – mindre sandsynligt – tænkes at gå på en opførelse af »Verklärte Nacht« (igen sammen med Schuberts G-dur kvartet) i Kammermusikforeningen den 4. 5. 1923.

publikum virkelig paa højde med tiden. Han vidste jo ikke, hvad der skete, da han vendte ryggen til.

Hertil kan føjes, at han nok heller ikke interesserede sig for at vide det. Han reflekterede aldrig på Hagemanns gentagne invitationer til sommerophold i Danmark.

For den følgende tids vedkommende er der ikke meget at fortælle. Opførelserne af Schönbergs musik bliver stadig mere sporadiske. Fronterne i musiklivet grupperede sig om en slags avanceret folkelighed i kunstmusikken med Carl Nielsen og Bartók – og til en vis grad Stravinsky – som inspiratorer og med nær tilknytning til den musikpædagogiske nyorientering, der i slutningen af 20'erne introduceredes af Jørgen Bentzon og Finn Høffding med inspiration fra Fritz Jöde, og heroverfor en fløj, der endnu svor til den romantiske musik. Den var imidlertid i uddøen; dens betydeligste skabende ånd, Rued Langgaard, formåede dårligt at komme til orde. Herudover drejede musikdebatten sig mest om musiklivets institutioner, den nye Statsradiofoni og Det kgl. Teater, som kom ud i en krise i 1931. For ekspressionistisk musik var der ingen plads, for slet ikke at tale om tolvtonemusik. Som stemningsindikator for toneangivende kredse kan henvises til en artikel fra 1927 om dansk og international musik af Høffding:

I sin Reaktion mod Efterromantikens narkotiske Kromatik, mod dens hule og selvglade Ageren dybsindig, i sin rene Polyfoni og Sans for det arkitektoniske er Carl Nielsen fuldt ud moderne, hvorimod Berømteder som Arnold Schönberg og Allan (sic!) Berg i deres decadente Særhed kun kan betragtes som forældede og til det uhyggelige overdrevne Romantikere. At de opfattes som moderne viser kun, hvor stort Vildrede der findes overfor dette Begreb. Komisk nok regner Schönbergtilhængerne ikke Carl Nielsen og Stravinsky for moderne, netop fordi disse to prægtige sunde Komponister ikke har deres decadence-inficerede Intervalfornemmelse. [40]

Som en enlig svale i 30'ernes musikliv fremtræder Nicolai Malkos danske førsteopførelse af Gurreliederne ved radioens torsdagskoncert den 28. 11. 1935. Der var strøget i det store partitur, men ikke meget: Valdemars sidste sang (Mit Toves Stemme flüstert der Wald) og Klaus Nars vise udgik. Samtlige solister var danske: Tenna Frederiksen Kraft, Ingeborg Steffensen, Preben Røvsing, Henry Skjær og Poul Wiedemann, og Statsradiofonien kor og Radio-Symfoniorkestret medvirkede. Projektets omfang gjorde koncerten til noget af en celeber begivenhed; men utak var den løn, Emil Holm og Malko høstede for deres anstrengelser. En række korte citater skal belyse stemningen i pressen [41]:

Hele første Del er en Mose af tysk Filosofi... I Slutningen af Indledningen fremkommer »Skovduen« og docerer med Altstemme Schopenhauer! (Ax. W., Soc. Dem.)

Man lider mest med Komponisten, der straks spænder sig op, uden Økonomi og rolig Udvikling, til højeste Ekstase, mens Wagner, Bruckner og Mahler hændervridende løber rundt mellem Partiturlinjerne (E. Abr., Dagens Nyh.)

40. Finn Høffding: »Dansk og international Musik«. *Tilskueren* 1927, p. 166–170.

41. Samtlige citerede anmeldelser: 29. 11. 1935.

Her er intet af Digtets fine, gennemsigtige Tone, den skære Elskovspoesi savner Toves blide Ynde, og Kong Volmers vilde Jagt er sat op med al Ridder-Romantikens tyske Brask og Bram, der kun lidet harmonerer med Sagnets koglende Mystik i den nordiske lyse Sommernat. (Ax. K., Pol.)

Alle Detailler druknede i dette Hav af Stemmer. Man kan opnaa større musikalske Virkninger ved bare at spille med én Finger paa Klaveret, men det har Schönberg for øvrigt ogsaa selv opdaget – bagefter. (Kris., Eks. Bl.)

Summa summarum: A. S. er ikke Spor af moderne mere, og det over tyve Aar gamle Værk kunde godt have sovet i Arkiverne for bestandig. (Fru Quiding, BT)

Er der ikke en kæ Mand deroppe – (på radioen) –, der kan sige: Stop, kom med noget rigtigt, personligt præget, nydbar og forstaaelig Musik; det behøver ikke altid at være moderne tyske eller russiske Sager, der er os ligegyldige og kedelige eller kun for »Feinschmeckere«. (W. B., Berl. Td.)

Det skulle blive den eneste danske opførelse af Gurreliederne i 33 år.

I det musikliv, der etablerede sig efter krigen, var stemningen over for Schönberg og hans skole i alt væsentligt den samme som i 30'erne. I denne ånd opdroges vordende danske komponister i slutningen af 40'erne og det meste af 50'erne. Men hermed glider emnet over fra arkivforskning til personlig erindring, og således finder det her forelagte lille strejftog sin rimelige afslutning på dette sted.

Emnet har vist sig, som venteligt var, i det hele at have fodnotens karakter, endda i dobbelt bemærkelse: en fodnote i Schönbergs biografi og en fodnote i dansk musikliv i mellemkrigstiden. En berøring, som var forgæves i den forstand, at den ikke førte til nogen frugtbar kontakt. Den interesse undersøgelsen trods alt måtte have, vil følgelig være at søge i den interesse, man mener at kunne tillægge fodnoter. Den kunne have været fyldigere. Det havde været muligt at fremdrage flere mere eller mindre pittoreske enkeltheder i form af citater af anmeldelser, udtalelser m. m. Dog er der intet, der lader formode at en større fylde af detailler ville have ændret væsentligt ved det hovedindtryk, disse optegnelser giver af den særlige side af dansk musikliv, som her er søgt belyst.

Indtrykket karakteriseres af en generel mangel på lyst til at engagere sig i den æstetiske holdning, Schönbergs musik er udtryk for, nogle gange båret af en energisk protest mod musik komponeret på den måde, i andre tilfælde garneret med en skyldig, men kunstnerisk ganske uforpligtende respekt for hans satstekniske kunnen. Den første holdning, hvis kraftigste røst iøvrigt forstummede ved Rudolph Berghs død i 1924, formåede ikke at lede frem til nogen frugtbar meningsudveksling om emnet. Den anden, som blev den herskende, førte til en bagatellisering af Schönberg som kunstner. Inden for det tidsrum, der har været emne for denne undersøgelse, blev hans musik i stigende grad tiet ihjel. Når man endelig var tvunget til at ytre sig, blev det efterhånden oftest på en nedladende måde, som lod ane, at sagen egentlig ikke var alvorlig beskæftigelse værd. De røster, der hævdede sig til fordel for Schönbergs musik, var trods alt for svage til at efterlade sig varige spor.

At påstå, at tidens danske musikliv dermed er karakteriseret, ville være ligeså forfejlet, som det ville være at nægte, at en særlig side af det dermed er beskrevet. For en tilbageskuende betragtning fra året 1970 står det klart, at den musik, Schönberg komponerede, hører til århundredets allervæsentligste nyskabelser på det musikalske område – og det kan aldrig være uden interesse for den almindelige karakteristik af et musikalsk milieu at klargøre for sig, hvordan det har forholdt sig til kontemporære ydelser af eksceptionel karat. For en videregående karakteristik måtte der da foretages undersøgelser af det pågældende milieu's relationer til andre strømninger i tiden. Hovedstadsbladene rummer et fyldigt materiale i så henseende.

Hvad specielt dette emne i dette tidsrum angår, kan dets belysning endvidere forventes at kunne tjene som part af den nødvendige baggrundsinformation for en fremtidig analyse af 50ernes og 60ernes danske musikmilieu, hvor jo den assimilation fuldbyrdedes, som ikke kom i stand i mellemkrigstiden.

Skal det endelig afgøres, hvilken af parterne der drog størst fordel af den flygtige berøring, må det nok siges at have været Schönberg. Han forstod at modtage og nyttiggøre sig det, Danmark havde at byde: kontakten med Hansen og ideen til blæserkvintetten. Danmark derimod forstod kun i ringe grad at modtage og nyttiggøre sig det, som Schönberg havde at byde. Her kan dilemmaet måske i yderste forkortelse summeres op, som følger: den sobre mand, der så klart – Riisager – repræsenterede for sit eget vedkommende en modsat rettet æstetik, mens proselytten – Klenau – opgav ævret på halvvejen.

Signaturforklaring

- A. T. (Berl. Tid.). Alfred Tofft, 1865–1931.
 Ax. K. (Politiken). Axel Kjerulf, 1884–1964.
 Ax. W. (Soc. Dem.). Axel Wessel.
 E. Abr. (Dagens Nyh.). Erik Abrahamsen, 1893–1949.
 Fru Quiding (BT). Hedvig Quiding, 1867–1936.
 G-bas (Politiken) = Ax. K.
 George (Ekstrabl.). Georg Nygaard, 1871–1942.
 H. S. (Politiken). Hugo Seligmann, 1877–1947.
 K. F., K. Fl. (Berl. Tid.). Kai Flor, 1886–1965.
 Kris (Ekstrabl.). Sven Møller Kristensen, 1909–
 M. S. (Ekstrabl.). Mathilde Sørensen.
 st-ts-. (Nationaltid.). Gustav Hetsch, 1867–1935.
 W. B. (Berl. Tid.). William Behrend, 1861–1940.

Zusammenfassung

In dem Artikel wird unternommen, die wichtigsten Beziehungen Arnold Schönbergs zu Dänemark aufzuzeichnen. – 1. Der früheste Beziehungspunkt mag die Poesie des dänischen Dichters J. P. Jacobsen in deutscher Übersetzung, die Sch. seit etwa 1897 beschäftigte, gewesen sein: *Hochzeitslied* op. 3 no. 4 und das unvollendete Lied *In langen Jahren büßen wir* bis zur Vollendung der *Gurre-Lieder* im Jahre 1911. – 2. Der dänische Pianist Carl Bernhard Philipsen († 1922) hat die *Drei Klavierstücke* op. 11 im Jahre 1911 zum erstenmal in Berlin aufgeführt. Ein größeres Werk von Sch. wurde zum erstenmal zu Gehör gebracht, als Kapellmeister Frederik Schnedler-Petersen die *1. Kammer-symphonie* op. 9 im Jahre 1915 zweimal (Juli und Dezember) aufführte. Diese Aufführungen veranlaßten die ersten Artikel auf dänisch über Sch. von Knud-åge Riisager (geb. 1897) 1915 und 1919, von Paul v. Klenau (1883–1946) 1918 und von C. B. Philipsen 1919, dem ersten und einzigen Verfasser eines Berichts auf dänisch über eine persönliche Begegnung mit dem Komponisten. Philipsen wirkte auch bei einem »Expressionisten-Abend« im Februar desselben Jahres mit Sch.-Werken (op. 11 und 19) mit. – 3. Nur in den Jahren 1921–24 kann man von einer mehr intensiven Berührung reden. Das von Klenau 1920 gegründete »Dansk Filharmonisk Selskab« widmete sich u. a. der Pflege Schönbergscher Musik, *Pelleas und Melisande*, *Verklärte Nacht*, *Pierrot Lunaire*, gipfelnd in einem Sch.-Abend unter der Leitung des Komponisten am 30. Januar 1923. Die *1. Kammer-symphonie* wurde hier zweimal gespielt, dazu kamen 4 Lieder aus op. 6 und das *Lied der Waldtaube* aus den *Gurre-Liedern* mit Marya Freund als Solistin und mit einer speziell für diese Gelegenheit hergestellte Bearbeitung der Begleitung für die Besetzung der Kammer-symphonie (15 Solisten) + Klavier und Harmonium. Bei anderen Gelegenheiten kamen darüber hinaus *Verklärte Nacht*, das *1. Streichquartett* und wenigstens Teile der *George-Lieder* op. 15 ein- und mehrmals durch dänische und ausländische Musiker zur Aufführung. – 4. Zur gleichen Zeit fand auch ein lebhafter Meinungsaustausch über Sch.s Musik statt, namentlich durch Rudolph Bergh (1859–1924), der opponierte, durch Riisager, der – ohne die Musik besonders darüber hinaus *Verklärte Nacht*, das *1. Streichquartett* und wenigstens Teile der *George-Lieder* op. 15 ein- oder mehrmals durch dänische und ausländische zu schätzen – Einverständnis bezeugte, und durch Klenau, der sich zunächst für die Musik stark einsetzte, dessen Begeisterung aber schon 1924 abzukühlen begann. – 5. Der einzige Aufenthalt Sch.s in Dänemark in der letzten Woche des Monats Januar 1923 führte einen vorteilhaften Vertrag mit dem Musikverlag Wilhelm Hansen über die Herausgabe der *Fünf Klavierstücke* op. 23 und der *Serenade* op. 24 herbei – eine Beziehung, die sogleich eine Besserung seines damals etwas gespannten Verhältnisses zur Universal Edition in Wien zur Folge hatte. Es wird auch dargelegt, daß Sch. während seines Aufenthaltes hier wahrscheinlich zur Komposition seines *Bläserquintetts* op. 26

dadurch angeregt wurde, daß man ihn mit Carl Nielsens kurz vorher entstandenem Werk für die gleiche Besetzung bekannt machte. – 6. Die Zeit nach 1924 wird von einem jähen Abnehmen des Interesses für Sch. in Dänemark gekennzeichnet. Die Musikdebatte sammelte sich vorerst um Carl Nielsen, Bartók, Strawinsky und Fritz Jöde als Bahnbrecher des Neuen im Gegensatz zu den romantischen Idealen. Für expressionistische und dodekaphone Musik gab es keinen Platz, und die sporadischen Kommentare dazu waren meist sehr negativ. Die einzige große Sch.-Aufführung fand im November 1935 statt, als die *Gurre-Lieder* bei einem Donnerstagskonzert des dänischen Rundfunks dargeboten wurden.

Die Ereignisse werden durch Referate und Zitate der betreffenden Artikel und der Konzertkritiken in der Presse beleuchtet, ohne Zweifel der aufschlußreichste und unterhaltendste Teil des Textes, der aber von einem Resümee leider nicht gespiegelt werden kann. Auch die äußeren Umstände bei den Aufführungen werden so weit wie möglich erhellt.

Als Konklusion wird festgestellt, daß das Thema die Züge einer Fußnote trägt, sowohl in der Biographie Sch.s als auch in der dänischen Musikgeschichte der Zwischenkriegszeit. Es wird eine allgemeine Unlust, sich an der von Sch.s Musik ausgedrückten Ästhetik zu engagieren, vermerkt, sei sie von einem energischen Protest getragen oder mit einer schuldigen, aber unverbindlichen Achtung vor seiner satztechnischen Fähigkeit garniert. Alles erwogen hat wohl Sch. den größeren Vorteil aus der flüchtigen Berührung gewonnen: den Vertrag mit Hansen und die Idee, ein Bläserquintett zu komponieren.

Der Artikel ist unserem hervorragendsten Kenner der dänischen Musikgeschichte, Professor Dr. Nils Schiørring, anlässlich seines 60. Geburtstages gewidmet.