

Digitalt særtryk af
FUND OG FORSKNING
I DET KONGELIGE BIBLIOTEKS
SAMLINGER

Bind 53
2014



With summaries

KØBENHAVN 2014
UDGIVET AF DET KONGELIGE BIBLIOTEK

Om billedet på smudsomslaget se s. 67.

Det kronede monogram på kartonomslaget er tegnet af
Erik Ellegaard Frederiksen efter et bind fra Frederik 3.s bibliotek

Om titelvignetten se s. 171.

© Forfatterne og Det Kongelige Bibliotek

Redaktion:

John T. Lauridsen

Redaktionsråd:

Else Marie Kofod
Erland Kolding Nielsen
Anne Ørbæk Jensen
Marie Vest

Fund og Forskning er et peer-reviewed tidsskrift.

Trykt på Munken Premium Cream 13, 115 g
Dette papir overholder de i ISO 9706:1994
fastsatte krav til langtidsholdbart papir.

Nodesats: Dansk Center for Musikudgivelse & Jakob K. Meile
Grafisk tilrettelæggelse: Lene Eklund-Jürgensen & Jakob K. Meile

Tryk og indbinding: SpecialTrykkeriet, Viborg

ISSN 0069-9896
ISBN 978-87-7023-129-9

PAUL VON KLENAU OG HANS NIENDE SYMFONI

– kilderne, værket, receptionen¹

AF

NIELS KRABBE

I marts 2014 blev den danske komponist Paul von Klenaus niende symfoni opført for første gang ved en torsdagskoncert i København med DR SymfoniOrkestret, DR KoncertKoret og fire internationale solister under ledelse af Michael Schönwandt.² Uropførelsen af denne hidtil største danske symfoni, der spiller i godt 90 minutter, fandt sted under stor bevågenhed, ikke mindst fordi værket var komponeret næsten 70 år tidligere og havde ligget hengemt som manuskript i Østrig i privat eje helt frem til 2001, da Det Kongelige Bibliotek fik nys om dets eksistens. Der var således tale om den lidt usædvanlige situation, at det danske koncertpublikum (og efterfølgende det internationale musikliv)³ skulle forholde sig til et værk, der på én gang var “ny musik,” samtidig med at det repræsenterede tiden omkring befrielsen i 1945 og i øvrigt musikalsk havde rod i en tysk musikkultur, som dengang lå fjernt fra de dominerende strømninger i dansk musikliv. Hertil kom, at komponisten Paul von Klenau, både mens han levede og i tiden efter sin død i 1946, indtog en marginaliseret og kontroversiel position i dansk musik i kraft af sit musikalske tonesprog og i kraft af sine holdninger til den politiske udvikling i Tyskland i 1930erne og sin forbliven i Tyskland frem til 1939. Disse receptionshistoriske tendenser gjorde sig også tydeligt gældende

¹ Nærværende artikel er en omarbejdet og udvidet version af min indledning til den praktisk-filologiske udgave af Klenaus niende symfoni, som dannede grundlag for førsteopførelsen af symfonien i marts 2014, forestået af Niels Bo Foltmann, Peter Hauge, Niels Krabbe, Bjarke Moe og Axel Teich Geertinger, Dansk Center for Musikudgivelse ved Det Kongelige Bibliotek, 2014. Klenaus manuskript til symfonien (partitur, skitser og klaverpartitur til de fire første sats) opbevares i *Det Kongelige Bibliotek, Paul von Klenaus Samling Nr. 087, mu 0603.2900*.

² Opførelsen fandt sted i Koncerthuset i København d. 20.3.2014.

³ Værket forventes udgivet på plademærket dacapo med samme besætning som ved førsteopførelsen.

i den danske modtagelse af værket efter opførelsen i 2014, således som det vil fremgå af det følgende.

Den ukendte Klenausamling i Wien, 1946-2005

Efter et par års studier ved musikkonservatoriet i København drog Klenau i 1902 til Tyskland for at videreuddanne sig som musiker og komponist, først ved Hochschule für Musik i Berlin, hvor lærerstaben talte koryfæer som komponisten Max Bruch og violinisten Joseph Joachim, siden – og mere i Klenaus ånd – i München hos Ludwig Thuille.⁴ I løbet af de følgende mere end 35 år etablerede han sig i tysk og østrigsk kulturliv som en fremtrædende dirigent og komponist med personlige kontakter til en lang række tyske og østrigske personligheder indenfor musik, litteratur og filosofi. Trods kortere ophold i Danmark i denne periode, betragtedes han både herhjemme og i udlandet primært som en tysk komponist. Ved Hitlers magtovertagelse i 1933 var han således et etableret navn i Tyskland med et omfattende netværk både professionelt og familiemæssigt og med rod i den store borgerlige tyske kultur fra tiden før Første Verdenskrig og Weimarrepublikken. Først i 1939 vendte han tilbage til Danmark, hvor han tilbragte de sidste syv år af sit liv i en marginaliseret position, som lå langt fra den, han havde haft i sin de foregående tre årtier. I Danmark kunne man ikke forlige sig med, at han som ung havde vendt Danmark ryggen – herunder at han havde udtrykt sig mindre flatterende om et provinsielt dansk musikliv⁵ – og at han var forblevet i Tyskland efter Hitlers magtovertagelse og oven i købet var blevet accepteret som en del af det officielle nationalsocialistiske kulturliv.

Tiden i Danmark udnyttede han dels til en flittig skribentvirksomhed, dels til komposition af en række musikværker, herunder fire symfonier.⁶ Ved sin død efterlod han sig således en omfattende samling af breve, ma-

⁴ Klenaus biografi er indgående beskrevet dels i hans egne erindringer, dels i indledningen til Eva Hvidts annoterede udgave af disse erindringer (se note 10).

⁵ Allerede i 1920, i det første nummer af det tyske musiktidsskrift *Melos* (med så prominente bidragydere som Heinz Tiessen, Hermann Scherchen og Hugo Leichtenschritt) skrev Klenau en artikel under overskriften "Dänische Musik", hvor det bl.a. hed: "So ist dies Land ohne eigene Widerspiegelung der Entwicklung geblieben, die sich im europäischen Musikleben vollzieht, ruht seine Musik bis heute wie in einer Dornröschensstarre, aus der erst der Gluthauch neuen Geistes sie wird erwecken können." (*Melos*, 1. Jahrgang, Nummer 1, Leipzig 1920, s. 19).

⁶ For en nøjere kildemæssig beskrivelse af disse fire symfonier henvises til *Indledningen* til den i note 1 nævnte udgave af den niende symfoni.



Ill. 1a og 1b: I perioden 1946-47 – både mens Klenau endnu levede og efter han død – udarbejdede hans hustru Margarethe Klimt omhyggelige registranter over både Klenaus musikmanuskripter og hans foredrag og andre skrifter, indført med et sindrigt nummer- og farve system i to stيلهæfter i kvartformat. Da Margarethe Klimt efter Klenaus død vendte tilbage til Wien medbragte hun hele den efterladte samling af noder og skrifter, alt sammen ordnet i mapper, som nøje fulgte registreringen i stيلهæfterne. I 2001, da samlingen dukkede op, lå manuskripterne endnu på den måde, som Margarethe Klimt havde anført det i hæfterne. Ovenfor ses indføringen af 9. symfoni som nr. "117" i mappen med musikmanuskripter og forsynet med indklæbede farvekoder, som angiver hvilket sprog eventuelle vedlagte tekster er affattet på; i det konkrete tilfælde latin, dansk og tysk.

nuskripter til foredrag og artikler samt ikke-opførte musikværker. Efter hans død i København 1946 vendte hans østrigske hustru, Margarethe Klimt, i 1947 tilbage til Wien, medbringende hele den omfattende samling, som må have fyldt adskillige flyttekasser. Tilbage i Wien påbegyndte hun straks et omhyggeligt registreringsarbejde af materialet i form af en systematisk datering og nummerering af musikmanuskripterne og foredragsmanuskripterne, alt sammen indført i to notesbøger, der fungerede som indgang til hele samlingen.⁷ Efter hendes død i 1988 forblev samlingen i familiens eje, først hos hendes datter, Birgitta Boskovsky, og efterfølgende hos hendes barnebarn, Corinna Boskovsky, hvor den opbevaredes i diverse plastikposer og papkasser ud fra den antagelse – som Margarethe Klimts barnebarn har udtrykt det over for denne artikels forfatter, angiveligt med et citat af sin mormor – “at en dag ville nogen fatte interesse for samlingen”.⁸ Noget sådant skete i 2001, da Det Kongelige Bibliotek fik nys om samlingens eksistens og efter fire års forhandlinger og fundraising kunne købe den og bringe den til København.

Udover de mange breve, artikler og foredrag indeholdt samlingen som nævnt en række musikmanuskripter af værker, som for en stor del havde været ukendte indtil da, mere end 70 år efter at de var komponeret. Listen af hidtil ukendte værker blandt de i alt ca. 100 værker i manuskript omfattede blandt mange andre:

- Tre symfonier (nr. 4, 8 og 9)
- To værker med titlen *Concerto Grosso* for strygere og klaver eller cembalo
- En violinkoncert
- To strygekvarterer

⁷ Margarethe Klimts registrant i de to notesbøger opbevares i Det Kongelige Bibliotek. I et brev til Margarethe Klimt af 3.3.1947 fra den schweiziske historiker og filosof Rudolf von Salis (som er omtalt i slutningen af nærværende artikel) hedder det bl.a.: “Nehmen Sie meinen herzlichsten Dank für Ihren ausführlichen Brief vom 11. Februar. Es war mir überaus lieb, zu vernehmen, dass Paul von Klenaus Manuskripte gerettet sind und dass sie bei Ihnen in so gutem – im besten Gewahrsam sind. [...] Auch ich möchte hoffen, dass wir in absehbarer Zeit Gelegenheit haben werden, uns in Ruhe und Sammlung über all’das auszusprechen, was Ihren Gatten, meinen unvergesslichen Freund betrifft. Ich hatte es als etwas so selbstverständliches betrachtet, dass ich ihn nach Ende des Krieges finden würde, dass der Gedanke an sein Entschwinden mich immer wieder schmerzlich beschäftigt”. (*Det Kongelige Bibliotek, Klenausamlingen, von Salis Breve*).

⁸ Margarethe Klimts datter fra et tidligere ægteskab, Birgitta Boskovsky, blev kort før krigen adopteret af Klenau. Det er dog uklart, om denne adoption blev godkendt af de danske myndigheder.

- En klaverkoncert
- Sange (bl.a. til tekster af Ludvig Holstein, Friedrich Nietzsche og von Platen).

Den overvejende del af instrumentalmusikken fra denne liste af hidtil ukendte værker stammer fra Klenaus sidste seks år i Danmark, og allerede ved den første gennemgang af samlingen i Corinna Boskovskys lejlighed i Wien i 2001 stod det klart, at den 9. symfoni var det mest interessante værk i samlingen både i kraft af sit omfang og sine opførelsesmæssige krav og i kraft af sit musikalske udtryk med dets blanding af traditionelle dur/mol-passager side om side med rent dodekafone passager.

Efter købet af samlingen, som supplerer den samling Klenau-værker, som Det Kongelige Bibliotek havde erhvervet allerede i 1972,⁹ er stort set hele Klenaus produktion nu tilgængelig for en nærmere vurdering, ligesom samlingens øvrige arkivalier (herunder hans upublicerede erindringer, som under titlen, *En Musiker oplever den europæiske Kultur 1900-1939*)¹⁰ giver mulighed for en generel revurdering af hans biografi, hans kultursyn og hans forhold til Det Tredje Rige. Også hans virksomhed i de sidste år efter hjemkomsten til Danmark fremstår nu i et klarere lys end hidtil.

Værket

Når man ser bort fra Rued Langgaard, er Klenau sin tids mest produktive danske symfoniker. Hans ni symfonier blev til i to forskellige perioder af hans liv, idet de første tre stammer fra årene mellem 1903 og 1915, mens de resterende seks alle blev komponeret i årene 1938 til 1945, heraf de sidste fire efter tilbagekomsten til Danmark.¹¹

⁹ Købt hos Musikantiquariat Hans Schneider, Tutzing (ifølge samlet registrant fra 1971 i Det Kongelige Bibliotek).

¹⁰ Maskinskrevet renskrift af Paul von Klenaus erindringer fandtes i flere versioner (*Det Kongelige Bibliotek, Klenausamlingen mappe 71 og 75*). De anvendte citater fra erindringerne stammer fra en tilrettelagt og kollationeret udgave, som er under udgivelse af Eva Hvidt, Dansk Center for Musikudgivelse; hovedkilden til denne udgave er af grunde, der er gjort rede for i Eva Hvidts forord, Klenausamlingens mappe 75.

¹¹ Klenaus produktion af symfonier i 1940'erne sættes i relief af den artikel, som Knudåge Riisager skrev i 1940 i *Dansk Musiktidskrift* under titlen "Symfonien er død – musikken leve", som vakte en del opsigt i komponistkredse og fremkaldte en vis diskussion efterfølgende.

Med sine 90 minutters spilletid er Klenaus niende symfoni formentlig den længste symfoni, som nogensinde er skrevet af en dansk komponist. Herudover påkalder den sig interesse af en række både eksterne og interne grunde, idet der er tale om

- en dansk symfoni, som har ligget hengemt i syv årtier
- en symfoni med det efter Beethoven forpligtende nummer “ni”
- et værk med et musikalsk udtryk, som på kompositionstidspunktet lå fjernt fra hvad der var “god tone” i Danmark, og som indeholder længere dodekafone passager
- et værk, som er blevet til i de sidste år af den tyske besættelse og umiddelbart efter befrielsen
- et værk som kræver mere end 180 medvirkende, herunder stort kor og fire sangsolister, med latinsk tekst i fire af de otte satser
- en slags kombination af et firesatset instrumentalt forløb (første, tredje, femte og sjette sats: allegro, scherzo, allegro (march) og adagio) og et *requiem* med tekst fra den katolske liturgi (anden, syvende og ottende sats) og en latinsk tekst af ukendt herkomst (fjerde sats)
- komponistens svanesang, som ikke har efterladt sig spor i et eneste af hans utallige breve eller skrifter fra kompositions-årene (bortset fra en enkelt sætning i et enkelt brev)

Da Klenau i 1939 som følge af de politiske forhold (men også af helbredsmæssige og familiemæssige grunde) slog sig ned i København, havde han som nævnt en mere end 30-årig gloriøs karriere bag sig i Tyskland som komponist, kapelmester og debattør – kun afbrudt af længere ophold i København i årene efter udbruddet af Første Verdenskrig og frem til midten af 20'erne, og i årene 1920-1926 virkede han som leder af det af ham selv stiftede *Dansk Filharmonisk Selskab*.¹² Allerede i 1903 havde han stiftet familie i Tyskland,¹³ og i løbet af de

¹² Se Michael Fjeldsøe: *Den fortrængte modernisme*, 1999, s. 52ff. og Claus Røllum-Larsen: *Impulser i Københavns koncertrepertoire 1900-1935*, 2002, bd. 1, s. 132ff. og bd. 2, s. 289ff. Se også Klenaus håndskrevne tale ved en privat sammenkomst i 1920 efter en koncert, der beskriver hans planer om et sådant selskab (*DK-Kk*, Klenausamlingen mappe 80).

¹³ Ægteskabet med Anne Marie Simon, med hvem han fik fire børn, blev opløst i 1926. Efter skilsmissen levede han sammen med den østrigske tekstilkunstner, senere leder af det i marts 1933 nyoprettede Frankfurter Modeamt, Margarethe Klimt, som han blev gift med i København i 1941, og hvis hovedfortjeneste det er, at hans node-manuskripter, breve og andre arkivalier er bevaret for eftertiden, således som det er beskrevet i det foregående.

kommende år skabte han sig et omfattende netværk blandt europæiske – ikke mindst tyske – digtere, filosoffer, malere, musikere og andre åndspersoner. Dette i en sådan grad, at han i alle disse år i sit fædreland nærmest blev betragtet som tysk komponist. En medvirkende årsag til denne “outsider-position” var, at Klenaus ekspressionistiske tonesprog og hans inspiration fra Schönberg-kredsen lå meget langt fra den dominerende musikalske trend i Danmark i 20’erne og 30’erne, præget på den ene side af Carl Nielsen og hans tilhængere og på den anden af neoklassicistiske og folkemusikalske tendenser.

I 1922 skrev han en artikel i dagbladet *Politiken* med overskriften “Har vor Tids Musik sin Berettigelse” som svar på en kronik af komponisten og naturvidenskabsmanden Rudolph Berghs kronik, “Problemet Arnold Schönberg;” hos Klenau hed det bl.a.:

“De facto er Schönbergs Musik – rent objektivt bedømt: den nødvendige logiske Konsekvens af de sidste Aartiers musikalske Udvikling. Dette kan man bevise! og med dette Bevis maa enhver Tanke om at kategorisere Schönberg under Begrebet Anormalitet opgives. – Tværtimod, Schönberg er alt for normal – alt for logisk – alt for betinget af Udviklingen. Deri ligger netop hans Begrænsning. Schönberg er en genial Forstand; om han sub specie æternitatis er en stor, genial Personlighed, er en anden Sag.”¹⁴

Karrieren i Tyskland og herunder ikke mindst Klenaus venskab med de mange tyske og østrigske komponister, litterater og filosoffer er beskrevet i hans erindringer, *En Musiker oplever den europæiske Kultur 1900-1939*, der er nævnt i det foregående.

Da Klenau ved påsketid 1944 afsluttede manuskriptet til sine erindringer, havde han tilsyneladende ingen planer om at kaste sig ud i arbejdet på endnu en stor symfoni efter de foregående otte, som havde været fordelt over hele hans aktive periode som komponist i årene mellem 1903 og 1942. I indledningen til erindringerne anfører han eksplicit, hvilke værker han på dette tidspunkt (altså i april 1944) enten netop havde afsluttet eller var i gang med; det drejer sig om operaen *Faarekyllingen ved Arnen*, en klaverkoncert, en række sange til tekster af Nietzsche og en cellosonate.¹⁵ Men ikke et ord om planer om en stor niende symfoni.

¹⁴ Rudolph Berghs kronik blev bragt i *Politiken* d. 15.12.1921 og Klenaus svar i samme avis d. 3.1.1922.

¹⁵ Alle de nævnte værker fandtes i den omtalte Klenau-samling fra Wien, hvori også indgik manuskriptet til den niende symfoni. *Faarekyllingen ved Arnen*, bygget over Charles Dickens’ *Et Juleæventyr* med dansk libretto, blev komponeret i 1944-45 (operaen har aldrig været opført, men Klenau skal angiveligt kort før sin død have været

Klenaus egne slutdateringer i manuskriptet til symfonien, der indledes med "December 1944" (første sats) og afsluttes med "20. november 45" (femte sats), viser, at den må være komponeret i løbet af de 19 måneder mellem april 1944 og november 1945. I det hele taget er det påfaldende, at der blandt de mange hundrede breve og optegnelser i Klenaus hånd (ikke mindst fra hans sidste år) ikke synes at være en eneste omtale af arbejdet med en niende symfoni med undtagelse af en henkastet bemærkning i et enkelt brev fra Klenau til hans hustru Margarethe Klimt om, at han arbejder på en stor symfoni;¹⁶ der er således heller ikke nogen antydning af, om han har haft aftaler om en opførelse af værket. Dette er så meget desto mere forbavsende, når man betænker, at værket er det største i hans samlede produktion af instrumentalmusik (både i henseende til udtryk og til omfang). Kun ved man – dels fra selve kildematerialet, dels fra et notat af Margarethe Klimt, skrevet ganske få måneder efter hans død – at han har været i tvivl om, hvilket nummer han skulle give sit nye og, skulle det vise sig, sidste fuldendte værk. Hendes notits lyder: "Diese Arbeit entstand als Sinfonie No. 9. Erst 1946 im Sommer als ich Manuskripte in die Umschläge ordnete, meinte Klenau, aus Ehrfurcht vor Beethoven (u. in der Hoffnung noch das fehlende Werk zu schaffen) die Numerierung zu ändern. Ich habe sie [altså nummereringen] nach seinem Tode wiederhergestellt. Marg. v. Klenau." Denne bemærkning er ikke ganske klar, når man tænker på, at der allerede forelå en kort ottende symfoni, "im alten Stil," komponeret i foråret 1942. Ikke desto mindre har Klenau selv brugt betegnelsen "Symfoni VIII" i forbindelse med værket både på nogle af skitserne, på de tilhørende tekster og på manuskriptet af tredje sats. Alt tyder på, at værket er komponeret uden nogen ydre anledning, at renskrivningen ikke er ført helt til ende (se den efterfølgende beskrivelse af manuskriptet), og at det blev efterladt i "skrivebordsskuffen" ved hans død for derefter at have ligget urørt og ubemærket de efterfølgende 70 år.

Kilden

Som nævnt ovenfor er den niende symfoni det mest omfangsrige manuskript i den samling arkivalier, der dukkede op i Wien i 2001. Ma-

rejst til Wien for at undersøge mulighederne for en opførelse; der foreligger således et klaverudtog med tysk tekst fra 1946); klaverkoncerten er slutdateret 28.5.1944, de ni Nietzsche-lieder er slutdateret juni 1944, og cellosonaten er slutdateret november 1943. Klenaus manuskripter til disse værker findes alle i Det Kongelige Bibliotek.

¹⁶ Brev fra Paul von Klenau til Margarethe Klimt af 14.1.1945 (privateje).



Ill. 2a: Klenaus blæknedskrift af partituret til hans niende symfoni. Selvom manuskriptet indeholder en række rettelser og spring, har det karakter af en renskrift udarbejdet med henblik på udskrift af opførelsesmateriale, som dog aldrig blev realiseret. Ud over dette partitur omfatter kildematerialet til symfonien er lang række skitser i Klenaus hånd samt et klaverpartitur til de fire første satser.

nuskriptet omfatter følgende dele, som tilsammen belyser væsentlige elementer i kompositionsprocessen:

- Gennemskrevet partitur med rettelser, spring og angivelse af gentagelser
- Klaverpartitur til de fire første satser
- Blyants- og blækskitser
- Oversigt over de "rækker," der danner grundlag for de dodekafone passager
- Tekster til de fire vokalsatser, både i blækrenskrift og maskinskrift.

De mange rettelser og anvisninger af forskellig art i *partituret* kunne tyde på, at der er tale om et forlæg for en egentlig renskrift – måske ligefrem et forlæg til en ekstern kopist, som skulle udarbejde det færdige materiale til en kommende opførelse. Nedskriften indeholder en del fejl-skrivninger, mangler og unøjagtigheder fra Klenaus hånd, ligesom det afspejler en række særheder af mere generel art i komponistens måde at tilkendegive sine intentioner. Dette har naturligvis præget arbejdet med *Dansk Center for Musikudgivelses* tilrettelæggelse af nodematerialet med henblik på førsteopførelsen i 2014 og den efterfølgende filologisk funderede udgave, idet det dog skal understreges, at denne reviderede udgave på fuldt forsvarlig vis gengiver værket i den skikkelse, som Klenau må formodes at have forestillet sig. Der er imidlertid intet i kildematerialet, der tyder på, at Klenau har haft konkrete muligheder for en opførelse, hvilket kan skyldes den almindelige stemning i efteråret 1945 mod alt, hvad der havde klang af tysk kultur, kombineret med Klenaus private situation både familiemæssigt og helbredsmæssigt.

Et par af de otte satser er forsynet med overskrifter: *Requiem* (anden sats), *Miserecordia* (syvende sats) samt *sidste Del* (ottende sats); ydermere har tredje sats både angivelsen *Sym. IX* og *VIII Symphonie*. Alle satserne, med undtagelse af den tekstligt set særprægede fjerde sats og syvende sats, er dateret i manuskriptet i Klenaus hånd:¹⁷

- Første sats: December 1944, januar 1945
- Anden sats: 8. februar 1945
- Tredje sats: 20. februar 1945
- Fjerde sats: uden datering (teksten er i de særlige tekstbilag dateret “11/2/45”)
- Femte sats: 20. november 1945
- Sjette sats: 5. november 1945
- Syvende sats: uden datering¹⁸
- Ottende sats (“sidste Del”): 22. april 1945.

Som det fremgår, synes de af satserne, som er dateret, at være komponeret i denne kronologiske rækkefølge: første, anden, tredje, ottende, sjette, femte sats, idet fjerde og syvende sats er uden datering. Man hæfter sig her ved, at de to rent instrumentale satser, femte og sjette

¹⁷ I manuskriptet formuleret således: “Dec 44 Januar 45”; “8^{te}/II/45”; “20/2/45”; “20 Nov. 45”; “5 Nov. 1945”; “22/4/45”.

¹⁸ Betegnelsen *Attacca* efter syvende sats antyder, at satsen formentlig er komponeret i samme tidsrum som ottende sats.

sats, er komponeret som den sidste del af værket – efter den meget lange og stort anlagte afsluttende ottende sats.

Klenaus *klaverudtog* omfatter kun de første fire satser. Også denne blækrenskrift indeholder talrige blyantsrettelser og blyantsanvisninger. Der er næppe tale om et forarbejde til det endelige partitur, men snarere om et reduceret klaverpartitur på baggrund af det færdige orkesterpartitur, og man kan undre sig over, hvad hensigten med denne version har været.¹⁹

Skitserne omfatter ikke færre end 80 nodesider (hvoraf dog en del sider er blanke). Det meste er noteret som *particel*, både i form af længere sammenhængende passager og i form af løsrevne motiver og musikalske figurer, hele vejen igennem forsynet med hastigt nedskrevne ideer om rækkefølge og sammenfletning af de nedfældede brudstykker; her får man virkelig et kig ind i maskinrummet. I skitserne til den instrumentale tredjesats kan man f.eks. nøje følge, hvordan Klenau har arbejdet med den dodekafone sats, og hvordan han eksplicit anfører, hvilken version af *rækken* de enkelte passager skal bygges op omkring. Også Klenaus tvivl om værkets overordnede struktur afspejler sig i skitserne: dels er der usikkerhed om rækkefølgen af de forskellige satser, dels – og særlig interessant – anfører Klenau to steder, at hele symfonien, eller en enkelt del af den, oprindeligt har haft arbejdstitlen *Tragisk overture*.²⁰

Blandt skitserne findes tre ark med fuldt udskevne 12-tone rækker, opstillet i to kolonner med samtlige tolv transpositionsmuligheder i hver kolonne, den første kolonne i retvending og den anden i spejlvending. Klarest og mest hørbart anvendes disse rækker i tredje og fjerde sats, ikke således at satserne er gennemført dodekafone, men således, at ikke-dodekafone og dodekafone passager optræder side om side samtidig med, at det i alt væsentligt er i forbindelse med præsentationen af nye motiver og temaer, at 12-tone rækkerne tages i anvendelse.

De latinske *tekster* til den niende symfoni består af en blanding af liturgiske tekster fra den katolske dødsmesse og tekster af ukendt herkomst, måske forfattet af Klenau selv. I en række omhyggeligt ordnede tekstbilag på hvert sit sprog som supplement til sit partitur har Klenau nedskrevet teksterne, både i kladdeform og i endelig renskrift på latin

¹⁹ Da klaverpartituret indeholder både rent instrumentale satser og satser med vokale passager kan det næppe have været tænkt som et korpartitur til brug for indstudering af værkets vokale dele.

²⁰ På et af skitsebladene, pagineret side 10, skriver Klenau forneden *Skizzen / tragisk Overture 44*, og en i øvrigt blank side, der formentlig har været anvendt som omslag for et bundt af skitseark, har titelangivelsen *Skizzen / Symphonie IX / (tragische Ouvertüre)*.

og i dansk og tysk oversættelse. Dog mangler oversættelsen af sekvensen, *Dies irae*, i stedet har Klenau blot skrevet: “Übersetzung in deutscher Sprache siehe Klavierauszug zu ‘Mozarts requiem’. –”²¹

De vokale satser er bygget på følgende tekster:

Anden sats: Fra Requiems-messen: Hele *Introitus* med udeladelse af sætningerne “in Sion, et tibi reddetur votum in Jerusalem” og “ad te omnis caro veniet,” efterfulgt af “Kyrie eleison – Christe eleison – Kyrie eleison,” således som det også er praksis i den katolske liturgi. Derefter de syv første strofer af sekvensen *Dies irae*,²² altså med udeladelse af bl.a. stroferne “Rex tremendae,” “Recordare” og “Lacrymosa,” som jo spiller en stor rolle i mange andre *Dies irae*-kompositioner fra de seneste 250 år.

Klenaus brug af teksten til første strofe af sekvensen afviger på et enkelt punkt både fra den liturgiske praksis og fra den musikalske tradition omkring brugen af denne tekst. Første gang begyndelsen af sekvensen citeres (t. 71), sker det med de velkendte ord fra dødsmissen “*Dies irae, dies illa*” (“Vredens dag, hin dag ...”). Ved gentagelsen af denne strofe i t. 88 som et indskud mellem anden og tredje strofe hedder det imidlertid “*Deus irae, Deus illa*” – altså “Vredens Gud” i stedet for sekvensens originale “Vredens dag.” Da denne forskel genfindes såvel i Klenaus blækmanuskript som i hans skitser, må man formode, at den er tilsigtet fra hans side, om end ændringen rent grammatisk i så fald burde have heddet “*Deus ille*.” Denne sammenstilling af “*Dies*” og “*Deus*” i forbindelse med den velkendte latinske sekvens fra 1200-tallet kendes ikke fra nogen anden hverken musikhistorisk eller teologisk sammenhæng. I Dansk Center for Musikudgivelses udgave af symfonien er Klenaus ordlyd (“*Deus ille*” – altså med ændringen af Klenaus grammatisk ukorrekte “*illa*” til “*ille*”) fastholdt på dette sted, omend en fejlskrivning fra komponistens hånd vel ikke kan udelukkes helt og aldeles.²³

²¹ Det pågældende tekstbilag har som titel “Text II^{ter} Satz. VIII Symphonie”, hvilket afspejler den tidligere nævnte vaklen hos Klenau med hensyn til nummereringen af sin nye symfoni.

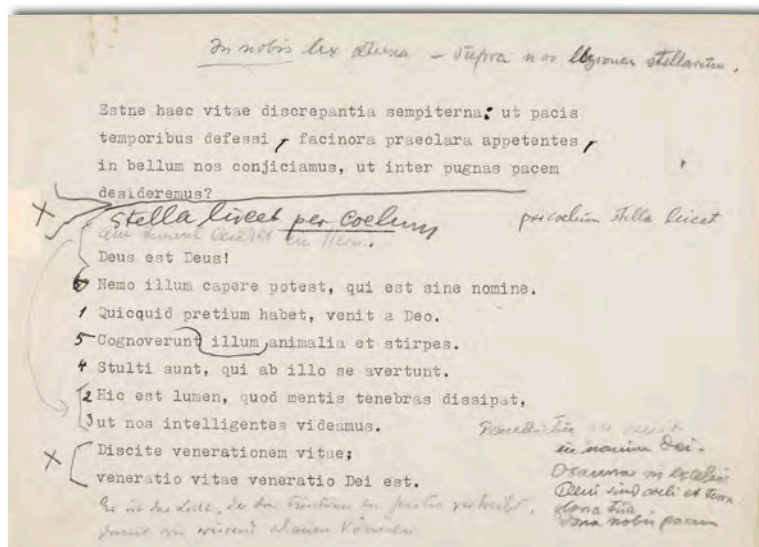
²² I første strofe har Klenau udeladt tredje linje “*Teste David cum Sibylla*”.

²³ Spørgsmålet kompliceres af, at Klenau i blækmanuskriptet på side 25 undlader at udskrive hele gentagelsen af *Dies irae*-delen (t. 67-105 gentages som t. 178-216), men i stedet skriver “*Jetzt folgt Wiederholung des Deus iræ ...*”; her er klart tale om en fejlskrivning, idet gentagelsen – uanset uklarheden omkring problemet *Dies/Deus* – umisforståeligt skal begynde med ordene “*Dies irae*”.

Fjerde sats: Tekst af ukendt oprindelse, der falder i to dele, først formuleret som et spørgsmål, derefter som en konstatering,²⁴ – i Klenaus oversættelse af den latinske tekst således:

“Er det Livets evige Modsigelse: at vi bliver trætte af Fredens Aar og – sværmende for Heltedaad – kaster os ud i Krigen for kæmpende at længes efter Freden?”

Dette er Livets evige Modsigelse: sværmende for Heltedaad – kaster vi os ud i Krigen for kæmpende at længes efter Freden”.²⁵ Hvorefter de to udsagn afsluttes med: “Lær Ærefrygt for Livet. Ærefrygt for Livet er Ærefrygt for Gud.”



III. 2b: Klenaus tekstkladde til fjerde sats.

De overleverede kilder afslører ikke, om det er Klenau selv, der har forfattet denne tekst, eller om der er tale om et citat; umiddelbart kunne man pege på to mulige inspirationskilder uden dermed at hævde med

²⁴ Af Klenaus tekstbilag til symfonien på dansk, tysk og latin fremgår det, at gentagelsen af spørgsmålet som en afsluttende konstatering må være faldet ham ind under kompositionsprocessen, idet denne gentagelse ikke forekommer i tekstbilagene.

²⁵ Den latinske tekst, som synges, lyder således: “Estne haec vitae discrepantia sempiterna: ut pacis temporibus defessi, facinora praeclara appetentes, in bellum nos conjiciamus, ut inter pugnas pacem desideremus. Haec vitae discrepantia sempiterna. Facinora praeclara appetentes, in bellum nos conjiciamus, ut inter pugnas pacem desideremus. Discite venerationem vitae; veneratio vitae est veneratio Dei.”

sikkerhed, at det rent faktisk er dem, der ligger bag Klenaus valg af tekst. Den ene er en mulig allusion til den gammeltestamentlige tekst i Prædikerens Bog, hvor der under overskriften “Alting har en tid,” opstilles en række modsætninger sluttende med en modstilling af netop de begreber, som Klenaus tekst kredser om:

“En tid til at slå ihjel, en tid til at helbrede
 En tid til at rive ned, en tid til at bygge op
 [...]
 En tid til at elske, en tid til at hade
 En tid krig, en tid til fred”.²⁶

Den anden mulige inspiration vedrører det afsluttende udsagn i fjerde sats, *Discite venerationem vitae; veneratio vitae est veneratio Dei* (“Lær Ærefrygt for Livet. Ærefrygt for Livet er Ærefrygt for Gud”). Her kunne man anføre et nøglebegreb hos den tyske filosof og teolog, Albert Schweitzer: “Ehrfurcht vor dem Leben,” som gennemsyrrer hans omfattende filosofiske og etiske forfatterskab. Udsagnet er udgangspunktet for et af Schweitzers hovedværker, den store ufuldendte *Kulturphilosophie*, og i hans efterladte papirer, der udgør arbejdsmaterialet til værket om kulturfilosofien, optræder det igen og igen.²⁷ Når en forbindelse mellem Klenaus tekst og den tyske filosof overhovedet kan komme på tale, skyldes det (udover det sproglige sammenfald), at Klenau nærede meget stor beundring for Schweitzer og i en periode af sit liv omgikkes ham privat, ligesom han i sine erindringer giver en længere – meget hengiven – beskrivelse af Schweitzers betydning og personlighed.²⁸ I sine erindringer fortæller Albert Schweitzer selv, hvordan begrebet kom til ham i 1915 – nærmest som en åbenbaring – og hvordan det blev styrende for hans videre arbejde. Så sent som i optegnelser fra 1944 dukker det

²⁶ Prædikerens Bog, Kap. 3, v. 3 og v. 8.

²⁷ Jf. *Werke aus dem Nachlass* bd. 3,4 med titlen *Die Weltanschauung der Ehrfurcht vor dem Leben, Kulturphilosophie III*, Verlag C.H. Beck, München 2000. Betydningen af udtrykket fremgår også af, at titlen på festskriftet til Schweitzer i anledning af hans 80 års fødselsdag i 1954 netop bærer titlen *Ehrfurcht vor dem Leben* (Paul Haupt 1954).

²⁸ I erindringerne sammenfatter Klenau sin vurdering af Schweitzer således: “Hans Tro paa sin Mission her i Livet, hvormed jeg ikke alene mener hans Opgave som Læge-Missionær, men hele hans Opgave som Forkæmper for den kristelige aktive Etik, en Tro, som giver sig Udtryk i alle hans Værker og hele hans Virksomhed, ogsaa i hans Opfattelse af Musikkens dybere Kald og Betydning, var enestaaende, ophøjet og storslaaet. Schweitzer vil blive staaende som et Forbillede for kommende Generationer. Han er en af Kulturhistoriens store og uddødelige Personligheder”.

op. Det har dog ikke været muligt at verificere, om Schweitzer nogetsteds har anvendt Klenaus fortsættelse af sætningen, altså “Ærefrygt for Livet er Ærefrygt for Gud.” Ej heller er det lykkedes at identificere den første del af teksten til fjerde sats om “livets evige Modsigelse” i Schweitzers skrifter, på trods af, at han forholder sig indgående til krigen og dens væsen – dog nok ud fra et helt andet (pacifistisk) udgangspunkt end Klenau. Man kan dog ikke afvise, at hele denne tekst kunne være en parafrase over en ytring fra Schweitzers omfattende produktion.

Syvende sats: Citat fra den katolske messes ordinariumsled, Agnus Dei.

Ottende sats: Tekst sammenstillet af citater fra messens Sanctus og Agnus Dei, suppleret med en kort tekst af ukendt oprindelse, der slutter med en sammenstilling af på den ene side “den evige lov inden i mennesket” og på den anden side “stjerneskarerne over os” (“In nobis lex aeterna; supra nos legiones stellarum”). Man hæfter sig ved det før-kristne, stoiske begreb (“den evige lov”) stillet over for det guddommelige skaberværk (“stjerneskarerne”).

Valget af netop disse tekster kan undre, når man medtænker Klenaus forhold til kristendommen. Det gælder ikke mindst den afsluttende sætning i fjerde sats, som står i stærk modsætning til Klenaus egen beskrivelse af sit gudsforhold i erindringerne, hvor det i et afsluttende afsnit, dateret langfredag d. 7. april 1944, bl.a. hedder:

“Da jeg som Barn har troet paa Gud med hele et Barns naive Sikkerhed og Hengivenhed, maa jeg være født med religiøse Anlæg. – Hvoraf kommer det, at jeg i Dag ikke er i Stand til at tro blindt? – Jeg indser i højeste Grad Religionens Nødvendighed for den Enkelte og for Samfundet, jeg forstaar hvilken Lykke Religionen betyder for dem, der er i Stand til at bede og lægge deres Skæbne i Guds Haand. – Hvilken Trøst og Kraft maa ikke Troen paa den Guddommelige Retfærdighed og det evige Liv give? – [...]

Har jeg forsømt at pleje Troen? – Er det min Skyld, at jeg ikke kan tro i den Forstand som den virkelig Troende tror, – saaledes som jeg formaaede at tro, da jeg var Barn? – At der kan være en dyb Kløft mellem den personlige og den kirkelige Tro indser jeg, men kan man være helt alene med Gud? – Er det ikke nødvendigt at være et Led i en Menighed? – Det sidste er mig endnu umuligere end det første. – Men Gud og jeg – og jeg og Gud er en anmassende Tanke. Hvorfor skulde jeg være en Undtagelse. [...]

Jeg tror om mig selv at jeg er irreligiøs, skønt jeg hele Livet igennem, som kun faa, har stræbt efter Idealer, – aandelige Værdier, der gælder ud over Øjeblikket, Dagen, Aarhundreder”.²⁹

Kun seks måneder før sin død sendte Klenau en artikel til Vilhelm Grønbaeks tidsskrift *Frie Ord* med titlen “Musiken og Fremskridtet”.³⁰ Artiklen, som blev afvist af tidsskriftets hovedredaktør Vilhelm Grønbaek, slutter således:

“Jeg kender ikke et eneste værdifuldt Musikværk, som ikke søger Gud. Thi om Gud kredser vi. Gud er ikke Endepunktet paa en Linie, men Centrummet for en Kreds. Gud er ikke Solen eller Lyset, men det indre Lys. Og han er ikke i Naturen alene, han er i Mennesket. Han er i alt levende – han er. Han er den eneste, der er til. Og vi lever kun, hvis vi kredser om hans centripetale Kraft.

Derfor lever ogsaa kun den Musik, som kredser om det guddommelige i Mennesket. I tusind forskellige Former ytrer Menneskets indre Holdning sig. Men bliver Kunsten centrifugal, saa bliver den indholdsløs, saa mister den sin Mission, saa er den set sub specia æternitatis værdiløs.”

Klenaus forhold til kristendommen synes således at være mindst lige så udogmatisk som hans forhold til nazismen og Det tredje Rige (se nedenfor) – uden sammenligning i øvrigt.³¹

Førsteopførelsen marts 2014

Under stor medieopmærksomhed fik symfonien sin førsteopførelse ved en torsdagskoncert i København den 20. marts 2014 under ledelse af Michael Schönwandt med efterfølgende cd-indspilning på plademærket Dacapo Records – næsten 70 år efter sin tilblivelse og efter, som nævnt, at have henligget ukendt på forskellige private adresser i Østrig. I sin

²⁹ Klenausamlingen, mappe 75, tredje del, s. 173.

³⁰ Blækkladde og maskinskrevet renskrift samt kort brev fra Vilhelm Grønbaek, der meddeler, at “... man ikke kan finde plads” til artiklen, i *DK-Kk*, Klenausamlingen mappe 28 (på indersiden af omslaget har Margarethe Klimt på en indklæbet mærkat skrevet: “1946 im März. Letzte Musik-Kronik. Selbst das “Frie Ord” wagt nicht Klenau’s Stimme sprechen zu lassen”. Det kulturkritiske tidsskrift *Frie Ord* udkom i årene 1946-48, redigeret af Vilhelm Grønbaek og Hal Koch.

³¹ Tidligere i Erindringerne, hvor Klenau beretter om sin konfirmationsundervisning, skriver han: “Konfirmationsundervisningen, som foregik hos Præsten, var nærmest pinlig. Salmer og Skriftsteder og Bønner. Stiftsprovst Paulli formaaede at udlette min religiøse Følelse saa radikalt, at den aldrig nogensinde er kommet frem igen.”



Ill. 3: Førsteopførelsen af Klenaus Niende Symfoni fandt sted d. 20 marts 2014 under ledelse af Michael Schönwandt. Foto: Danmarks Radio.

foromtale af uropførelsen karakteriserede DR begivenheden som “årets danske musiksensation.”

Udover DR SymfoniOrkestret og DR KoncertKoret medvirkede de fire solister Cornelia Ptassek (sopran), Susanne Resmark (mezzo), Michael Weinius (tenor) og Steffen Bruun (bas). Værket fik en blandet modtagelse i pressen, i de fleste tilfælde med det fælles træk, at anmeldelserne valgte at gøre Klenaus forhold til nazismen og Det tredje Rige til et centralt tema. Selvom anmelderne fandt opførelsen både vigtig og veludført, herskede der, med en enkelt undtagelse, en vis skepsis omkring dets samlede forløb med sammenstillingen af fire vokalsatser (en form for Requiem) og fire rent instrumentale satser (et traditionelt symfonisk forløb) i en hørbar blanding af diverse stilelementer. Hertil kom, at det øjensynligt har været vanskeligt at fastholde, at værket hverken kunne eller skulle vurderes ud fra en samtidig målestok, men at det kun rettelig kunne forstås, hvis anmelderen medtænkte dels tidspunktet for dets tilblivelse 70 år forud for opførelsen, dels den musikalske bagage, komponisten havde haft, da han komponerede det.

Mest positiv i den sammenhæng var *Politikens* Thomas Michelsen, som under overskriften “Var han så nazist eller hvad?” karakteriserede værket som “... et stjernebestrøet og gudfrygtigt, men ikke entydigt opgør med

krigen,” og sluttede sin anmeldelse med at karakterisere opførelsen som “... en musikhistorisk begivenhed” (*Politiken* 22.3.2014). I *Berlingske Tidende* (21.3.2014) ironiserede Søren Schauser over værkets stilpluralisme og publikums umiddelbare begejstring efter opførelsen (“Ikke så få tilhørere rejser sig rigtignok i begejstring bagefter og hujer hjerteligt”). De mange stiludtryk sammenfattes med ordene: “Man begynder med tolytonetirader og ender med udækket nationalromantik – dog uden det nationale. Bevidst gammeldags? Knap så bevidst gammeldags? Og hvor blev modernismen af undervejs? Paul von Klenaus sidste symfoni viste sig som dansk musiks mest eklektiske værk til dato.” Anmelderen slutter dog med ordene “En kontroversiel aften. En modig aften fra DRs side. Bliv endelig ved med den slags.”

Også i *Information* (24.3.2014) fokuserede man på de mange forskelligartede inspirationskilder, der ligger bag værket. Anmelderen Valdemar Lønsted påviste træk fra både Beethovens niende symfoni, Mahler, Korngold, Bruckner og Hindemith. Han måtte dog konkludere, at “selv om man [efter den afsluttende apoteose i ottende sats] sad med den bedste vilje, gik den tiltænkte forløsning mere i retning af det trættende end det egentlig opløftende.”

Den mest kritiske bedømmelse af symfonien kunne læses i *Weekendavisen*. Her udtrykte Jakob Levinsen sin forståelse for, at Danmarks Radio havde investeret ressourcer i at få værket opført, men han fandt selve værket uvedkommende og uinteressant: “En slags forsinket guldaldermusik med stumt g. Det er givetvis ærligt ment, men det viste sig bare ikke særlig vedkommende, eller for den sags skyld musikhistorisk interessant som andet end et monumentalt kuriosum. Inklusivt at musikken ender med at fremstå langt mindre nytænkende – og for den sags skyld nutidig – end de symfonier, Klenaus yndlingsaversion Carl Nielsen skrev en generation tidligere” (*Weekendavisen* 28.3.2014).³²

Den eneste ubetinget positive modtagelse fik værket af *Jyllands-Postens* anmelder Christine Christiansen under overskriften “En tidløs klang af krig.” Anmelderen koncentrerede sig om selve værket og sammenfattede sit syn på det således: “Med uopførelsen af den største symfoni, som en dansker nogensinde har begået, fik Klenau torsdag en ydmyg, posthum hyldest. Symfonien indspilles, og partituret publiceres. Alt sammen yderst velfortjent.”

³² Der er næppe kildemæssigt belæg for at karakterisere Carl Nielsen som “Klenaus yndlingsaversion”, selvom de både tænkte eller komponerede ud fra to helt forskellige grundholdninger.

Ugen efter den danske førsteopførelse blev symfonien transmitteret i Tyskland af *Deutschlandradio Kultur* under overskriften “Zwischen Goebels und Schönberg,” og i foromtalen af transmissionen blev Klenau karakteriseret som “Der Emil Nolde der Musik” – med en udtalt henvisning dels til Noldes dansk-tyske tilhørsforhold, dels til hans erklærede tilslutning til det nazistiske parti.³³

Niende symfoni og dodekafonien

I forbindelse med førsteopførelsen hæftede både musikere og anmeldere sig ved den meget uformidlede sammenstilling af dodekafone og dur/mol-tonale passager side om side.

Klenaus bekendtskab med Schönberg og kredsen omkring ham og ikke mindst studiet af Matthias Hauers ideer førte ham ind på den dodekafone kompositionsteknik, som i 1945 var stort set ukendt i dansk musik. Allerede i sine operaer fra 1930'erne, tidligst i *Michael Kohlhaus* fra 1933 og senere i *Königin von England*, opført i Berlin i 1940 og året efter på Det Kongelige Teater i København under titlen *Dronningen*, og i den syvende symfoni fra 1941 havde han arbejdet med den dodekafone teknik – i en form, som han selv betegnede som “den toneartsbestemte tolv-tone-musik”.³⁴ I en række artikler fra 1930'erne havde han gjort rede for, dels hvordan han var nået frem til denne teknik, dels hvordan han – på linje med Schönberg – opfattede den som den logiske følge af det musikalske materiales udvikling siden Wagners modne værker. Samtidig betonede han, måske for at distancere sig fra den musik, som af nazisterne blev anset for “entartet,” at metodens ophavsmand var Matthias Hauer, ikke den jødiske Schönberg,³⁵ ligesom han med prædi-

³³ Som det fremgår nedenfor, er sammenligningen mellem Noldes og Klenaus tilhørsforhold til nazismen fortegnet, alene af den grund at Klenau – i modsætning til Nolde – aldrig var partimedlem og ikke et eneste sted i sin omfattende brevsamling underskrev sig med “Heil Hitler”.

³⁴ Udtrykket anvendes i en række af Klenaus publicerede og upublicerede artikler om hans egne dodekafone værker og om den generelle musikhistoriske udvikling i første del af det 20. århundrede.

³⁵ Se f.eks. upubliceret manuskript, “12 Ton Musik”. Aufsatz 1933 (maskinskrevet, 46 sider) i *Det Kongelige Bibliotek, Klenausamlingen, Mappe A 285*, hvor det i en note på s. 33 hedder: “Da Schönberg Jude ist, wird das Zwölf-Ton-System auch öfters von Gegnern [...] als eine “jüdische Erfindung” bezeichnet. Diesen Angriffen gegenüber sei festgestellt, dass Joseph Matthias Hauer Arier ist”; endvidere: “Durch Schönberg wurden Berg und von Webern, beide Arier, auf das Zwölf-Ton-System gebracht und beide haben für die Weiterentwicklung dieser Theorie Bedeutendes und Hervorragendes geleistet”. Se

katet *toneartsbestemt* understregede teknikkens forbindelse med fortidens fundering i tonaliteten i modsætning til dens karakter af at være et brud med denne udvikling.

Hele Klenaus forhold til dodekafonien har været et blandt flere elementer i vurderingen af han holdning til den nazistiske kulturpolitik. På den ene side kunne Klenaus bekendelse til Schönberg og hans kreds opfattes som et udtryk for opposition mod tidens officielle kulturelle forordninger, al den stund dodekafonien blev betragtet som *entartet*, og på den anden side var Klenaus mange forsikringer om sin egen *særlige* version af denne teknik et forsøg på – måske lidt opportunistisk – at forsikre om sin egen “lovlydighed” i forhold til de udstukne retningslinjer. Det sidste viste sig dels ved at han længe nedtonede, at hans operaer fra trediverne far præget af tolvtonemusikken, dels – og navnlig – gennem de ovennævnte artikler i tyske musiktidsskrifter. Særligt indgående gør han rede for sine synspunkter i en lang upubliceret artikel fra 1933 med titeln ‘12 Ton Musik’. *Aufsatz 1933*.³⁶ Artiklen indledes med følgende programerklæring:

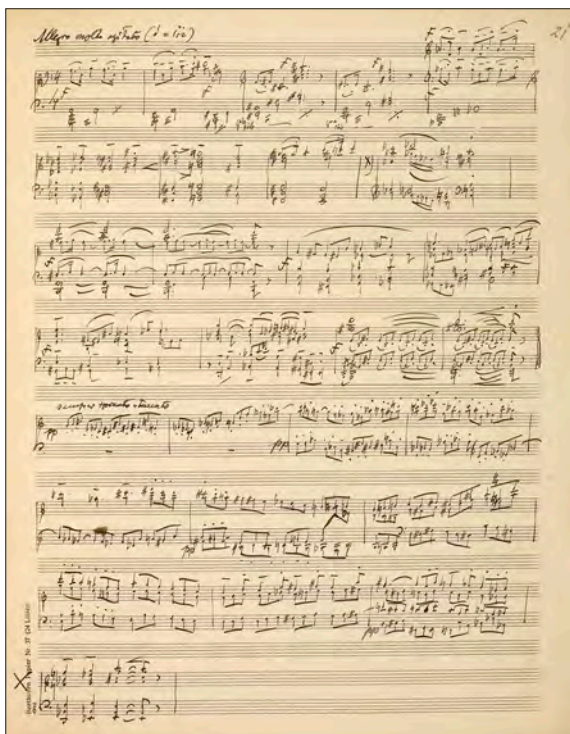
“Diese Schrift will zur Klärung noch ungeklärter Fragen beitragen. Wie verworren die Vorstellungen sogar derjenigen sind, die glauben zu den Wissenden zu gehören, lässt sich gleich daraus ersehen, dass die Begriffe a-tonal und Zwölftonmusik und auch der Ausdruck: kultur bolschewistische Musik, von der Opposition wenigstens, in einem Topf herumgerührt werden, dessen Sudel dann weiter nichts als Gehässigkeit und Unverstand zu schmecken gibt.”

Efterfølgende præciserer Klenau, hvad han forstår ved “bolschewistische Musik,” nemlig musik, der “nedbryder” (“zersetzende Musik”) såsom jazz og anden musik, der appellerer til de dårlige instinkter, dilettantisme samt reaktionær klassicisme.

Efter en længere udredning om tonearternes betydning gennem historien når Klenau frem til kernen i sit defensorat for tolvtonemusikken, nemlig en understregning af forskellen på atonalitet og tolvtonemusik: atonalitet er et brud med traditionen, som opstod i et kort, ufrugtbart vakuum efter Wagners opløsning af tonaliteten. Tolvtonemusikken derimod er blot en anden måde at ordne materialet på end fortidens forskellige tonearter (dur, mol, heltoneskala osv.): “Mit dem Zwölf-Ton-System ist also vorerst nichts anderes erreicht als ein Prinzip,

også Klenaus publicerede artikler om operaen *Michael Kohlhaas* i *Zeitschrift für Musik* 101, 1934 og *Die Musik* 27, 1935.

³⁶ Se note 35.



Ill. 4: Klenaus klaverpartitur, begyndelsen af 3. sats. Se også detaljer i nodeeksempel 1a-c.

das die Logik und Ordnung unter zwölf Halbtönen bringt.” Hertil følger Klenau den afgørende *pointe*, at det for ham er vigtigt af de opstillede tolvtonerækker at uddrage harmonier, som kan “toneartsbestemmes,” og som således *ikke* efterlader et “disharmonisk indtryk på trods af tolvtonerækkens brud med dur/mol-tonaliteten; i en vis forstand en slags selvmodsigelse, men en selvmodsigelse, som netop er kernen i Klenaus “forsvar” for sin “toneartsbestemte tolvtonemusik,” som på *sin* side igen er et forsøg på ikke at støde an mod det herskende nazistiske musikideal. Artiklen slutter:

“Entscheidend ist, heute wie immer, in der Kunst wie in allen Dingen der Kultur, die verantwortungsbewusste, neugestaltende, formwollende Arbeit und das Ethos der schöpferischen, schaffenden Persönlichkeit.”

Klenaus udmøntning af den dodekafone teknik – altså komposition med 12 toner af lige stor betydning uden at enkelte toner og tonearter sætter sig igennem som særlige fokuspunkter i forløbet – kan bedst studeres i de to store symfonier, som Klenau skrev efter hjemkomsten til Danmark ved krigsudbruddet, nemlig den syvende symfoni fra 1941

og et par år senere den niende symfoni. Arbejdet med den syvende symfoni beskriver Klenau selv således i sine erindringer:

“For Sommeren 1941 havde jeg lejet et udmærket Hus i Dronningmølle. Med Spænding ventede jeg paa min tilkommende Hustru og hendes Datters Ankomst. Alle Forberedelser til vort Giftermaal var trufne, og den 16. Juli blev vi viede paa Raadhuset i København. Jeg havde kendt min Hustru i næsten 20 Aar før vi blev gift. Grunden til at vi havde ventet saa længe paa at gennemføre Planen om et Giftermaal vil føre for vidt at fortælle.

I de to lykkelige Maaneder, vi opholdt os i Dronningmølle, skrev jeg min Vilde Symfoni, som jeg kaldte “Storm-symfonien.” Jeg dirigerede selv Førsteopførelsen i København ved en Torsdagskoncert”.³⁷

Symfonien bærer som nævnt tilnavnet *Sturmsymphonie*, og Klenau har vedlagt autografen nedenstående forklarende note, som må formodes at have været omdelt i forbindelse med værkets førsteopførelse ved Torsdagskoncerten 19. februar 1942 under hans egen ledelse:

“Jeg kalder min VII Symphoni: “Stormsymphonien.” Denne Betegnelse betyder ikke noget Program, men henviser kun til Værkets bevægede og dramatiske Karakter. Symphonien blev skrevet i Dronningmølle, Sommeren 1941. Den har ikke tidligere været opført, hverken her hjemme eller i Udlandet. De fire Sæter er bygget over én Tonerække, som danner Fundamentet baade for den melodiske, kontrapunktiske og harmoniske struktur. Rækkens Intervaller er: d, a, es, b, h, fis, g, e, cis, gis, c, f, -.”

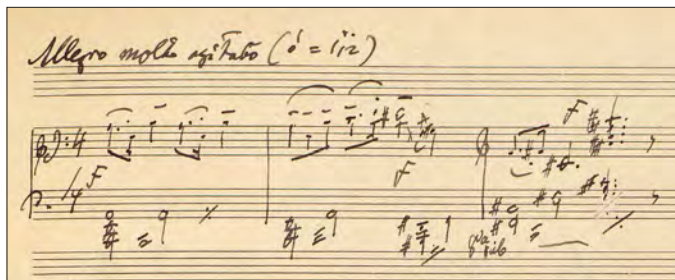
I niende symfoni indeholder såvel tredje som fjerde sats dodekafone passager, som primært viser sig i det melodiske forløb i visse af stemmerne – ikke mindst til markering af temainsæter og præsentation af nye temaer. Rækken anvendes i forskellige transpositioner såvel i retvending som i omvendning, ofte kun brudstykkevis og undertiden med ombytning af enkelte toner; på trods af temaernes dodekafone struktur er det harmoniske forløb ofte præget af tonale strukturer. Den dodekafone teknik indgår således – forholdsvis diskret – i det musikalske forløb på lige fod med en række andre kompositoriske teknikker, hvilket legitimerer Klenaus tidligere nævnte betegnelse, *Toneartsbestemte tolv-tone-musik*.³⁸

³⁷ *DK-Kk*, Klenausamlingen, mappe 75, kapitel XV.

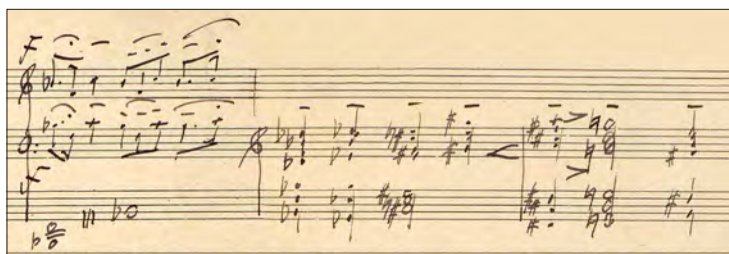
³⁸ Man kan i denne forbindelse minde om Arnold Schönbergs ofte citerede ord fra en upubliceret artikel fra o. 1950: “Man folgt der Reihe, komponiert aber im übrigen wie vorher” – altså en betoning af dodekafoniens fundering i fortidens musikalske tradition.

I det følgende skal anføres et par udvalgte eksempler på Klenaus anvendelse af dodekafone træk i tredje og fjerde sats. Nedenfor vises begyndelsen af tredje sats i det af Klenau selv udformede klaverpartitur. Klaverstemmens højre hånd (messingblæsere, fra t. 7 suppleret med træblæsere og strygere) bringer rækken i to versioner, ledsaget af en række dur/mol-klange i klaverstemmens venstre hånd.

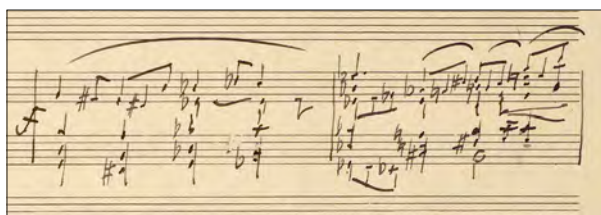
- t. 1-2: rækken transponeret til a, de første 6 toner:



- t. 5-7: rækken transponeret til b, de første 10 toner med ombytning af tonerne 9 og 10:



Med andre ord en kombination af dodekafoni og ikke-funktionstonele dur/mol-klange. Noget lignende ses i t. 13, hvor et nyt tema sætter ind, denne gang med rækken i omvendning på begyndelsestonen a, men med udeladelse af rækkens to første toner!



Satsens mest gennemført dodekafone afsnit sætter ind i t. 19, der danner indledning til et fortættet fugato i strygerne, hvor hver temaindsats bygger på en tolvtonerække, der ikke er identisk med den tidligere anvendte række:

19 con sord.
spiccato
pp simile

21 con sord.
spiccato
pp simile

23 con sord.
spiccato
pp simile

25

VI. 1

VI. 2

Va.

The image shows a musical score for strings, measures 19 to 25. The score is written for Violin I (VI. 1), Violin II (VI. 2), and Viola (Va.). The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 4/4. The score is marked 'con sord.' and 'spiccato'. The dynamic marking is 'pp' (pianissimo). The word 'simile' is used to indicate that the subsequent measures should be played in a similar style to the previous ones. The score is divided into four systems. The first system (measures 19-20) shows the Violin I part. The second system (measures 21-22) shows the Violin I and Viola parts. The third system (measures 23-24) shows the Violin I, Violin II, and Viola parts. The fourth system (measures 25) shows the Violin I, Violin II, and Viola parts. The music is a dense, rhythmic fugato.

I kraft af den gennemførte polyfoni i dette afsnit og i modsætning til de to foregående eksempler er der her tale om en tydelig *hørbar* dodekafon sats. Afsnittet munder i t. 63 ud i et nyt roligt tema, baseret på en omvendning af rækken fra satsens begyndelse:

The image displays two systems of musical notation for the Ninth Symphony by Paul von Klenau. The first system, starting at measure 63, features five staves: Violin I (VI. 1), Violin II (VI. 2), Viola (Va.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). Each staff begins with a dynamic marking of *f* (forte). The Violin parts play a melodic line with a slur over the first two measures, while the Viola, Cello, and Contrabass parts play a rhythmic accompaniment of eighth notes. The second system, starting at measure 65, continues the same instrumentation. The dynamics remain *f*. The melodic lines in the Violin and Viola parts are more prominent, with slurs indicating phrasing. The Cello and Contrabass parts continue their rhythmic accompaniment. The overall texture is polyphonic, with distinct lines for each instrument.

Fjerde sats, som kan siges at indeholde symfoniens stærkeste udsagn med dens gentagne ord om “Livets evige modsætning,” er gennemsyret af et par prægnante motiver, som alle er bygget over den samme række – først hos tenorsolisten (se rækken i Klenaus hånd, ill. 5):

Andante *p*

T. solo

Est-ne haec vi-tae dis-cre-pan-ti-a sem-pi-ter-na: ut pa-cis tem-po-ri-bus de-fes-si, fa-ci-no-ra prae-cla-ra ap-pe-ten-tes, in bel-lum nos con-ji-cia-mus,

– siden hen i koret: i eksemplet nedenfor mangler dog tenorens første tone (tonen h) på ordet “In”; eksemplet begynder således med rækkens anden tone (c):

Lebhafte Viertel (Tempo I) ($\text{♩} = 112$) = ($\text{♩} = 56-64$)

T.

bel lum nos con-ji-cia-mus, ut in-ter pug-nas pa-cem de-si-de-pa-cem, pa-cem! pa-cem, pa-cem! re-mus, pa-cem, pa-cem! Nos, in- In

The image shows a handwritten musical score on aged paper. At the top, there are two rows of numbers: '1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12' and '1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12'. Below these, there are 11 staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music consists of a sequence of notes, some with accidentals (sharps and flats), and rests. The notation is dense and characteristic of early 20th-century manuscript. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

III. 5: Tolvtonerækken i Klenaus håndskrift, som benyttes i fjerde sats.

Som det fremgår af disse få eksempler, skiller de dodekafont prægede afsnit sig ikke markant ud fra satsernes øvrige passager; i overensstemmelse med Klenaus overordnede syn på den musikhistoriske udvikling og forholdet mellem tradition og fornyelse er dodekafonien blot et blandt flere bud på et autentisk svar på den udfordring, som komponisten står over for – samfundsmæssigt og musikalsk. Hvorvidt denne sammenstilling af dodekafoni, fri atonalitet og dur/mol-præget harmonik er lykkedes for Klenau i det konkrete tilfælde – eller om resultatet er

domineret af en form for eklekticisme – falder det uden for rammerne for nærværende artikel at dømme om.

Klenaus eftermæle

Avisernes omtale af Klenaus død i København d. 31. august 1946 var yderst kortfattet og på en række punkter mangelfuld.³⁹ Nekrologerne hæftede sig ved hans karriere i Tyskland i mellemkrigstiden og undlod helt at omtale hans virke som dirigent, debattør og komponist fra de sidste seks år i Danmark; *Kristeligt Dagblad* sluttede dog sin korte nekrolog således:

“Vel faldt hans Virksomhed i Udlandet, men han var dog en af dem, der ikke lagde Skjul paa sin Danskhed, og som bidrog meget til at gøre Danmarks Navn kendt og respekteret ude i Verden. Han skal have sit sidste Hvilested i Wien.”

Hverken *Kristeligt Dagblad* eller *Politiken* sår tvivl om hans sindelag i forhold til nazismen i 1930'erne og under krigen eller hæfter sig ved, at han forblev i Tyskland helt frem til 1939 og under krigen stadig stod i kontakt med en række tyske kulturpersonligheder og institutioner. Disse forhold kom imidlertid med rette eller urette til at præge Klenau-receptionen efter hans død og helt frem til i dag, og – sammen med en vis afstandtagen fra hans tonesprog – har bidraget til hans marginaliserede position i dansk musikhistorisk skrivning og dansk musikliv. Omvendt har netop denne marginalisering eller ligefrem fortrængning stået i vejen for en velfunderet vurdering af Klenau og hans musik, hvorfor også anmeldelserne af den niende symfoni stadig domineres af spekulationer over hans forhold til nazismen. Ingen har vel direkte hævdet, at Klenau havde nazistiske tilbøjeligheder, men hans påståede sympatier for den politiske udvikling i Tyskland og hans forhold til jødespørgsmålet har ligget som en skygge over hans eftermæle. Der er da heller ingen tvivl om, at det omfattende kilde-materiale, som Klenau har efterladt sig i

³⁹ Se f.eks. *Politiken* 3.9.1946 og *Kristeligt Dagblad* 5.9.1946. Til sammenligning kan f.eks. anføres, at det østrigske teatertidsskrift *Komoedie. Zeitschrift für künstlerisches Theater* i sit oktobernummer (Erstes Jahr, Drittes Heft, Oktober 1946, s. 141-142) bragte en lang nekrolog over Klenau skrevet af musikforskeren Hans Rutz. Endvidere, at den danske komponist P.S. Rung-Keller skrev en mindekomposition med titlen “Frau Professor G. von Klenau zugeeignet. In Memoriam sopra tema fugato Nr. 10 a moll von Paul von Klenau 11/2 1947”, som i en smuk renskrift fandtes i Klenau-samlingen i Wien i 2001 i den oprindelige kuvert, adresseret til Margarethe Klimt, Brøndsteds Alle 4 v. (*Det Kongelige Bibliotek, MA ms 7045*).

form af breve, artikler og foredrag, tegner et lidt uklart billede af hans forhold til disse emner – eller måske rettere en lidt naiv opfattelse af situationen. Men samtidig bør det understreges, at Klenau intet sted udtrykker sympati for nazismens ugerninger eller fremtidsvisioner. Hvad der optog ham, og hvad han i høj grad lod sig inspirere af, var arven efter den storbürgerlige tyske kultur fra omkring århundredskiftet, som på nogle punkter senere skulle vise sig at blive en del af det nazistiske tankegods, om end i en stærkt tillempet form. I afsnittet om Berlin i erindringerne præciserer han sine synspunkter om dette:

“Nationalsocialismens Maal var at vende tilbage til en sund Mentalitet som svarede til det store tyske Folks Karakter og Tradition. Den kulturhistoriske Side af Nationalsocialismen var et mægtigt Forsøg paa at rette Viljen mod et Maal. – Til Trods for alle demokratiske Tilbøjeligheder og Idealder har de store Personligheder altid været de førende i Tyskland. Ogsaa paa Videnskabens og Kunstens Omraade er det de geniale Individder der har ført an. Afstanden mellem det tyske Geni og det almindelige aandelige Gennemsnitsniveau forekommer mig at være langt større end i andre Lande. (...) Baade en Goethe og en Beethoven rager saa højt op over deres Samtid, at de ingen Ligemænd har. – De er i langt højere Grad isolerede Fremtoninger end de store italienske, franske og engelske Aandsheroer. – Derfor er Autoritetstroen i Ordets gode Forstand ogsaa større i Tyskland end i andre Lande, hvad der til Dels forklarer den Magt Nationalsocialismen var i Stand til at udøve. – (...)

Kunstens Maal skulde være at tjene Folket. Teaterlivet, Maleriudstillingerne, Litteraturen blev forvandlet. Nye Mænd rykkede ind i ledende Stillinger. Atter var det “Viljen” der regerede. – Nu ikke den adspaltede og decadente Sensationslyst, men Viljen til sund og folkelig Kultur og til at bygge videre paa en Tradition, som var ved at gaa under i den babyloniske Kulturforvirring. Ingen, som ikke har oplevet denne Revolution, kan bedømme dens synlige og usynlige Virkninger. – Hvor disse Bestræbelser fører hen og hvad de engang ad Aare vil resultere i, kan først Tiden vise”.⁴⁰

Spørgsmålet om Klenaus politiske og kulturelle ståsted trænger til en grundigere udredning på baggrund af det overleverede kildemateriale. Her skal blot anføres nogle få udvalgte eksempler, som indkredser hans position. Gentagne gange understreger Klenau, at han ikke ønsker at forholde sig til – endsige støtte – den politiske udvikling i Tyskland,

⁴⁰ DK-Kk, Klenausamlingen, mappe 75, Anden Del, kapitlet om Berlin.

men alene til den åndelige, hvilket flere gange betones i erindringerne; f.eks. hedder det om hans indtræden i det Dansk-Tyske Selskab efter hjemkomsten i 1939:

“Jeg tog gerne imod denne Opfordring, da Selskabets Maal var at arbejde for Forbindelsen mellem dansk og tysk Kultur. Da jeg aldrig har befattet mig med Politik og aldrig har tilhørt et politisk Parti, var jeg glad ved at faa Lejlighed til ved min Virksomhed i Dansk-Tysk Selskab at vise min Sympati for den tyske Kultur, som jeg føler mig saa stærkt knyttet til.”

Der er heller ikke nogen tvivl om, at Klenau i 30'erne i Tyskland – ligesom så mange andre komponister og digtere – forsøgte at navigere til egen fordel inden for den nazistiske kultur og i den forbindelse også stiltiende måtte acceptere en række “tilpasninger.” Klarest kommer dette til udtryk i hans forsøg på at forsvare sin tilnærmelse til Schönbergs dodekafone skrivemåde, som der er gjort rede for i det foregående, bl.a. med betoningen af, at dette kompositionsprincip blev “opfundet” af arieren Matthias Hauer og ikke af jøden Arnold Schönberg. Påfaldende er det også, at han i erindringerne omtaler “Anschluss” i marts 1938 som “Østrigs Forening med Tyskland” uden yderligere bemærkninger om denne begivenheds vidtrækkende politiske konsekvenser.⁴¹

Klenaus mest indgående og mest nuancerede holdning til nazismen og krigen kan studeres i en lang, upubliceret kronik, som han skrev seks måneder før sin død.⁴² På et tidspunkt, hvor den danske folkestemning endnu var præget af den forståelige eufori med klar afstandtagen til den såkaldte “samarbejdspolitik” til fordel for modstandsbevægelsens indsats, forholder Klenau sig her nøgternt til det dilemma mellem samarbejde eller modstand, som både politikere og befolkning havde stået i efter 9. april (tilspidset efter 29. august 1943) uden antydning af sympati for de tyske magthavere eller uden på nogen måde at undlade at lægge afstand til deres voldshandlinger og overgreb. Her er hverken

⁴¹ Et indirekte, men stærkt vidnesbyrd om Klenaus ambivalente forhold til Tyskland under krigen fremgår af et brev dateret 18.12.1943 til Klenau fra Frankfurts overborgmester, hvori denne takker for Klenaus “aufrichtige Teilname an den neuerlichen Fliegerschäden” og tilføjer: “Es freut mich immer wieder, dass Frankfurt in der Welt Freunde besitzt, auf die es auch in der Not zählen kann. Zu diesen darf ich auch Sie, sehr geehrter Herr Professor, rechnen”. (*Det Kongelige Bibliotek, Klenausamlingen, breve*). Klenaus oprindelige brev til borgmesteren er selvsagt ikke bevaret.

⁴² “Den nationale Oplevelse”, maskinskrevet manuskript i *Det Kongelige Bibliotek, Klenausamlingen mappe 26*.

tale om opportunisme, medløberi eller andet, som kan så tvivl om hans retsindighed.

Som et sidste bidrag til belysning af Klenaus forhold til begivenhederne i Tyskland i årene 1933-1945 skal nævnes det tætte venskab og den deraf følgende korrespondance både før og efter krigen mellem Klenau og den schweiziske historiker og journalist Rudolf von Salis (1901-1996), som er nævnt i note 7 ovenfor. Når dette venskab anføres netop i denne sammenhæng, skyldes det naturligvis von Salis' betydning under krigen gennem hans ugentlige radioudsendelser fra Schweiz med titlen *Weltchronik*, der fremstod som en tysksproget kritik af nazismen og jødeforfølgelserne, og som magthaverne i Tyskland forgæves søgte at få stoppet. Gennem disse radioudsendelser medvirkede han til at dæmpe de allieredes kritik af Schweiz's neutralitet og vedvarende handelsforbindelser med Nazityskland. Herved fik von Salis en form for heltestatus i Schweiz i krigsårene, ligesom han også efter krigen kom til at spille en fremtrædende rolle omkring etableringen af det nye europæiske samarbejde samtidig med at han i stærke vendinger advarede mod den stigende kommunistforskrækkelse.⁴³

Man kan hævde, at havde Klenau været tiltrukket af nazismen – som påstået –, havde en person som Rudolf von Salis næppe regnet ham blandt en af sine bedste venner og indgået i lange, venskabelige meningsudvekslinger med ham om eksistentielle og filosofiske spørgsmål; ej heller havde han anstrengt sig for efter krigen at genoptage forbindelsen, først med Klenau selv og efterfølgende med hans efterladte hustru. Blandt Klenaus efterladenskaber er bevaret en lang række lange og meget personlige og venskabelige breve mellem von Salis og Klenau, hvor de bl.a. indgående drøfter tidens politiske forhold.

I et af de tidligste breve (dateret 24. august 1933 – altså kun et halvt år efter Hitlers magtovertagelse i januar samme år) skriver Klenau bl.a. følgende til von Salis om, hvordan han *på dette tidspunkt* ser nogle muligheder i de nye tilstande, ikke mindst på baggrund af hans (Klenaus) mistillid til den form for demokrati, som han indtil da har kendt:

“[...]In meinem Brief aus Paris muss ich mich zu kurz und darum zu schlecht ausgesprochen [*recte*: ausgesprochen] haben. – Glauben Sie nur gar nicht, dass ich die Dingen gut heisse, die Sie in Ihrem Brief gegen die Geschehnisse in Deutschland anführen, – Ich nehme kein Wort von dem

⁴³ Det skal dog nævnes, at der de seneste år har rejst sig røster i den schweiziske presse, der ganske vist anerkender Salis' anti-nazistiske bestræbelser via sin *Weltchronik*, men samtidig hæfter sig ved, at han intetsteds direkte omtaler Holocaust. Kritikken bygger primært på en udgivelse af et udvalg af von Salis' op mod 1000 private breve.



Ill. 6: Jean Rudolf von Salis (1901-1996). (ETH-Bibliothek Zurich, Image Archive).

zurück, was ich Ihnen gegenüber früher geäußert habe – nur in zwei Hinsichten hat meine Auffassung der Vorgänge sich geändert: in der Beurteilung der bestehenden Demokratien und in der Beurteilung der Möglichkeiten der Hitlerbewegung. – Die Ideologien der Demokratie sind nur viel zu sehr in Fleisch und Blut [übergegangen] als dass ich sie auf meine alten Tage ausrotten könnte. Warum auch sollte ich? – Aber um je ernster man es nimmt mit einer wirklichen Demos-fördernden Anschauung, um zu [*recte*: so] tiefer enttäuscht muss man sein, angesichts der heute real bestehenden demokratischen Einrichtungen. – Jeder Mensch hat das Recht auf Licht, Luft, eine, eine Minimum-Existenz und – (nur dieses letztere ist heute das Entscheidende) – auf Arbeit. – Die Demokratien reden laut von der Gleichheit vor dem Gesetz, von dem Schutz des Einzelnen also von Gerechtigkeit – (ein Thema, das mir wohl im hohen Maass beschäftigt hat und beschäftigt) – aber wie steht es mit den besten Demokratien (z. B. die englische) wenn sie nun seit

Ill. 7: Paul von Klenau (1883-1946). (Det Kongelige Bibliotek).



Jahren nicht in der Lage waren und sind, das “Recht auf Arbeit” der Notleidenden zur Geltung zu bringen.”

Herefter følger et længere opgør med demokratierne, og brevet slutter med en lidt “skæv” henvisning til beretningen om Saulus’ omvendelse fra beretningen i Apostlenes Gerninger:

“Zum Schluss noch einige persönliche Bemerkungen: ich bin jetzt von einem Saulus zu einem Paulus geworden. – Eher von einem Paulus der Demokratie zu einem Saulus.- (wobei die demokratische Gedanke unangetastet bleibt) – aber mein Gerechtigkeitsgefühl hat für Hitler Partei ergriffen.

– Ich sehe mit grausen, wie Sie, das Unkraut, das wie diese starke, männliche Persönlichkeit wuchert, – aber ich sehe jetzt nicht nur das Unkraut, – Die vielen Einzelfälle – auch nicht unzulängliche Theoretische [?? *ulæseligt ord*] in dem Buch von Hitler – können mich nicht darüber hinwegtäuschen, das positives geleistet wird, das vor allem durch

Mussolini und Hitler, neues Leben an Stelle der verwesenden Demokratien, zu wachsen beginnt. Sie als Historiker wissen so gut – und noch besser, wie ich – das es nie zu einer endgültigen Lösung menschlicher Belange, kommen kann. –

[...]

Was ich als Künstler erlebt habe, während der Zeiten der Demokratie in Deutschland (und in Dänemark) – spricht Bände – Die Kunst überhaupt! – Denken Sie an Kreneck [*recte*: Krenek], Kurt Weil, [*recte*: Weill] Schrecker u.s.w.! – Beinah hätte ich gesagt: Pfui Deubel! – und diese waren die Abgötter der Demokratie. –

Ehrlich gesagt: Ich erhoffe für meine Person und für meine Kunst – Lebensmöglichkeiten im dritten Reich – und da ich weiss, dass ich niemals mit meiner Musik bewussten Schwindel getrieben habe, so ist diese Hoffnung, zugleich eine Hoffnung auf eine saubere Atmosphäre bei den Anderen. – Dann, meinetwegen soll man mich Mitläufer und Utilitarist nennen. Mein Gewissen ist rein.”

Efter at have været adskilt af forholdene under krigen etablerede de to venner påny kontakten efter krigen, og i et udateret brev fra von Salis til Klenau, som formentlig er den første kontakt i 1945 efter adskillelsen, beskriver von Salis sin situation således:

“Ich bin – Gott sei es geklagt – während des Kri[e]ges ein etwas lauter Bursche geworden. Die Regierung bat mich im Frühjahr 1940, die wöchentliche Chronik der internationalen Ereignisse am im Radio zu machen. Es hat oft viel Kopfzerbrechen gekostet. Die Deutschen liebten mich nicht und verlangten mehr als einmal meine Abberufung. Ich versuchte, die Chronik ohne Propagandaabsicht, mit Objektivität und Gerechtigkeit zu machen. Sie hat scheint’s Anklang gefunden, besonders in den besetzten Ländern, aber, wie sich’s herausstellt, auch in Deutschland. Ich war natürlich, wie alle ausländischen Radioberichte, “verboten,” aber obschon wir nicht im Paradies lebten, genossen die bedrückten und nichts wissenden Leuten trotz grosser Gefahr, wie weiland Eva im Garten Eden, die verbotene Frucht”.⁴⁴

Afsluttende skal her citeres Klenaus egen sammenfatning af sine sidste år i Danmark:

“Jeg maa indrømme, at de danske Organisationer opførte sig korrekt, men imødekommende kan man ikke kalde deres Stilling overfor mig.

⁴⁴ Den omfattende korrespondance mellem Rudolf von Salis og Klenau er her citeret efter brevsamling i privat eje.

Tværtimod! Jeg kan ikke frigøre mig for den Følelse, at man hellere saa min Hæl end min Taa”.⁴⁵

Disse ord af Klenau sættes i relief af den vurdering, som Rudolf von Salis gav i et langt brev til Margarethe Klenau, komponistens enke, da han havde erfaret at Klenau – “der verstorbene grosse Freund” – var død nogle måneder forinden:

“... vor allem wichtig kommt mir vor, dass auf der ausgezeichneten königlichen Bibliothek in Kopenhagen, wo bereits der Nachlass mehrerer hervorragender Dänen aufbewahrt wird, (ich habe früher einmal dort gearbeitet), auch Klenaus Werk und Nachlass eine bleibende Stätte finden werden”.⁴⁶

Som det fremgår ovenfor, var det just hvad der skete, dels som følge af Margarethe Klenaus og hendes efterkommeres ihærdige indsats, dels som følge af gode økonomiske og andre kræfter i Danmark siden 2001.

Man kan diskutere om Paul von Klenaus niende symfoni primært skal opfattes som et Requiem i traditionel kirkelig forstand, eller om der er tale om et Requiem over krigen som fænomen. Måske er der netop ikke tale om et enten eller men om en form for syntese mellem de to tolkninger byggende på en grundlæggende, alment humanistisk livsopfattelse, – måske lidt naivt, – hævet over både religiøse og politiske forestillinger, en form for nostalgisk tilbageskuen til *die Welt von Gestern* med et tonefald, der allerede ved sin fremkomst – og derfor ikke mindre ved førsteopførelsen i 2014 halvfjerds år senere – snarere ser tilbage end fremad, uden af den derved bliver uvedkommende eller lige gyldig.

SUMMARY

NIELS KRABBE: *Paul von Klenau and his ninth Symphony – the sources, the work, the reception*

In 2001, the Royal Library learned about a comprehensive private collection in Vienna that contained music, letters and lecture manuscripts, photographs and other archive materials of the Danish composer Paul von Klenau (1883–1946). A preliminary survey of the collection revealed that the contents included a number of music manuscripts (symphonies, chamber music concerts and more), which were not known from the rest

⁴⁵ *DK.Kk*, Klenausamlingen, mappe 75, kapitel XV.

⁴⁶ Brev af 2.1.1946 fra Prof. Dr. J.R. v. Salis (Zürich) til Margarethe Klenau (København), *Det Kongelige Bibliotek, Klenausamlingen mappe 80*.

of the library's major collection of Klenau works. The collection's greatest and most interesting work was a major complete "Ninth Symphony" for orchestra, choir and four soloists in eight movements, for a Latin text with a mix of liturgical texts from the Catholic requiem and texts of unknown provenance.

In 2005, the library succeeded in acquiring the collection and it was transferred to the Royal Library. Subsequently, the Danish Centre for Music Publication (DCM) organised a philological adaptation and published Symphony No. 9 for the purpose of the premier performance of the work, which duly took place 70 years after it was written, performed as a Thursday Concert in March 2014 and conducted by Michael Schönwandt.

Klenau had worked in Germany as a composer and conductor in the 1920s and 1930s. He returned to Denmark in 1939 where he stayed for the rest of his life. Because of his extensive German background he did not receive high recognition in Danish music, despite the range and nature of his musical output. This was mainly because of his relationship with the Third Reich and Nazism, which affected his last years and his posthumous reputation.

Symphony No. 9 was composed in the years 1944–45, and is a mix of requiem and a symphony, each in four movements. Due to the text, the work is both a traditional requiem and a requiem about the war. Both in its expression and in its length, it is probably the greatest symphony ever written by a Danish composer.

The premier in 2014 received mixed reviews, and Klenau's attitude to Nazism was discussed once again. The work was criticised for its eclectic character with its mix of late romantic forms of expression on the one side and its accomplished dodecaphonic passages on the other.

The newly available Klenau collection from Vienna, including the treated Symphony No. 9, has nuanced and problematised Klenau's position in Danish music history.