

CARL NIELSEN, WIEN
OG DET EUROPÆISKE VENDEPUNKT¹
FRA PSYKISK EKSPANSION TIL VÆRDISAMMENBRUD

Et essay

AF

JOHN FELLOW LARSEN

FRA MIDTEN TIL BEGYNDELSEN

Et plets kud

„Jeg beder alle kapelmestre om at opføre Niensens orkesterværker, så jeg endelig kan få ro.“² Med disse ord slutter en af de mest ungdommeligt begejstrede artikler, der er skrevet ikke bare om Carl Nielsen, men om en komponist overhovedet. Artiklen stod at læse i det nummer af tidsskriftet *Der Merker*, der udkom i Wien den 10. oktober 1910. Tidligere samme år havde et andet wienertidsskrift, *Kunstwart* – af forfatteren til ovennævnte artikel karakteriseret som „et seriøst tidsskrift til kunstens pleje, der i bedste forstand udstrålede opdragelse, et tidsskrift uden sidestykke i dag“³ – som musikbilag offentliggjort anden sats af Carl Niensens *Symfonisk Suite* for klaver, og dermed var interessen for Nielsen blevet vakt – ikke i Wien, men hos den 26-årige Max Brod i Prag, som er artiklens forfatter.

Faktisk var der hos Brod tale om mere end interesse. Med Brods egne ord: „Jeg er simpelthen besat af Nielsen, jeg sætter ham ved siden af Brahms, Reger, Smetana, Bach ... ved siden af alle de navne, som er

¹ Nærværende essay er skrevet på bestilling af Dansk Musik Informations Center til *Österreichische Musikzeitschrifts* særnummer om Carl Nielsen, der udkom i juni 1996. Fremmedsprogede citater er oversat af essayets forfatter, når andet ikke er opgivet i noterne.

² Max Brod: *Kleine Konzerte*, *Der Merker*, Heft 1, Wien 1910, s. 43-44.

³ Max Brod: *Streitbares Leben*, München 1960, s. 405/*Oplevelser og studier omkring Carl Nielsen*, udgivet af Danmarks Sanglærerforening, Tønder 1966, s. 18.



„Da De interesserer Dem for mig, vedlægger jeg et portræt - det er desværre snarere en karikatur, jeg har intet bedre.“
Max Brod til Carl Nielsen, den 11.11.1910.

MAX BROD

blevet altre for mig.”⁴ Hvad der havde slået Brod var, at han med Nielsen endelig havde fundet en nordisk musik, som stod mål med den samtidige nordiske litteratur – specielt Hamsun – som netop i årene omkring århundredskiftet havde fået en betydelig udbredelse på tysk.

Max Brod var ikke en hr. hvem som helst, men en af de mange begavede skønånder, som de tysk-jødiske befolkningsgrupper i Prag udklækkede i disse år, og hvoraf Kafka i dag – takket være Brod, der imod sin vens vilje udgav hans værker posthumt – er den kendteste. Brod var selv både digter, essayist og komponist, og også i forbindelse med udbredelsen af Janáček's værker har han haft fingre med i spillet.

I Nielsens tilfælde kan man ikke sige, at Max Brods indsats bar frugt. Fra hans første artikel kunne læses i Wien i 1910, skulle der gå 84 år,

⁴ Brod 1910 (note 2).

før Wienerphilharmonikerne i 1994 for første gang spillede et værk – ouverturen til *Maskarade* – af Nielsen. Brod sendte imidlertid også sin artikel til den beundrede mester i København, og fik artiklen ingen umiddelbar ydre effekt, satte den til gengæld skub i Niensens skabelsesproces på et afgørende tidspunkt, og den førte til en årelang brevsveksling mellem Brod og Nielsen, som er delvis bevaret. Også senere skrev Max Brod om Nielsen, og i sin selvbiografi, *Streitbares Leben*, fra 1960 har han gentaget og fastholdt sin oprindelige Nielsen-begejstring, der altså ikke kun var en ungdomsgrille.

Hvad Brod med sin artikel og sin henvendelse til Nielsen greb ind i, var tilblivelsen af *Sinfonia Espansiva*, komponistens tredje symfoni, netop den symfoni, der – som Nielsen selv udtrykte det mange år senere i en programnote – „under Komponistens Direktion slog hans Navn fast såvel herhjemme som i Udlandet, særlig i Sverige, Finland, Tyskland og Holland.“⁵ Det er ganske vist for meget sagt, at Nielsen allerede dengang slog igennem uden for Danmark, først i tresserne begyndte interessen for ham at stige navnlig i de angelsaksiske lande, og endnu i dag er hans musik ukendt i mange musikalske hovedstæder. Ikke desto mindre blev *Sinfonia Espansiva* det værk, som nåede videst omkring i Niensens levetid, og det blev det større værk, som Nielsen siden ikke mindst i Danmark i mangt og meget er blevet identificeret med. Da Leonard Bernstein i 1965 i København i hundredåret for Carl Niensens fødsel indspillede en af hans symfonier med Det kongelige Kapel, var det igen *Espansiva*en, der blev den foretrukne.

Selv om det er en grov forsimpling at gøre den positive kraft, som man i særlig grad har fundet i *Espansiva*-symfonien, til manden selv, sådan som der i mange år var en tendens til, kan det ikke nægtes, at symfonien er et centralt værk. Man kan endda med god ret mene, at Niensens værker fra begyndelsen i 1890'erne stræber imod den frigørelse (og samling!) af kræfterne, som folder sig fuldt ud i *Sinfonia Espansiva*, og at han derefter i de to sidste årtier af sit liv på forskellig måde forsøger at fastholde *Espansiva*-erfaringen. I den forstand er *Espansiva* det centrale værk i hans produktion, midten. Da Max Brod i 1910 benyttede Wien som bande for at nå København, var det et plet-skud, han leverede, og da Nielsen i 1913 sendte det firhændige klaverudtog af symfonien til Prag, skrev han samtidig til Brod: „Jeg vil

⁵ Torben Schousboe: Tre program-noter af Carl Nielsen, *Musik og forskning* 6, Kbh. 1980, s. 5-14.

endnu engang sige Dem, at Deres artikel i „Der Merker“ dengang opflammede mig til at skabe. Jeg takker Dem!⁶⁶

Allerede samme år skrev Brod igen om Nielsen. I et essay, som nu udkom i *Neue Blätter* i Berlin, *Eine Studie über das Ethos Richard Dehmels*, – den Dehmel, hvis digt *Verklärte Nacht* ligger til grund for Schönbergs værk af samme navn – stillede Brod spørgsmålet, hvorfor alle etiske systemer hidtil har spillet fallit? Det har de, mente Brod, fordi de virkelig store følelser aldrig er blevet vurderet efter fortjeneste. I Dehmels ekstatiske digtning fandt han, hvad han søgte, og i Nielsens *Sinfonia Espansiva* fandt han den ledsagemusik, som Dehmel havde forestillet sig til sin sociale vision.

Allerede i sit takkebrev havde Brod skrevet til Nielsen: „Jeg kan kun sige Dem, at dette værk, især sidste sats formeligt har opløftet og befæstet mig moralsk. De synes mig der at have anslået en sang om en lykkelig, arbejdsrig og dog arkadisk-uskyldig fremtid for menneskeheden. Dér vågner igen håbet! Man tror på menneskeslægten!“⁶⁷ Ordene skrev Brod året før første verdenskrig. I essayet om Dehmel fra samme år hedder det om *Sinfonia Espansiva*: „En hymne til arbejdet toner i sidste sats af dette glade symfoniske budskab. Kraftfuld sang i alle instrumenter, egensindigt gentagne figurer som et hammerværks stampen, kæmpe svinghjul i akkorderne, arbejderhæres bevægelse i rytmer og endeløse sekvenser, – men alt dette ophøjet og lutret af befrielsens ånd. Det er fremtiden for det glade frivillige mandige, det er fabrikker med høje sale, i den åbne skov, ved rindende vandløb; det er enden på slaveri og udnyttelse, den modnede endelig til sig selv opvågnende, befriede menneskekrafts herlige Dur-tonart.“⁶⁸

Nielsen havde selv været højt oppe. Sidstesatsen af *Espansiva-symfonien* havde han oprindeligt kaldt for *allegro pomposo*, og han havde talt om finalen som „Arbejdets Apotheose“. Til syvende og sidst var han dog mindre ekstatiske end Brod, og i en programnote fra sit sidste leveår skrev han: „Finalen er lige ud ad Landevejen: en Hymne til Arbejdet og det daglige Livs sunde Udfoldelse. Ikke en patetisk Hyldest til Livet, men en vis bred Glæde over at kunne tage Del i Livets og Dagens Arbejde og se Virksomhed og Dygtighed udfolde sig til alle Sider omkring os.“⁶⁹

⁶⁶ *Oplevelser og studier omkring Carl Nielsen*, Tønder 1966, s. 32.

⁶⁷ *Oplevelser og studier omkring Carl Nielsen*, Tønder 1966, s. 26.

⁶⁸ *Neue Blätter*, III. Folge, 5. Heft, Berlin 1913.

⁶⁹ Schousboe 1980 (note 5).

Nok så påfaldende som forskellen i følelsetemperatur hos Brod og Nielsen er imidlertid deres enighed om, hvad denne musik dybest set handler om: Frigørelsen og formningen af de menneskelige kræfter. Det er ligefrem denne vægt på frigørelsen – af det sunde, det oprindelige, mere end på kunsten som spejl for det syge, det forkvaklede, der giver Carl Nielsen en særstilling i sin samtids kunst og musik. I forhold til den senromantik, der dominerede omkring århundredskiftet, er Nielsen den moderne komponist, der vender sig mod den romantiske følelserverden, og i halvfemserne kunne han sige, at han ønskede at skrive „Musik med det skarpe Sværds faste, haarde Magt.“¹⁰

Espansiva og det moderne

Sammenbruddet af den romantisk borgerlige musikæstetik, som wieneren Schönberg fuldbyrdede i de år, hvor Nielsen nærmede sig *Espansiva*, var ikke Nielsens sag. Nielsen var hverken systembygger eller -omstyrter. Med sin rod i 1800-tallets folkelige musikkultur havde han ikke det samme behov som mange andre for at bruge kræfter på at frigøre sig fra romantikken. Hans kamp mod romantikken blev snarere en ydre kamp for at slå igennem i en tid og et musikmiljø, der følte og tænkte anderledes end han selv.

Når Nielsen i dag står som Danmarks betydeligste komponist, som danskeren frem for nogen, er det på mange måder et paradoks. I det meste af sin levetid var han den ny og den anderledes. Efter at han på sin 60-års dag i 1925 havde oplevet at blive fejret næsten som et nationalt symbol, kunne han skrive, „at naar det nationale element dyrkes altfor stærkt, gaar der let noget højere, kunstnerisk tabt og kunsten stagnerer“¹¹, og i sine sidste år var han i tættere samklang med den europæiske modernisme end nogen anden ikke bare dansk, men nordisk komponist. Mens kunstnere med alderen oftest uddyber og forfiner deres stil, hører Nielsen til dem, der fortsætter med at udvikle den, og i tyverne var han stadig, som en anmelder udtrykte det, Danmarks yngste komponist. Det er ikke tilfældigt, at den dynamiske udvikling i Nielsens værker undertiden er blevet sammenlignet med den, man finder hos Beethoven, og som hos denne gælder det, at der med et nyt Nielsen-værk er mere på spil end blot endnu et forsøg på at skrive god musik. Ikke blot har det enkelte værk en værdi i sig selv, det vokser også

¹⁰ Torben Meyer og Frede Schandorf Petersen: *Carl Nielsen, Kunstneren og Mennesket* I-II, Kbh. 1947-48, I, s. 158.

ved den plads og betydning, det har i den bestræbelse og den proces, som det er et led i.

Både rytmisk og tonalt hører Nielsen til sin generations mere avancerede. Det er blevet sagt, at man hos Nielsen kan opleve det, som om alle tonearterne er stoppet i en morter og dér bearbejdet til en eneste toneart, og den engelske komponist og musikkribent Robert Simpson, har i sin bog om Carl Nielsen¹² måttet opfinde begrebet „progressive“ eller „emergent tonality“¹³ for at kunne beskrive den særligt Nielsenske symfoniform med dens dynamiske udvikling af stoffet.

Også hos Nielsen kom det værdisammenbrud, som modernismen er forbundet med, til udtryk, men det kom senere og på en anden måde end hos de kendte lidt yngre moderne komponister. I årene før første verdenskrig, hvor Stravinsky i *Le sacre du printemps* kom civilisationssammenbruddet i forkøbet og Schönberg fuldbyrdede opløsningen af den gamle verdens musik og følelsesliv, samlede Nielsen sig om psykens ekspansion. Hvad der adskiller Nielsens modernisme fra den meste anden modernisme er netop, hvad man med ét ord kunne kalde *Espansiva*-erfaringen: den dobbelte oplevelse af at det både er muligt at frigøre kræfterne og at samle dem. Denne oplevelse blev Nielsen ved at have med sig, og Nielsens modernisme dyrker ikke – modsat megen anden kunst dengang og i dag – splittelsen, meningsløsheden, sammenbruddet, hvilket psykologisk talt ville have været en måde at væрге sig på. *Espansiva*-erfaringen betyder, at der hos Nielsen faktisk er noget, der kan bryde sammen.

I et interview i anledning af førsteopførelsen af sin *5. symfoni* i 1922 sagde Carl Nielsen: „Man har sagt mig, at min ny Symfoni ikke ligner mine tidligere. Jeg kan ikke selv høre det. Men maaske er det rigtigt. Jeg véd dog, at den er ikke så helt nem at capere, heller ikke helt nem at spille. Vi har haft mange prøver paa den. Nogle har endog ment, at nu kunne Arnold Schönberg godt pakke sammen med sine Disharmonier. Mine var værre. Det tror jeg dog ikke.“¹⁴

Året efter var Schönberg i København for at dirigere egne værker.

¹¹ Det danske Carl Nielsen-Selskabs tidsskrift *Espansiva* nr. 2 (red. Fellow Larsen), Kbh. 1995, s. 16.

¹² Robert Simpson: *Carl Nielsen, Symphonist*, New York 1979.

¹³ Robert Simpson: Nielsen Now: A Personal View i Miller (ed.): *The Nielsen Companion*, London/Boston 1994, s. 83. Her foreslår Simpson sit eget tidligere begreb „progressive tonality“ erstattet af det mere beskrivende „emergent tonality“.

¹⁴ *Espansiva* (note 11) nr. 2, Kbh. 1995, s. 8.

Nielsen overværede næppe koncerten, eftersom han selv næsten samtidig dirigerede i Berlin¹⁵, men de to komponister menes at have været sammen flere gange, og der er skriftlige vidnesbyrd om deres samvær i februar 1925, da de begge opholdt sig ved den franske riviera. Nielsen og Schönberg – og deres hustruer – befandt sig så godt i hinandens selskab, at de næste dag også gik i teatret sammen. Samme dag skrev Nielsen i et brev til sin datter: „Jeg kan lide Schönberg og Mor siger at han er uhyre optaget af at tale med mig. Det kan godt være at Sympatien er gensidig, men ihvertfald er det meget morsomt at tale med ham og han er baade intelligent og barnlig: en tiltalende Konstellation.“¹⁶

Ikke desto mindre er der i standardlitteraturen om Nielsen overleveret en anekdote, der fortæller, at han i Frankfurt i 1927 i et internationalt selskab af komponister skal have taget kegler, da han erklærede, at han havde gransket et af Schönbergs værker for at finde bare en lille del, som han kunne forstå, og endelig fandt han da nogle takter, som han forstod til bunds, – „und die waren bei Gott nicht gut!“¹⁷

Man kan få den mistanke, at episoden er blevet til eller fordrejet af det Nielsen-billede (og Schönberg-billede), som var god tone på bjerget i Danmark i mange år efter hans død, og som satte ham i skarp modsætning til århundredets modernisme med både en undervurdering af den sene Nielsen og snæver forståelse af den øvrige Nielsen til følge. I hvert fald behøver der ikke være tvivl om, hvad Nielsen, endnu før han havde mødt Schönberg, mente om ham. I det allerede citerede interview fra 1922 sagde han faktisk det modsatte af, hvad anekdoten fortæller: „Jeg tror absolut, Schönberg er en helt igennem ærlig Musiker. Og det, jeg forstaar af ham, finder jeg udmærket. Saa er der jo en vis Grund til at antage, at det, jeg ikke forstaar, ogsaa er godt. Jeg forstaar det blot ikke.“¹⁸

Derefter tilføjede Nielsen: „Jeg har det imod den allernyeste Retning inden for Musiken, at selve Tegningen, Opbygningen, Udviklingen, Linjen er ganske borte. Det bliver for det meste til en Række

¹⁵ Carl Nielsen: *Dagbøger og brevveksling med Anne Marie Carl-Nielsen I-II*, udgivet af Torben Schousboe, Kbh. 1983, s. 462.

¹⁶ Anne Marie Telmanyi: *Mit barndomshjem* (Erindringer om Anne Marie og Carl Nielsen skrevet af deres datter), Kbh. 1966, s. 138.

¹⁷ Meyer og Petersen 1947-1948 (note 10), II, s. 277.

¹⁸ *Espansiva* (note 11) nr. 2, Kbh. 1995, s. 9.

Smaating, Brudstykker, en Marsch paa Stedet. Det kan naturligvis være meget morsomt at staa og pjaske i en Flod – men det er dog noget helt andet at sejle paa den! Har man hørt et saadant ultramoderne Musikstykke, har man bagefter ikke nogen Følelse af at have oplevet noget.¹⁹ – Til syvende og sidst var det mere personen Schönberg, end det var hans musik, der interesserede Nielsen. På den ene side er Nielsen moderne, på den anden side holder han fast ved en del af de musikalske værdier, som publikum og musikere har haft og har så svært ved at slippe, at betydelige dele af de sidste hundrede års musik stadig frister et usselt liv.

Troværdig og i overensstemmelse med både Niensens og Schönbergs naturel forekommer derimod en anden anekdote: På vej til teatret den dag i 1925 skal Schönberg have forklaret Nielsen, at nu da alle toner var ligeberettigede, kunne man ikke mere have, at nogle af tonernes navne var afledt af andre, cis af c, dis af d osv.

- Næh, sagde Schönberg, jeg foreslår, at vi giver dem nye navne, og vi gør det på den måde, at jeg opfordrer 12 af vor tids komponister til at skrive en atonal komposition, og så vil vi give tonerne navne efter komponisterne i den rækkefølge, værkerne indløber til mig.

- Skal så en af tonerne hedde Nielsen? spurgte Nielsen spagfærdigt, hvortil Schönberg svarede:

- Nein, nein, Niel genügt.²⁰

Udgangspunktet

Som voksen var Nielsen i Wien to gange, i 1894 og i 1928; forinden må han i fantasien have været der utallige gange. Selv om han livet igennem vedholdende beskæftigede sig med de fleste af de store gamle mestre og befandt sig i en frugtbar dialog med snart den ene snart den anden, er der ikke tvivl om, at wienerklassikerne og specielt Mozart indtog en særstilling. Da han som 16-17-årig militærmusiker i Odense efter i nogen tid at have givet afkald på varm middagsmad blev i stand til at købe en planche med billeder af alle de store komponister, var det billedet af Mozart, der skuffede ham.²¹ Så højt stod Mozart allerede i hans bevidsthed. Engang ville han tvinge en af sine brødre til at knæle for et billede af Mozart, fortæller han selv, men broderen, der

¹⁹ *Espansiva* (note 11) nr. 2, Kbh. 1995, s. 9.

²⁰ Meyer og Petersen, 1947-1948 (note 10), II s. 277-78.

²¹ William Behrend (udgiver): *Minder om Niels W. Gade*, Kbh. 1930, s. 81.

drømte om en fremtid som maler, men blev fotograf i Chicago, mente, at malerkunsten var langt større end musikkunsten, og det endte med slagsmål.²²

Carl August Nielsen blev født den 9. juni 1865 i et fattigt maler-, landarbejder- og landsbymusikanthjem på Midtfn. Carl var nummer 7 af en børneflokk på tolv, hvoraf halvdelen udvandrede til Amerika og Australien, og hvoraf ikke alle overlevede barndom og ungdom. I 1927 udgav han *Min fynske Barndom*, der er blevet stående som en klassiker i dansk memoirelitteratur. Det er dog ikke social indignation, der bærer Nielsens egen barndomsskildring, men først og fremmest en levende erindring om mennesker og situationer. Som 62-årig kan han endnu huske, hvordan det var at stå oprejst i sine træsko foran sin mor og få del i herlighederne, når de mindre søskende fik bryst, mens fattigdommen typisk indrømmes med en bemærkning om, at „der faktisk af og til var den dybeste Nød tilstede.“²³

Da Nielsen skrev sine barndomserindringer, stod han som sit lands førende komponist, og trods modgang og manglende anerkendelse og forståelse kunne han i alt væsentligt se tilbage på et værk, der var lykkedes. Han var stadig i opposition, men han følte sig også som en Aladdin, der havde fået en appelsin i turbanen. Til syvende og sidst havde hans barndom været en væsentlig kilde til værket. Det var en mand, der havde forsonet sig med sin barndom, der fortalte sine erindringer.

Fra begyndelsen havde det ikke været så enkelt. Ikke blot voksede Carl Nielsen op i det daværende samfunds laveste sociale lag, Danmark havde også netop tabt den krig til Preussen og Østrig, der reducerede det danske monarkis landområde med 40%, og hans far, Niels Maler, havde været med i krigen og var først blevet hjemsendt knap 10 måneder før sit syvende barns fødsel. Den tabte krig og afståelsen af Slesvig og Holsten var ikke kun en national katastrofe, den var også en økonomisk katastrofe for Niels Maler og hans familie, der i perioden fra september 1862 og indtil 1874 ofte modtog hjælp fra det offentlige.²⁴

Nederlaget i 1864 blev et sår, der kom til at sætte sit præg på dansk politik og åndsliv igennem et halvt århundrede. Hos periodens største

²² Interview med Carl Nielsen, dagbladet *Politiken* den 26.11.1927.

²³ Carl Nielsen: *Min fynske Barndom*, Kbh. 1927, s.16.

²⁴ Jørgen Larsen: *Carl Nielsens barndomshjem*, tekster til udstillingen i barndomshjemmet, udgivet af Odense bys museer 1990, s. 12.

digtere, J. P. Jacobsen og Herman Bang, blev nederlaget et hovedtema, og når dansk litteratur mod århundredets slutning fik en betydelig udbredelse på tysk, er det næppe uden betydning, at det danske nederlag – og den litteratur, det affødte – foregreb det større europæiske krigsudbrud og civilisationssammenbrud. I 1864 deltog Østrig på Preussens side mod Danmark og kom i to år til at administrere det ene af de to hertugdømmer, som Danmark måtte afstå, men derefter fik Østrig selv Preussens kærlighed at føle. Die Welt von gestern var truet endnu før den stod i fuldt flor, og da den gjorde det i århundredets slutning, sad Herman Bang, der som barn havde oplevet krigen i Sønderjylland på nært hold, i Wien og Prag og skrev på sin roman *Stuk*, der skildrer en (mindre) storby, København, der pynter sig og puster sig op, men hviler og bygger på sump og råddenskab. Med *Stuk*, som udkom i 1887, kom ordet stuk på dansk til at betegne noget uægte og forlorent, og Bang forudgreb den kritik af ornamentet og jugendstilen, som arkitekten Adolf Loos senere fremførte i Wien.

For Bang, der var otte år ældre end Nielsen og født i en præstegård, var hulheden en frugt af „Saarfeberen fra Dybbøl“²⁵, hvor den danske hær i 1864 led det afgørende nederlag. Amputationen af det danske rige fik dog også en anden følge, en økonomisk og kulturel opblomstring, som set fra samfundets dyb ikke kun tog sig hul ud. Da Preussen i 1870 også gik i krig mod Frankrig og sejrede, måtte selv den nai-veste dansker indse, at revanche var en umulig tanke, og nu gjaldt det i stedet, at hvad udad tabtes skulle indad vindes. I den sidste del af århundredet blev der dannet skytte- og gymnastikforeninger over hele landet, højskole- og andelsbevægelsen tog form og arbejderbevægelsen begyndte at tage tilløb til at overhale bondevægelsen indenom, og den bevægelighed imellem samfundets klasser, som siden hverken er holdt op eller blevet erstattet af deres afskaffelse, opstod.

Det var nybruddet mere end „Saarfeberen“, der kom til at præge drengen Carl. Allerede tidligt spillede han som medlem af sin fars musikertrup, der var kendt over hele Midtfyn, til bryllup, barnedåb og baller på de fynske gårde. Endnu mere end spillemandsmusikken var det dog den store musik, der gjorde indtryk på Carl. I Niels Malers trup var der en musiker med særlige evner, som et halvt års tid havde taget timer i violin hos professor Tofte i København, men som derefter igen måtte vende tilbage til driften af faderens lille gård. Ved gilderne blev denne som regel opfordret til at spille „et Solonummer af

²⁵ Herman Bang: *Stuk*, Værker i Mindeudgave, Kbh. 1912, III s. 556.

den højere Musik“, som Nielsen selv udtrykker det, og da „blev der saa stille som i en Kirke, og Folk lyttede med den største Andagt.“²⁶

Omkring 1875 stiftede landsbymusikanter, skolelærere og gårdmænd på Carl Niensens fødeegn *Landbomusikforeningen Braga*, som et blandt flere tegn på, at de fynske spillemænd stræbte videre. „Foreningens Formaal var rent ideelt: at lære den gode Musik at kende, og i Nodebøgerne fandtes baade Danse, Ouverturer, Potpourrier og Symfonier eller Satsler af Symfonier af Mozart, Haydn og andre Klassikere,“ fortæller Nielsen. Orkesteret bestod af fire violiner, en viola, en cello, en kontrabas, klarinet, fløjte, to kornetter, en basun og triangel eller lilletromme. Man spillede for at lære „den højere musik“ at kende, og koncerter gav man kun i ny og næ for at skaffe penge til noder og instrumenter. Det var ved Landbomusikforeningen Bragas sammenkomster, Nielsen som barn stiftede bekendtskab med klassikerne. Her blev hans kærlighed til wienerklassikerne grundlagt, her havde han nogle af de skønneste timer i sit liv, og når de fynske musikanter i den stjerneklare nat drog hjem gennem det fynske landskab, gik melodierne ustandselig igennem ham, og han var „fuldkommen henrykt og lykkelig den hele Nat.“²⁷

Carl kom i købmandslære som 14-årig, fordi der ikke var midler til at bekoste hans uddannelse som musiker. Nielsen siger selv om denne tid, at han var aldeles ulykkelig, og at han i sin fortvivlelse og længsel efter at få sin ånd uddannet på egen hånd forgæves forsøgte at lære engelsk efter en gammel lærebog for snarest muligt at stikke af til Amerika. Heldigvis gik købmanden fallit efter tre måneder, og Carl konkurrerede sig på trompet til en plads i militærmusikken i Odense. Det var en redningsplanke, men det smagte dog altid af fugl!²⁸ Gennem mere end tre år fik han her systematisk undervisning, han begyndte for alvor at komponere, og i byen gjorde han sig så bemærket, at en kreds af byens borgere slog sig sammen om at bekoste hans videre uddannelse. Fra januar 1884 var Carl August Nielsen elev nr. 300 på Københavns Musikkonservatorium, der til alt held havde øget antallet af fripladser og dermed levede op til den grøde, der var i den ubemidlede talentmasse.

²⁶ *Min fynske Barndom* (note 23), s. 71.

²⁷ *Min fynske Barndom*, s. 70.

²⁸ Selvbiografi skrevet til Gerhard Lyngge, *Carl Nielsen-Arkivet*, Det Kgl. Bibliotek, Kbh. (forkortet: CNA), ID3, s. 2.



Militærmusiker Nielsen
hos fotografen, Edv.
Schjellerup & Co.,
Nørregade 21, Odense.

Det er tankevækkende, at det kun er få årtier, der skiller musikforeningen *Braga* på det fynske bondeland fra Schönberg-kredsens *Verein für musikalische Privataufführungen* i musikhovedstaden Wien. Begge foreninger henvendte sig til et eksklusivt publikum. Braga rakte ud og op mod den borgerlige musik- og koncertsalskultur, Schönberg-kredsens forening lukkede sig selv ude og inde for at redde sig selv og musikken igennem den samme kulturs krise. De to foreninger anskueliggør den kløft, som de fleste mennesker, der er født uden for kulturens centre, stadig må forsøge at spænde over. Nielsen fra Fyn har musikalsk gennemlevet rejsen over denne kløft så slående som nogen, rej-

sen fra den fattige provins til metropolens overflod, den rejse, som de fleste af os i den rige verden har foretaget i dette århundrede, og som resten af verden drømmer om at foretage.

Det er næppe tilfældigt, at også Mahler – den anden, eller første, store nyopdagelse inden for det klassiske musikliv i det sidste halve sekel af vort årtusinde – også kommer fra samfundets bund og fra et centraleuropæisk randområde, fra Bøhmen, Tjekkiet. Carls og Gustavs rejse fra landsbyen til metropolens kulturliv kan stå som symbol på de sidste hundrede års demografiske, sociale og kulturelle hovedstrøm. Skønt aldrig så forskellige har Nielsen og Mahler det fælles, at deres udgangspunkt tillod dem at tage fra den klassiske kultur, hvad de kunne bruge. De havde ikke som de fleste af deres samtidige i så høj grad valget imellem opgør med eller accept af den overleverede kultur. I deres opbrud fra kulturens bund havde de noget oprindeligt med sig, som blev bestemmende for den måde, hvorpå de forvaltede tradition og fornyelse.

Carl Nielsen kunne på et tidspunkt, hvor det bestemt ikke var mangel på originalitet og nytænkning, han blev skudt i skoene, skrive: „Originalitet? Det er Maaden man besidder en Ting paa, der er det afgørende. Der er intet Nyt. En anden har engang ejet dette og hint. Nu er det mit.“²⁹ Originalitet kan ikke jages. Problemstillingen er stadig aktuel, det er i en vis forstand århundredets problematik: Ligesom svinehunden kommer nedefra og indefra, således gør de oprindelige værdier det også, og hvordan lægge låg på skraldespanden uden at lukke af for kilderne? Eller blot, hvordan udbrede musikken uden at få muzakken?

WIEN 1894

Beethoven og Anne Marie

Da Nielsen 29 år gammel for godt 100 år siden var i Wien første gang, kunne han i sin rejsedagbog indlede skildringen af sit besøg i det gamle Albertina med følgende ord: „Det er en hyggelig og fin Sal, meget lang og med en mængde store Vinduer i hvis Nischer der staar Borde og Stole betrukket med grønt Klæde hvor man sætter sig og kan faa udleveret Mapper med de største mesterværker. Langs midt i Salen er der udstillet nogle hundrede af de allerbedste Ting.“³⁰ Nielsen stu-

²⁹ Originalitet? Notat i CNA, ID3b.

³⁰ *Dagbøger og brevveksling*, s. 116 (note 15).

derede især alle Albertinas mapper med Dürers tegninger og en mappe med over 50 Tegninger af Rafael; i flere dage bladede Nielsen med egne hænder i de næsten 400 år gamle tegninger.

Når man i dag besøger Albertina, er det en beskeden udstilling af reproduktioner, man får at se; Albertinas enestående samling af tegninger af verdenskunstens mestre, er – heldigvis – ikke længere direkte tilgængelig for publikum, og det gamle Albertina må man tænke sig til ud fra et billede på væggen. Landsbymusikanten fra Fyn, der var brudt op fra sit miljø, og som nu selv var komponist af dén „højere musik“, som havde gjort ham fuldkommen lykkelig, da han hørte *Bragas* lille orkester forsøge sig med den, var allerede en frugt af det masseopbrud nedefra, som de fleste af os i dag stadig er eksponenter for, og som blandt meget andet godt og skidt har ført til, at den originale kunst må beskyttes mod publikum, og at værkerne kan ses i reproduktion over hele verden. I dag har vi netop set og hørt det hele, før vi ser og hører det, og selv om det er blevet lettere at få adgang til alting, er det ikke lige så sikkert, at det er blevet lettere at opleve eller ligefrem blive slået af det.

Det var imidlertid, hvad der skete for Nielsen ved mødet med *Skæbnesymfonien* i Berlin på hans første såkaldte dannelsesrejse fire år tidligere. Den 1.11.1890 skrev han i sin dagbog: „Har begyndt at lære c moll: saaledes udenad at jeg kan nedskrive den efter Hukommelsen; ... Jo mere man studerer den Symfoni jo større bliver den. Man skulde tro at det Partitur var falden ned fra Himlen!“³¹ – Det var symfoniker, Carl Nielsen stræbte efter at blive, men der er flere vidnesbyrd fra hans ungdom, der viser, at hans første symfoni ikke ligefrem faldt ned fra himlen. Det gjorde Beethovens femte jo i virkeligheden heller ikke. Den skærpelse af symfonien til be- og erkendelsesværk, som netop Beethoven fuldbyrdede, var forbundet med et kompositorisk slid og et arbejde med stoffet, som også var nyt, og den forkærlighed for Mozart, den polarisering, Mozart contra Beethoven, som optræder hos Nielsen et årti senere, er utvivlsomt ikke blot en reaktion imod, men først og fremmest en nuancering af det fundamentalt beethovenske i hans egen ånd. I hundredåret for Beethovens død i 1927 kunne han i en artikel til en tysk avis ligefrem skrive: „Hans Aand favnede mig tidligt og saa stærkt, at jeg var lige ved at skrive.“³²

Beethoven-åbenbaringen var imidlertid ikke nok til at føde den kommende symfoniker. Dagbogen og brevene fra den første udlands-

³¹ *Dagbøger og brevvæksling*, s. 24 (note 15).

³² Citeret efter *Politiken*, den 26.3.1927.

rejse vrimler med indtryk og udtryk, som viser, hvordan det gærer i komponisten, men afklaringen er ikke indtrådt. „Om jeg har været forelsket?“ spørger Nielsen selv i et brev til en ven fra Berlin og svarer, at det ikke er „saa lige en Sag med den Muskel man kalder Hjertet.“ Han kan nemlig ikke „som de fleste andre Mennesker gaa hen et Sted og faa fat i en Pige der er vant til at føre et bevæget Underliv“... Han „maa have noget mere, noget Æstethisk derind i“ og han „maa engang se at komme til Ro i det Punkt.“ Egentlig er han „en skidt Karl uden Villie i det Punkt; aldeles umyndig – aldeles!“ Efter en ulykkelig ungdomsforelskelse fik han „et moralsk Knæk“ og „troede ikke mere paa ideel Kjærlighed“, fortæller han, og nu har han „lovet sig selv ikke at tilfredsstille de kjønslige Drifter“ i det år, han rejser.³³

Få måneder senere drømte Nielsen i toget til Paris, at han var barn igen, men huskede, da han vågnede, sin alder og skammede sig. På femtedagen i Paris mødte han den danske billedhuggerinde Anne Marie Brodersen. 14 dage senere er han som barn igen – og næppe barn længere: I dagbogen noterer han, at han ikke kan huske, hvad han har oplevet „uden det, at jeg om aftenen fandt hende for hvem jeg hele Tiden havde haft en hæl Skala af Følelser og vi ville leve Livet sammen, blive lykkelige og Intet skal faa mig til at tvivle mere.“³⁴ Derefter følger 14 dage „i en Rus af Lykke“ uden tid til at føre dagbog, før Carl og Anne Marie uden kirkelige og religiøse formaliteter holder bryllupsgilde og rejser videre sammen.

De to kunstners fælles rejse fortsatte med undertiden alvorlige konflikter og afbrydelser indtil Niensens død i 1931. Nielsen fandt ikke desto mindre sig selv som symfoniker ved den pige han fik, ikke ved den, han ikke fik, og det er påfaldende, at hans *1. symfoni*, som han tilviede sin Anne Marie, kan opfattes, som om den bevæger sig igennem figurer, der kan opleves som forvandlinger af skæbnemotivet, selv om det ikke er det, man umiddelbart hører. I symfoniens andante ligger det som inderliggjort fortrøstning i triolmotivet, som det endda falder lige for at synge på ordene: Anne Mari', Anne Mari'.

Formålet med Niensens anden udlandsrejse i 1894 var ikke mindst at forsøge at afsætte den *1. symfoni* i Europas musikbyer. Resultatet blev beskedent, kun i Dresden blev der tale om en opførelse, som fandt sted et par år senere. Georg Riemenschneiders anmeldelse i *Musikali-*

³³ *Carl Niensens Breve*, udgivet af Irmelin Eggert Møller og Torben Meyer, Kbh. 1954, s. 10-11.

³⁴ *Dagbøger og brevveksling*, s. 51 (note 15).

sches Wochenblatt var til gengæld klar: „Symfonien er fra første til sidste node helt igennem original; intetsteds afsløres „mindelser“ om nogen anden; ... Hvorom alting er, så bliver det med denne symfoni åbenlyst bevist, at den på den ene side så voldsomt foragtede, på den anden side så højt besungne „gamle form“ stadig er livskraftig, navnlig når den forsynes med et så vovemodigt indhold. Man skal imidlertid ikke tro, at man i Nielsens værk har med søgt, sygeligt, kunstigt kram at gøre; Gud fri os, det er denne komponists originale medfødte udtryksmåde, som han her betjener sig af for at udtrykke sine dybe og fornemme tanker i toner.“³⁵

Nielsens tonesprog var fra begyndelsen hans eget; hans forhold til traditionen var ikke et spørgsmål om stilistisk påvirkning, men om et dybere åndsslægtsskab, der knyttede ny og gamle problemstillinger sammen. I vore øren er den *I. symfoni* ikke specielt moderne, men endnu som 60-årig kunne Nielsen selv give udtryk for, at det var i denne symfoni, han var allermost sig selv³⁶, og omkring 1905, mens han arbejdede på sin allermost sangbare musik, operaen *Maskarade*, skrev han: „Jeg skulde tage meget fejl, om ikke Fremtiden vil forkaste vore moderne Tonearter, Moll og Dur, som utilstrækkelige til at udtrykke et moderne Menneskes Tanke- og Følelses-Liv. Tanken om Kvart-Toner, som skal være oppe i Tyskland, tiltaler mig i høj Grad, og jeg har flere Gange, bl. a. et Sted i min første Symphonie, ligefrem følt Savnet af et finere nuanceret Tonesystem.“³⁷

At Nielsen er kommet til at stå som en udpræget nordisk komponist, er i grunden misvisende. Bortset fra rødderne i den fynske barndom forblev han livet igennem orienteret mod de centraleuropæiske klassikere, og det var i det tyske sprogområde, musikkens højborg, han stræbte efter at slå igennem. På et tidspunkt havde han endda planer om at flytte til Tyskland for at begynde på en frisk, og hans forsøg på at vinde indpas i det tyske er et kapitel for sig. I hele hans levetid var der tale om bemærkelsesværdige, men enkeltstående opførelser af hans værker i Tyskland. De politiske stridigheder og krigene i forrige århundrede, som i mangt og meget gjorde dansk og tysk til modsætninger, betød hverken at de åndelige eller de fysiske forbindelser mellem dansk og tysk kultur blev skåret over, som de senere blev det af de større krige i dette århundrede med en kortvarig åbning i tyverne,

³⁵ *Musikalisches Wochenblatt*, Leipzig, 30. sept. 1897.

³⁶ Interview med Carl Nielsen, dagbladet *Berlingske Aftenavis*, den 3.6.1925.

³⁷ Selvbiografi skrevet til Gerhardt Lyngge, *CNA ID3*, s. 4.

hvor bl. a. Furtwänglers bemærkelsesværdige opførelser af Niensens 5. symfoni i Frankfurt og Leipzig fandt sted.

Wagner og Strauss

I 1894 nærmede Nielsen sig, efter at have krydset rundt i Tyskland i godt 14 dage, Østrig via München, hvor han havde planlagt et besøg hos Richard Strauss, som netop var avanceret til 1. hofkapelmester ved operaen. Det blev to kolde skuldre. I Berlin havde Nielsen hørt Strauss dirigere og noteret, at han gjorde det fortræffeligt i musikalsk henseende, men at hans gestikulation var „frygtelig uskjøn og uplastisk.“³⁸ Nu hedder det i dagbogen for den 1. november ligeud: „Han er mig et højest usympatisk Menneske; en Opkomling der allerede vil spille den store Mand. Hans hele Væsen var i høj grad dumt og skabagtigt, hans Haandtryk kvindagtigt og ledeløst som om det kun var Brusk og naar dertil kommer at hans ansigt er plebeisk og almindeligt er min Antipathi vel berettiget. Han behandlede mig i højeste Grad fraoven, og jeg gik strax igjen. Jeg vèd ikke at jeg nogensinde har truffet et Menneske der er mig mere modsat.“³⁹

Det var ikke mange i Niensens egen generation, der fandt nåde for hans øjne. Senere i livet var det karakteristisk nok især yngre komponister, som han kom godt ud af det med: svenskeren Stenhammar, østrigerne Hauer og Schönberg og adskillige yngre danske komponister, som ofte havde været hans elever. Heller ikke i Wien fik rejsen i 1894 noget synligt resultat, men satte Nielsen sig endnu ikke spor i den store musikby, så satte den sig til gengæld spor i Niensens dagbog, og i Wien fandt på væsentlige punkter den afklaring sted, som endnu manglede 4 år tidligere.

Selv om allerede et billede af Richard Wagner i Odense-tiden havde fortalt Nielsen, at Wagner måtte være „uendelig forfløjen og upaalidelig“⁴⁰, var han i Dresden i 1890 faldet pladask for ham. Han fandt ligefrem, at første akt af *Siegfried* er „den mandigste og mest energiske Musik, der nogensinde er skrevet; den gnistrer af Staal og Sværd,“⁴¹ og han måtte efter en opførelse af Tryllefløjten konstatere, at „Mozart [hans afgud] er meget ejendommeligt; men han skal dog nydes „histo-

³⁸ *Dagbøger og brevveksling*, s. 94 (note 15).

³⁹ *Dagbøger og brevveksling*, s. 111-112 (note 15).

⁴⁰ *Minder om Niels W. Gade*, s. 81.

⁴¹ *Dagbøger og brevveksling*, s. 14 (note 15).

risk“. Wagner!! Wagner!! Hvad har Du gjort!“⁴² I Berlin kom han i Victoria Brauerei i klammeri med tyske musikere, der „naturligvis immer disputerer om Wagner og Brahms“, og da han i sit forsvar for Wagner erklærede, at finalen i en kvartet af Brahms, som de lige havde hørt Joachimkvartetten spille, er kedelig, fik han at vide, at han skulle være glad, hvis han selv kunne skrive en sådan finale. Den unge Nielsen blev gal i hovedet og stak den anden en ørefigen, „thi den Maade at disputere er dog for dum og desuden kjender han ikke en Tone af mig, saa han havde ihvertfald ikke Lov til at komme med Personligheder.“⁴³

Mandig og energisk kunne stadig være positive ord for Nielsen, men efter besøget i Wien forbandt han dem ikke mere med Wagner. Efter en opførelse af *Tristan og Isolde* i Hofoperaen er han „ligesaa langt fra som hidtil [!] at være Wagner-begejstret.“ Der findes nemlig „en saadan Mængde daarlig Smag og hul Effect i denne som i næsten alle hans Operaer“, og „Wagners Personer foretager sig for lidt; de taler kun. De taler om det som er sket, det som skør og det som vil ske; men som alligevel ikke sker. ... De Mennesker kan ikke handle og Wagner heller ikke. Som dramatisk Digter er han intet og som dramatisk Componist heller ikke, saasnart han forsøger at fremtvinge Liv og lidenskabelig Bevægelse, bliver det skidt. Som Lyriker er han stor, men med Lyrik bygger man ikke Dramaer; det smelter.“⁴⁴ „Wagner kan jo ikke længere kaldes ny eller moderne; ihvertfald forekommer de fleste af hans Værker mig frygtelig forældede allerede Selvfølgelig tænker jeg paa Indholdet, d. v. s. hans Føle- og Tænkemaade, naar jeg fremsætter en saadan Paastand, thi hvad det ydre Aparat angaar er han den mest fremskredne Componist den Dag i dag.“⁴⁵

Det var ikke kun hans syn på Wagner, der skiftede imellem de to ungdomsrejser; det gjorde f. eks. også hans syn på Rembrandt og Rubens, som han tidligere havde været betaget af: „Naturligvis kan jeg godt se at de har en Del Karakter; men det er som om det er pakket ind i Uld“⁴⁶, hed det nu. Omslaget havde dog været på vej i underbevidstheden fra begyndelsen; midt under Wagner-begejstringen noterede han en drøm, hvori Wagner i ærbødighed anmodede musikdirektør Carl Gottschalksen om en anbefaling.⁴⁷ Gottschalksen var

⁴² *Dagbøger og brevveksling*, s. 17 (note 15).

⁴³ *Breve*, s. 11-12 (note 33).

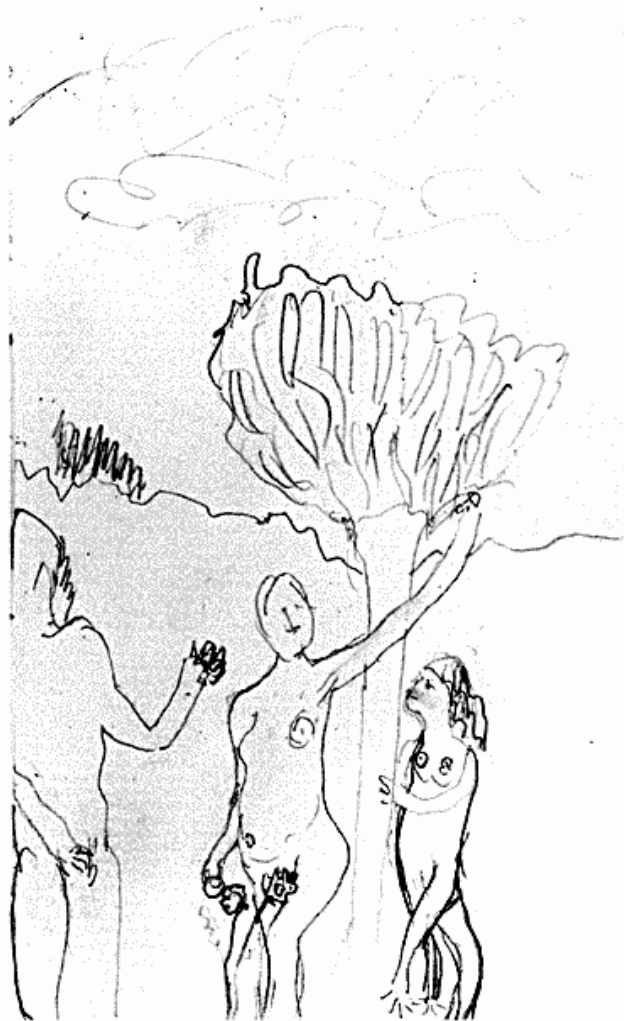
⁴⁴ *Dagbøger og brevveksling*, s. 117-118.

⁴⁵ Brev til William Berend, d. 11.3.95, CNA.

⁴⁶ *Dagbøger og brevveksling*, s. 98.

⁴⁷ *Dagbøger og brevveksling*, s. 19.

Der Sündenfall
(ca. 1470) af Hugo van
der Goes er stadig en
del af den permanente
udstilling på Kunst-
historisches Museum i
Wien. Den 11.11. 1894
tegnede og skrev Carl
Nielsen i sin dagbog:
„.... og saa var der et
Billede som forestillede
Syndefaldet. Adam og
Eva er ifærd med at
plukke Æblet og opad
Træet, endnu med
Bagpoterne paa Jorden,
kryber et - Firben som
ender i en kvindelig
Overkrop.“



ikke just repræsentant for den højere musik, men leder af Tivolis promenadeorkester!

Det var dog ikke alt let, der var at foragte. I Theater an der Wien overværede Nielsen operetten *Jubuca* af Johann Strauß, som netop havde haft premiere. „Der var henrivende Ting i denne lette og let-sindige Musik“, og man måtte „helt op til Rossini eller Mozart ... for at finde Mage dertil. Og saa har han sin egen Tone helt igjennem, saa man fristes til at kalde Strauß for et af de originaleste Talenter den nyere Tid har frembragt.“⁴⁸ Johann Strauß var endnu en oprindelig mu-

⁴⁸ *Dagbøger og brevveksling*, s. 116.

sikant, og det lette og det moderne var ikke nødvendigvis modsætninger. Omslaget kom med næste skud på operettefamilien, Lehár: Da *Den glade Enke* få år senere gik sin sejrsgang over verden, havde Nielsen ikke mange positive ord at sige.⁴⁹

Der var sket noget med Nielsens føle- og tænkemåde efter at hjertemusiklen havde mødt sin Marie, og hjertets ejermand var faldet til ro på det punkt – eller måske var det den påbegyndte forandring af føle- og tænkemåden, der havde gjort det muligt for ham at møde kvinden. Det var netop ikke et spørgsmål om mere eller mindre følsomhed, om følelser kontra intellekt, men om psykens grundlæggende konstitution. Som person kunne Nielsen nok være stemningsmenneske, men som komponist var det noget dybere, der var på spil, og Nielsen skabte i lige så høj grad sit liv, som han skabte ud fra det. Det var ikke kun Mahler, der blev komponeret.

Denne anden store landsbydreng var endnu ikke nået tilbage til Wien, da Nielsen besøgte byen første gang, og da han vendte tilbage i 1928 var Mahler forlængst død og borte. Nielsen hørte Max von Schillings dirigere Mahlers *Kindertotenlieder* i 1913 ved en koncert i Stuttgart, hvor han selv dirigerede sin *Sinfonia Espansiva*, og ved Mengelbergs Mahlerfestival i Amsterdam i 1920 hørte han i hvert fald adskillige Mahlersymfonier. „Jeg bryder mig ikke om den routinerede Musik“, skrev han. Derimod spillede den ungarske violinvirtuos Emil Telmányi, som to år tidligere var blevet Nielsens svigersøn, sammen med Arthur Schnabel ved samme festival et af Nielsens mere avancerede værker, den 2. *Violinsonate* fra 1912, og Nielsen satte ikke sit lys under en skæppe: „Min Sonate er det bedste Stykke Musik der hidtil er spillet ved Festen, det siger jeg ikke af Selvglæde, men fordi det er saaledes, jeg sad ganske nøgtern og kritisk og kom til det Resultat.“⁵⁰ – Det er ikke altid de store beskåret at se hinandens storhed, og der er ikke grund til at tro, at et møde imellem Mahler og Nielsen ville have resulteret i større forståelse end det berømte møde imellem Sibelius og Mahler. I 1920 havde Nielsen i øvrigt også distanceret sig mere fra senromantikken, end de to andre nogen sinde gjorde det.

Selv om Mahler i 1894 endnu ikke havde fået lov til at tage kampen op mod, hvad han kaldte den musikalske slendrian i Wien, var Nielsen imponeret af Wienerphilharmonikerne. En så skøn orkesterklang har han aldrig hørt før, „alt er lige fuldkomment, Klang, Sikkerhed og

⁴⁹ Carl Nielsen: Gluck, Haydn og Mozart, foredragsmanuskript, CNA ID3a.

⁵⁰ *Dagbøger og brevveksling*, s. 432 (note 15).

Præcision, skulde jeg fremhæve, blev det Strygere og Horn.“ Og samme aften hører han i operaen næsten samme orkester i *Fidelio*, som han selv som violinist i Det kgl. Kapel i København havde spillet med i flere gange – i en mere end 60 år gammel opsætning – det var dengang, der var kontinuitet i kulturlivet! Men, som Wienerne spillede den store Leonore-ouverture nr. 3! Nielsen måtte dog desværre forlade operaen i begyndelsen af anden akt, da han kun havde en ståplads i parterret i en trykkende hede. Ståparterret var delt i to med en messingstang, fortæller han, højre side til officerer, venstre til civile. I slutningen af første akt besvimede en ung løjtnant i nærheden af Nielsen og styrtede til jorden. „Kammeraterne bar ham ud, han lignede en død.“⁵¹

Carl Nielsen boede på Hotel Ungarische Krone fra den 6. til den 15. November 1894. Ringstraße var stadig ny, og Nielsen noterer, at Wien minder ham ikke så lidt om Paris, og boulevarderne om dem i København, der jo også havde fået vokseværk de sidste årtier og havde gennembrudt voldene. Københavnerromanen *Stuk* om dette vokseværk og dets sammenhæng med økonomisk bedrag, dårlig moral og falsk kærlighed, havde Herman Bang fået ideen til i Wien, men han havde skrevet den i Prag, efter at han som homoseksuel var blevet forfulgt af sædelighedspolitiet i Wien. Nielsen føler sig derimod forfulgt af prostituerede kvinder. „Om Aftenen naar jeg kommer hjem staar der i Reglen 5-6 unge elegantklædte Damer udenfor Hotellet, det er offentlige Fruentimmer som haaber at kunne fange en Rejsende. De tiltaler En uden videre og jeg maa næsten antage at det er almindelig Skik her,“⁵² fortæller han og bekræfter dermed Stefan Zweig, der i *Die Welt von Gestern* oplyser, at dengang var „fortove og promenader så spækkede med kvinder, der var til fals, at det var vanskeligere at undgå dem end at finde dem.“⁵³

Nielsen hos Brahms

Nielsens formål med opholdet i Wien var først og fremmest at besøge Johannes Brahms, som han ville forære sin symfoni. For at forstå Nielsens skildring af besøget, er en lille forhistorie nødvendig:

Niels W. Gade havde fået sit gennembrud, da Mendelssohn i Leipzig

⁵¹ *Dagbøger og brevvæksling*, s. 121.

⁵² *Dagbøger og brevvæksling*, p 119.

⁵³ Stefan Zweig: *Die Welt von gestern*, Stockholm 1944 (Fischer Taschenbuch, Frankfurt 1970, s. 104).

opførte hans første symfoni i 1843, og Schumann samme år introducerede ham i sit *Neue Zeitschrift für Musik*. Gade var derefter blevet dirigent ved Gewandhaus for helt at efterfølge Mendelssohn ved dennes død. Han vendte imidlertid tilbage til Danmark i 1848, da den første krig imellem Danmark og Preussen brød ud, og indtil sin død i 1890 var han den dominerende skikkelse i det danske musikliv. Selv om Gade ved sin hjemrejse havde bekendt politisk kulør, var han – også efter Danmarks endelige nederlag i 1864 – af den mening, at kunsten skulle bygge bro, og han inviterede tyske kunstnere til at optræde i København, således f. eks. Brahms og Joachim.

Brahms opholdt sig i København fra den 16. til den 25. marts 1868. Sammen med barytonen Julius Stockhausen gav han på dette sit eneste Danmarksbesøg tre koncerter, der både indeholdt Schuberts *Die schöne Müllerin*, Beethovens *An die ferne Geliebte* og Schumanns *Dichterliebe*. I avisernes foromtaler var det dog sangeren, der var hovedperson; Brahms' navn var overhovedet ikke nævnt! I anmeldelserne blev det derimod noteret, at ganske vist overgik f. eks. Tausig og Rubinstein Brahms i teknisk virtuositet, men „i hans Foredrag er der en Alvor og Energi, som tvinger Tilhørerne til at fordybe sig med i Compositionernes Indhold og følge den musikalske Tankes Udvikling“, og der var enighed om at københavnere ikke havde været præsenteret for en sådan musikbegivenhed i umindelige tider.

Allermest bemærket gjorde Brahms sig imidlertid uden for koncertsalen. Brahms' beundring for Bismarck, der efter sejren over Frankrig i 1870 kom til udtryk i hans *Triumphlied*, kom nemlig i København til udtryk på en helt anden måde. Ved et aftenselskab hos Gade, hvor der var mange kendte københavnere til stede, gav Brahms sig til at prise de tyske sejre og Bismarcks geni, hvilket naturligvis ikke faldt i god jord kun fire år efter nederlaget til Preussen og Østrig. Der blev pinlig tavshed i selskabet. Til sidst rejste Gades svigermoder sig, greb sit glas og udbrød med høj og klar stemme: „Jeg drikker på Bismarcks død!“, hvorefter hun oprørt forlod selskabet uden at høre Brahms' kulturimperialistiske replik, som skabte forargelse i det københavnske borgerskab: „Det kan vi tales ved om, når Thorvaldsens Museum står i Berlin!“⁵⁴

Det er Gades datter Dagmar, der har fortalt historien på denne måde. I sønnen Axels version er det Brahms, der hurtigt bryder op fra selskabet, efter at Gades svigermoder, „som var en overordentlig livlig

⁵⁴ *Breve*, s. 25-26 (note 33).

og temperamentsfuld Natur“, skarpt har sagt: „Hr. Brahms husker vist ikke paa, at han er i en dansk Mands Hus!“⁵⁵ Hvad vi ved, er, at Brahms fra København skrev til sin far, at han havde det godt og morede sig storartet, og at han dagen efter den tredje koncert rejste til Bremen, hvor *Ein deutsches Requiem* skulle opføres i domkirken langfredag den 10. april. Vi ved også, at de københavnske aviser omgående skrev om Brahms' „smagløse Uforskammethed“, om „Vildtyskeren“, og at en avis endda satte episoden på vers:

En tydsk Musikant var nylig vor Gjæst,
- Kunsten, ja vist, er prægtig,
Mit Fædrelands Ære har dog en Røst,
Der vinker mig mere mægtig.

Vi hædred hans Fingre, vi hædred hans Aand,
Vi jubled, trak paa de Glacerte,
Han spotted vort Land til Gunst for Berlin,
Vi taalte ham, fromme, blaserte.

Taalte ham? ja, han fik Lommerne fuld'
Af Guld, skjøndt han haaned vor Moder, -
„Die dummen Dänen“ han spotted med Haan -
Men han sørger, vor slesvigske Broder.

Julius Stockhausen blev i København og gav endnu to koncerter, hvor han blev akkompagneret af danske musikere. På den første skulle han have sunget lieder af Brahms, men ændrede klogeligt programmet, efter at et læserbrev i en avis havde opfordret danske mænd og kvinder til at blive væk. I stedet sang han bl. a. – endda på dansk! – til stor jubel Gades *Serenade ved Strandbredden* med Gade selv ved klaveret.⁵⁶ Endnu i de københavnske avisers nekrologer efter Brahms' død i 1897 spøjte episoden fra 1868, og det kan ikke undre, at historien også dukkede op under Nielsens besøg hos Brahms.

Besøget fandt sted den 7. november 1894 kl. 11. Her stod ikke to jævnaldrende konkurrenter af vidt forskellig psyke over for hinanden, som det havde været tilfældet knap en uge tidligere i München, men den ældre afklarede mester i musikkens hovedstad, der på sine *Vier*

⁵⁵ *Minder om Niels W. Gade*, s. 41 (note 21).

⁵⁶ Ole Kongsted: Vi holdt ikke altid af Brahms, *Politiken*, d. 7.5.1983.

ernste Gesänge nær omtrent havde afsluttet sit livsværk, overfor den unge selvbevidste og håbefulde nybegynder fra den musikalske provins. Det almindelige billede af Nielsen som den lune, vennesele mand hører hjemme i en senere alder; på dette tidspunkt var han snarere „faamælt, ofte mut, ikke sjældent barsk og ret kategorisk og afvejende i Meninger og Domme.“⁵⁷ Den unge Nielsen kunne i et og andet minde om den ældre Brahms.

Med en dr. Schiff, som Nielsen i forskellige sammenhænge betegner som „en lille energisk udseende Mand,“ „en meget karakterfuld mand“ og „Brahms' Ven,“ havde han aftale om, at de sammen skulle begive sig til Brahms' bopæl Carls-gasse 4:

„Paa Vejen derhen var S. meget optaget af om vi nu maatte træffe Brahms i godt Humør, thi, som han sagde, kunde han være meget ubehagelig naar der var noget som ikke passede ham, dog havde han (Schiff) aldrig sét ham saaledes. Det er let begribeligt at en Mand som B. kan blive ærgerlig naar han bliver overrendt af Folk, desuden er der jo saa mange dumme Mennesker som kun gaar hen af Nysgjerrighed, og det ser han naturligvis strax.

Nu har jeg altsaa set denne Mand, som jeg i saa mange Aar har beundret og endnu beundrer i saa høj Grad. Vi kom hen, Pigen lukkede op og sagde at Dr: Brahms var hjemme. Først var der en Korridor hvorfra man gik ind i Værelserne Dr: Schiff bankede paa en af Dørene, men da ingen svarede aabnede han og vi stod da i Brahms' Soveværelse. En smagfuld men ellers tarvelig udstyret Mahoniseng, hvorover hang Bachs Billede i Kobberstik, nogle Stole og et Skab som var hele Møblementet.

Schiff bankede paa næste Dør og en klar, stærk Røst raabt „herein“. Da jeg syntes det lød som om Brahms var i færd med at klæde sig paa, lod jeg Schiff gaa ene ind og blev i Soveværelset, medens S. hilste paa ham og fortalte at jeg var med. Jeg hørte dem gennem den aabne Dør tale sammen, og da jeg saa hørte Schiff nævne mit Navn, gik jeg ind til dem, og jeg kan ikke nægte at jeg havde nogen Hjertebanken.

Brahms hilste temmelig ligegyldig paa mig og bad mig tage Plads; jeg satte mig ned paa den første den bedste Stol som tilfældigvis var en Gyngestol der svingede mig helt tilbage, saa jeg fik Benene ivejret. Da jeg havde fundet en roligere Plads, begyndte han at tale med Dr. Schiff

⁵⁷ Svend Godske-Nielsen: Nogle Erindringer om Carl Nielsen, tidsskriftet *Tilskueren*, Kbh. juni 1935, s. 414.

sige. ~~Samtalen~~ Brahms er en middel-
 høj, meget undersætsig Mand, vel-
 bygget og tæt helt igjennem, staar
 sikkert og fast paa Benene og gjør
 Indtryk af at have ret gode Kræfter.
 Han er meget korthalset og lidt
 duknakket og ser man ham fra
 Ryggen sidder Hovedet nede mellem
 Skuldrene og Ryggen er ikke fri
 for at runde lidt. Udtrykket i
 hans Ansigt veksler under Samtalen
 og snart har Øjnene en sarkastisk,
 næsten ond Glans som atter snart
 gaar over til noget uendelig Hjer-
 teligt og Godt. Man fortæller sin
 meget om hans onde Lune og is-
 vil godt tro han kan være fryg-

telig bidende, men der er jo ogsaa
 mange dumme og paatrængende Men-
 nesker til og jeg er temmelig sikker
 paa at det kun er nogle af dem
 lader føle Snerten. I det Øjeblik
 vi sad var der paa Væggen en
 Gjenstand af Leonardo's Mona Lisa
 og en Statue af Michel Ange's
 Los Lorenzo di Medici. Pludselig
 vendte han sig til mig og sagde
 "Naa, hvorledes gaar det med
 Thorvaldsens Museum?"; i en
 temmelig skarp Tone. Jeg kjendte
 Historien om Brahms og Gades
 Indsigelse og svarede blot: "O, det
 staar der endnu, Hr. Doctor"

Carl Niensens rejsedagbog fra 1894 i naturlig størrelse. Besøg hos Brahms i Wien den
 7. november 1894 kl. 11.

om alle mulige Ting uden at tage ringeste Notits af mig, hvilket var mig
 rigtig tilpas, da jeg saa i Ro og Mag kunde se paa ham og faa et rigtigt
 Indtryk af ham, hvad man ikke saa godt kan naar man selv er optaget
 af hvad man skal sige.

Brahms er en middelhøj, meget undersætsig mand, tæt og velbygget
 helt igjennem, staar sikkert og fast paa Benene og gjør Indtryk af at
 have ret gode Kræfter. Han er meget korthalset og lidt duknakket og
 ser man ham fra Ryggen sidder Hovedet nede mellem Skuldrene og
 Ryggen er ikke fri for at runde lidt. Udtrykket i hans Ansigt veksler
 under Samtalen og snart har Øjnene en sarkastisk, næsten ond Glans
 som atter snart gaar over i noget uendelig Hjerteligt og Godt. Man for-
 tæller saa meget om hans onde Lune og jeg vil godt tro han kan være
 frygtelig bidende, men der er jo ogsaa mange dumme og paatræng-
 gende Mennesker til og jeg er temmelig sikker paa at det kun er saa-
 danne han lader føle Snerten.

I det Værelse vi sad var der paa Væggen en Gjengivelse af Lionardos Mona Lisa og en Statuette af Michel Angelos Lorenzo di Medici. Pludselig vendte han sig til mig og sagde i en temmelig skarp Tone: „Naa, hvorledes gaar det saa med Thorvaldsens Museum?“ Jeg huskede strax paa Historien med ham og Gades Svigermoder og svarede blot: „Jo, det staar der endnu, hr. Doctor.“

Jeg havde lagt mærke til, at han flere Gange, naar jeg saa til en anden Side, fixerede mig skarpt, ligesom undersøgende, og om han nu har syntes om mit Svar, mit Udseende eller hvad, det véd jeg ikke; men nok er det, at han lidt efter lidt blev mere venlig imod mig.

Saa talte han videre med Schiff og henvendte nu ogsaa af og til Ordet til mig, og spurgte ud om Kjøbenhavn og om jeg havde nogle Kompositioner med at vise ham. Jeg gav ham saa en Pakke med Symfoni og Kvartet. Tilsidst gik Samtalen helt livligt mellem os alle. Han bad om han maatte beholde Tingene i nogle Dage, da han skulde rejse imorgen til Frankfurt og først kom igjen Mandag eller Tirsdag; hvortil jeg sagde at det var min Mening at forære ham disse Ting, hvorfor han takkede.

Han bad mig blive i Wien til han kom tilbage, da han saa vilde have Schiff, mig og andre hos sig en Aften, og han blev tilsidst saa overstrømmende elskværdig at han paalagde Dr: Schiff at føre mig rundt i Gallerierne og hvor der var noget godt at høre og se. Da vi endelig sagde farvel fulgte han os helt ud til den yderste Dør hvor han stod bred og smilende midt paa Dørtærskelen og vinkede Farvel til os. Schiff var helt betaget og jeg naturligvis ikke mindre.⁵⁸

Brahms' tilbagevenden trak ud, og Nielsen måtte forlade Wien uden at gense ham. Om Brahms' syn på Nielsens værker vides kun, at han senere via tredjemand sendte Nielsen en tak og nogle anerkennende ord om symfonien.⁵⁹ Nielsens sidste dag i Wien i denne omgang

⁵⁸ *Dagbøger og brevveksling*, s. 113-115 (note 15) *Breve*, s. 24-26 (note 33). Nielsen har skildret sit besøg hos Brahms 3 gange: i dagbogen, samme dag i et brev til hustruen og nogle dage senere i et brev til sin gamle lærer Orla Rosenhoff. Dagbogen er fyldigst, brevet til Rosenhoff har karakter af en forkortet renskrift af dagbogen, mens brevet til hustruen er mere selvstændigt. Den her givne tekst er med udgangspunkt i dagbogsteksten en sammenskrivning af de tre skildringer, hvorved der hverken er ændret på Nielsens ord eller sætninger, men foretaget den sammenfletning, der giver den fyldigste tekst uden gentagelser.

⁵⁹ *Breve*, s. 27/Meyer og Petersen, I, s. 149 (note 10).

var helliget Stephansdomen. „Den virker på mig som en vældig Jubelhymne der stiger mod Himlen“, skrev han i dagbogen. „Jeg greb mig selv i, at jeg indvendig gik og sang paa Bachs Ciaconne da jeg stude-rede Kirken; Forbindelsen er naturlig.“⁶⁰

Nielsens afsked med Brahms får et særligt perspektiv, når man erin-drer sig det afskedsbillede, der fæstnede sig hos Mahler efter hans be-søg hos Brahms i Ischl blot halvandet år senere. Kort før, i begyndel-sen af maj 1896, havde Brahms komponeret sine *Vier ernste Gesänge*, og den 20. i samme måned var Clara Schumann død. Brahms var rejst til Bonn til Claras begravelse, og oven i sindsbevægelsen havde han pådraget sig en forkølelse. Der stødte gulsot til, og en fremskreden leverkræft blev konstateret. „Mahler fortalte, at han havde taget afsked med Brahms hen under aften, og at han på vej til døren gennem en mørk gang havde vendt sig og set, hvordan den syge gik hen til et jern-komfur og hentede et stykke pølse og noget brød fra dets indre. Og han skildrede det groteske indtryk af dette „studenter-aftensmåltid“, den til døden hjemfaldnes, den dystre forladthed og ensomhed, som dette sidste syn havde udstrålet, og han mumlede atter og atter, når han tænkte derpå, forfærdet for sig selv: „thi alt er tomhed“.⁶¹

DU EVIGE MASKERADE

Mozart og inspirationen

Der er kunstnere, der gentager et værk igen og igen, sublimerer – el-ler udvander – det allerede foreliggende, og der er kunstnere, der al-drig gentager sig selv, men med hvert nyt værk udvikler sit standpunkt og sin psyke. Bruckner er mesteren i den første gruppe, Beethoven i den anden, og i Nielsens værker er der en udvikling og en ekspansion, som på trods af alle stilistiske og historiske forskelle sætter ham i klasse med Beethoven.

Ikke desto mindre kunne Nielsen i et af sine berømteste essays, *Mozart og vor Tid*, skrive: „Vor Tid føler maaske mere ved at høre Beet-hovens Værker; men om hundrede Aar føler man helt anderledes, og den Kunst, der saa hovedsagelig var baseret paa Følelsen, vil blive over-flødig, hvis den ikke rummer i sig nogle Forhold og Love, som gælder til alle Tider; jeg mener: noget af det, hvoraf der til alle Tider kan

⁶⁰ *Dagbøger og brevveksling*, s. 123 (note 15).

⁶¹ Bruno Walter: *Thema und variationen*, Stuttgart 1947 (Frankfurt 1960, s. 122).

læres; og i rent artistisk – hvad skal jeg sige – musikkunstnerisk Henseende er der langt mere at lære hos Mozart end hos Beethoven.“⁶²

Med sit essay bidrog Nielsen ikke blot til Mozart-hyldesten i anledning af komponistens 150-års fødselsdag i 1906 og til den opvurdering af Mozart, som fandt sted i årene omkring århundredskiftet, og som f. eks. også Gustav Mahlers og Thomas Beechams opsætning af Mozarts operaer er eksempler på. Mozarts placering var dengang ikke en selvfølge og hans navn endnu hverken udødeliggjort blandt musikere, reklamefolk eller chokoladekuglefabrikanter, og Bruno Walter kunne mange år efter fortælle, hvordan en teaterdirektør, efter at publikum havde svigtet en Mozartopera, kunne sige: Vi må spille bedre stykker!

Nielsens essay er imidlertid også udtryk for et indre behov og en erfaring, der hører sammen med tilblivelsen af operaen *Maskarade*, som han komponerede på det meste af året 1905. Også i et foredrag om Gluck, Haydn og Mozart, som han holdt i efteråret 1905 og i lidt ændret skikkelse gentog i december 1906, efter at *Maskarade* havde haft premiere på Det kongelige Teater i København den 11. november, kom hans syn på Mozart til udtryk. Gluck og Haydn betragter han som forløbere for Mozart. Mens „den strenge, faste, mandige Gluck ... skaber Værker af en ofte helt unævnelig Majestæt“, så gør Haydn sig „al umage for at komme Jorden og Menneskene saa nær som muligt“. Over for Glucks „ægyptiske Frontalitet“ står Haydns „krumme Danseben og kantede Albuer“, men „de kommer begge ude fra Landet: langvejs fra, maa bryde og bane sig Vej, bringer begge to nye og store Værdier ind i Kunsten. Men disse Værdier bliver ikke lagt sammen så de kan blive til en hel Million. Det er som to Strømme der løber ved Siden af hinanden. Skal de mødes engang og blive til en stor Flod, der tager Alting med sig? Ja, de skal forenes! Og det Sted hvor de løber sammen hedder Wolfgang Mozart.“⁶³

Også Nielsen kom langvejs fra og bragte værdier fra landet med sig ind i kunsten, men selv om wienerklassikken i en vis forstand fra barnsben havde stået for ham som selve musikken, havde han dog i sin ungdom, som nu var ved at være forbi, ikke mindst orienteret sig i sin egen tids musik, og først *Maskarade* aktualiserede og radikaliserede hans rødder. Det var ikke og havde aldrig været fortidens musik, han øn-

⁶² *Tilskueren* 1906, s. 205/Carl Nielsen: *Levende Musik*, Kbh. 1925, s. 21.

⁶³ Gluck, Haydn og Mozart (note 49).

skede at skrive, og forkærligheden for det 18. århundrede var ikke en længsel efter fortiden, men en søgen efter noget oprindeligt, som hans egen tid havde tabt forbindelsen med. Af foredragsmanuskriptet om Gluck, Haydn og Mozart fremgår det, at det ikke så meget er Mozart kontra Beethoven, der er anliggendet, men at „gjøre vor Pligt overfor de gode Værker, de maa ikke ... tie for længe ad Gangen og overdøves af den store Tromme og den store Reklame som nu har lydt lige siden en Wagners og en Thaikowskys Værker fik Succes hos den store Hob.“ Heller ikke Verdi finder nåde for hans blik; Verdi fortsætter den italienske operastil, som Gluck havde gjort op med, „dette vanvittige Nonsens“, hvor det „først og fremmest kom an paa at give Sangerne Lejlighed til at brilliere med alle slags Sangkunster, ligemeget om det passede i den dramatiske Situation eller ikke.“⁶⁴ – Som operakomponist kunne Nielsen hverken tage udgangspunkt i Wagner eller Verdi; fornyelsen måtte søges længere tilbage.

Forud for operaen *Maskarade* gik den værste skaberkrise, Nielsen oplevede. Til gengæld blev arbejdet med værket også forbundet med den største oplevelse af inspiration: „Engang imellem har jeg en Fornemmelse af at jeg slet ikke er mig selv, – Carl August Nielsen, – men kun ligesom et aabent Rør hvorigjennem der løber en Musikstrøm som milde, stærke Kræfter bevæger i en vis salig Svingning. Saa er det lykkeligt at være Musiker, kan Du tro“⁶⁵, skrev han til sin hustru i februar 1905, en måned efter at der endelig var gået hul på bylden, og endnu 20 år efter huskede han: „Det hele kom af sig selv: Jeg var Nummer Nix! Det var en lykkelig Følelse.“⁶⁶

Forarbejdet

Helt af sig selv kom *Maskarade* dog ikke. Selv om komponisten knap kunne opleve sig som ansvarlig for, hvad der skete, og inspirationen kunne forekomme ufortjent, så kom den ikke desto mindre, fordi han gennem en længere årrække havde forberedt sig til den. I *Maskarade* er Nielsen sig selv så godt som nogen sinde: inspirationen var ikke et udtryk for et brud i værkrækken, men for – endnu – et gennembrud. Der er i Niensens værkrække ikke blot en forbavsende udvikling, men

⁶⁴ Gluck, Haydn og Mozart.

⁶⁵ *Dagbøger og brevveksling*, s. 202 (note 15).

⁶⁶ Interview med Nielsen, *Berlingske Aftenavis*, den 3.6.1925.

også en påfaldende logik, som sættes i relief af den måde, han pejler sig frem på.

Som Schönberg var faldet for den danske digter J. P. Jacobsen, hvis *Gurresange* blev forlæggert for hans livtag med den senromantiske arv, begyndte også Nielsen sin sangproduktion til tekster af J. P. Jacobsens posthumt udgivne digte, og endnu da han op imod århundredskiftet overvejede emnet til sin første opera, havde han Jacobsens roman *Fru Marie Grubbe*, der fortæller om en adelig kvindes sociale deroute i det syttende århundrede, i tankerne, men endte med at vrage Jacobsen – et årti før Schönberg gjorde sig færdig med ham – til fordel for historien om Saul og David i Det Gamle Testamente.

Fru Marie Grubbe er historien om kvinden og kærligheden, om magtens mænd, der har et dyrisk uerotisk forhold til kvinden, og om de få mænd, der lever op til Mariens ideal, men nærmest dør fra hende på bestilling, så hun bestandig må skuffes. Først den sociale nedstigning og det hårde arbejde som færgeskone kan passivisere hendes livstørst. Det er ikke lykken Marie Grubbe finder, men nok en vis ro, og som et udtryk for, at det, der drev hendes liv, slet ikke kan formuleres i hendes samtid, dør hun så sindsforvirret, at præsten hverken kan „bede med hende eller berette hende.“⁶⁷

At Nielsen var nær ved at falde for det stof, er til at forstå. I forbindelse med sin *I. symfoni* havde han opdaget, hvad kvinden og kærligheden betød, og i sit næste store værk, *Hymnus Amoris* for solister, kor og orkester fra 1896, hvis idé går tilbage til bryllupsrejsen, havde han forsøgt sig med en almen skildring af kærligheden i de forskellige livsfaser. Nielsen havde det med at tænke i kontraster, og måske skulle Marie Grubbe-operaen have været et kontrastværk til *Hymnus Amoris*, således som han senere med sin sol-ouverture *Helios* og korværket *Sønnen* lod nat følge dag, men kontrasten til kærlighedshymnen kom først på en helt anden måde med *Maskarade*.

Den sociale samfundsmæssige dimension, som er så væsentlig i *Saul og David*, og som gør en sammenligning med Mussorgskys operaer relevant, findes også i Jacobsens roman om Marie Grubbe, men forskellen, der må have afgjort valget, ligger i, at stoffet i Det Gamle Testamente lader utopien, tusindårsriget tone frem, og dermed endnu engang sætter komponisten, ikke i en skildrende, malende situation, men i den oprindelige symfoniske, den at gennemføre en proces i det musikalske materiale, en proces, der trods alle konflikter nødvendig-

⁶⁷ J. P. Jacobsen: *Samlede værker* I, Kbh. 1972, s. 258.

vis må have en positiv retning, frigøre psyken. I den forstand er Nielsen i sine større værker uanset genre altid symfoniker.

Saul og David er ikke blot endnu engang historien om C-durs sejr, men historien om et paradigmeskift i et kollektiv bragt på musikalsk form længe før den slags ord kom på mode. Den trodsige Saul bliver erstattet af David, der er efter Herrens sind, og en ny harmoni mellem folket og kongen, mellem ledede og leder er resultatet. Den proces koster ikke kun Saul livet; den tredje hovedperson, måske hovedpersonen, profeten Samuel, har også udspillet sin rolle, men kan i modsætning til Saul netop dø en naturlig død. På det realistiske handlingsplan er Samuel repræsentant for Gud; på operaens symbolplan repræsenterer han det kollektive ubevidste, som kollektivet ved kongeskiftet bringer sig i et gunstigere forhold til.

At Nielsen henter sit stof i Det Gamle Testamente, vil i grunden blot sige, at han henter det fra sin barndoms fortællinger, altså nærmere oprindelsen. Operaens pointe er på et dybt psykologisk plan en forsoning af de menneskelige (strids)kræfter, ikke tilslutning til en religion. I den forstand skrev Nielsen aldrig religiøs musik; kunsten var i sig selv en religion – hvis betydning han også, især senere, kunne tvivle på – og i den fortolknings- og skabelsesproces, som kunsten var, kunne stoffet tages, hvor det fandtes. Nielsen var ikke hedning, men søgte de evige, oprindelige værdier bag al konfession.

Det var et udtryk for hele psyken og frigørelsen af de menneskelige kræfter, der var på programmet, og med det gammeltestamentlige operasujet vandt opbruddet nedefra over den danske nederlagsånd fra 1864, som valget af Jacobsens *Fru Marie Grubbe* med dens skildring af det kollektive forlis ville have været i bedre overensstemmelse med. Allerede titlen på den anden symfoni, *De Fire Temperamenter*, som fulgte umiddelbart efter *Saul og David*, peger i samme retning. Det var også en balance i psyken, Nielsen søgte; deraf temperamenternes, satsernes, rækkefølge: Den koleriske er mest i affekt og ude af sig selv, flegmaen er det ubalancerede svar på ophidselsen, melankolien bevidstgørelsens nødvendige nedtur og salige dæmring, før sangvinikeren i finalen kan tilføres værdighed og ligevægt af de forudgående erfaringer.

„Du skal grundfæste Forjættelsens Rige paa Jord“, synger hele folket i *Saul og Davids* slutkor til deres ny konge: Det jødiske Gudsrige, Messiasriget, var også en social utopi, mens det kristne Himmerige allerede tidligt flyttede til mere luftige egne, og en pointe ved Niensens første opera er netop, at den efter knap et par tusind års kristendom

flytter utopien tilbage til jorden, hvor den hører hjemme. Den jødiske utopi stammede imidlertid fra en hierarkisk tidsalder, mens Nielsens anden opera har en demokratisering af samfundet og forholdet imellem mennesker som sit hovedtema.

Både i *Saul og David* og i *Maskarade* var det komponisten selv, der valgte sit emne og sin tekstforfatter. „Det er mig aldeles nødvendigt, at Ideerne til mine Værker opstaar hos mig selv,“ skrev han, mens han arbejdede på *Maskarade*. „Hermed mener jeg ikke blot den rent musikalske-, men ogsaa den litterære Del deraf. Ideen til min „Hymnus Amoris“ opstod saaledes hos mig fuld færdig i alle Enkeltheder, hvad Texten og Indholdet angaar, en Nat, jeg laa uden at kunne falde i Søvn. Det samme var Tilfældet med Operaen „Saul og David“, og mit nye Korstykke, „Sønnen“; ja, i min sidste Opera, „Maskeraden“, som jeg for Tiden arbejder paa, har jeg endog bestemt Scenegangen og alt, indtil de mindste Enkeltheder samtidig med, at jeg har haft en væsentlig Andel i det textlige.“⁶⁸ Nielsens ambitioner var ikke mindre end Wagners, og han var som han ikke blot musiker, men han var anderledes sammensat og afviste også i dette tilfælde dennes eksempel: „Komponisten bør komme frisk til sin Tekst og modtage baade de Impulser og de Vanskeligheder, Digterens Ord frembyder“⁶⁹, og altså ikke skrive den selv.

Fra intermezzo til finale

Ideen til *Maskarade* fandt Nielsen hos en af de største danske forfattere, Ludvig Holberg (1684-1754), hvis komedier på Nielsens tid endnu var en grundpille i Det kongelige Teaters repertoire, og hvoraf enkelte endnu ikke er helt glemt. Holberg var ganske vist født i Bergen – Norge var dansk dengang – men han levede og skrev i København, hvor han også var professor ved universitetet, og han er endda blevet kaldt den danske litteraturs fader. Støbt i bronze sidder han stadig ved indgangen til Det kongelige Teater sammen med en anden stor dansk digter, Adam Oehlenschläger (1779-1850), som i dag slet ikke spilles, men som også var standardrepertoire på Nielsens tid, og som har leveret forlægget til et andet hovedværk af Nielsen: *Aladdin*.

⁶⁸ Selvbibliografi skrevet til Gerhardt Lyng (note 28).

⁶⁹ *Tilskueren* 1909, s. 94/ *Levende Musik*, s. 40 (note 62).

musikken fra 1919, som har haft en krank scenisk skæbne, men som oplagt måtte kunne realiseres på film.

Nielsen har imidlertid ikke sat Holberg i musik; der er hverken pastiche eller nostalgi i musikken, og de tekstlige forandringer er ikke blot, hvad der kræves for at gøre et skuespil til libretto. Holbergs komedie *Mascarade* er en intrigekomedi, hvori borgersønnen Leander og tjeneren Henrik gensidigt forelsker sig i borgerdatteren Leonora og tjenestepigen Pernille på en maskerade, som de besøger imod henholdsvis deres fædres og deres herskabs vilje. Leander og Leonora er samtidig af deres fædre bestemt for hinanden, og således består intrigen i, at de unge forelsker sig „ulovligt“, mens intrigens løsning består i, at det til sidst kommer for en dag, at de uden at vide det har forelsket sig i den rette. Leanders far, Jeronimus, som er indbegrebet af den gamle autoritet, reddes til syvende og sidst hos Holberg, men undervejs har komedien vist og afsløret, hvordan mennesker af forskelligt køn og stand forholder sig til hinanden i det givne samfund, og hvordan de og samfundet forholder sig til „den naturlige Liighed, hvorudi de vare i Begyndelsen“, som Hr. Leonard udtrykker det.⁷⁰ Når Holbergs komedie er til ende, er der hverken sket noget i mennesker eller samfund, men det kan naturligvis ikke udelukkes, at tilskuerne er blevet klogere af det, de har set. Holbergs komedie hører til i det århundrede, der sluttede med den franske revolution.

At maskeradeer kunne true et samfund, viser de historiske omstændigheder ved Holbergs komedie direkte. Få dage før premieren i februar 1724 blev maskeradeerne, som fandt sted i Komediehuset efter teatertid, forbudt af politimesteren, og Holbergs propaganda for dem var altså sørgelig aktuel. Desuden var de knyttet til en grundtanke i Holbergs forfatterskab, som han fremførte ved flere lejligheder både før og siden. Den naturlige lighed imellem alle mennesker forsvarede han allerede i sit ungdomsværk om natur- og folkeretten⁷¹, og forsvaret for maskeradeerne, der lod denne glemte lighed komme til syne, gentog han i en epistel⁷² i slutningen af sit liv. Holbergs stof er fælles-europæisk gods, der rækker tilbage til antikken. Holberg var netop ikke national i vor forstand. Mens vi har travlt med at eksportere det nationale, som vi ikke altid har en levende og autentisk oplevelse af,

⁷⁰ Ludvig Holberg: *Mascarade*, II,3.

⁷¹ Ludvig Holberg: *Naturens og Folke-Rettens Kundskab*, 1716, cap. VI.

⁷² Ludvig Holberg: *Epistler*, Tomus IV, 1750, Epistola CCCXLV.

var det importen og fordanskningen af det varige og det fælles, der sys-selsatte Holberg, og Nielsens udgangspunkt for operaen *Maskarade* er altså mere internationalt og alment, end det ofte er blevet hævdet. Det er ikke det danske i operaen, der kan stille sig i vejen for dens udbredelse, men muligvis det almene i den, som er almindeligt glemt ikke kun i Danmark.

Maskeraden var ikke en del af Holbergs komedie, den fulgte efter teatertid, og den var som en forsmag indlagt som et kort mellemspil uden tekst imellem første og anden akt, men det var dette mellemspil, mere end det var Holbergs tekst, der inspirerede Nielsen. I sin omrøring af komedien gjorde han mellemspillet til hovedstykket, til hele tredje akt, mens Holbergs komedie er sammentrængt til operaens første akt og en del af anden akt. Hos Nielsen er der faktisk sket noget, når maskeraden og *Maskarade* er forbi – i det mindste i musikken og for operaens figurer. De fleste kan se frem til nogle gevaldige tømmermænd, som ikke først og fremmest har deres årsag i brændevin, og Jeronimus' position er grundigt anfægtet, mens komedien hos Holberg kun medførte, at et par stands-mæssige ægteskaber blev forsinket af en – komedie.

Når operaens personer i slutningen af tredje akt på korporal Mors' bud kaster maskerne, er det ikke blot som hos Holberg intrigen, de løser, og de bestående tilstande, de redder, men nok så meget sig selv, de finder og genfinder med en ny – eller gammel – bevidsthed om lighed. Dog bliver Jeronimus i stedet rigtig ude af sig selv; hos Holberg var han slet ikke på maskerade. Hos Nielsen er hans deltagelse ikke blot en barok idé, men en nødvendig forudsætning for at maskeraden kan realisere lighedsideen, som Holberg i sit århundrede kun kunne tale om. I ædru tilstand kan Jeronimus ikke deltage i legen, der især er vendt imod ham og hans verden; han må drikkes plakatfuld, og da han er centrum i nattens bakkanal i kraft af den trussel, han udgør, som han er det i dagens verden i kraft af sin – truede – autoritet, er det heller ingen tilfældighed, at han er maskeret som Bacchus. I den eftertænksomme scene, hvori alle efter tur må kaste deres maske i dødens sorte urne, er Jeronimus logisk nok den eneste, som orkesteret ikke forsyner med et erindringsmotiv: Han, der repræsenterer kernen i det ufri samfund og i de ufri forhold mellem mennesker, kan ikke deltage i afsløringen af disse forhold med nogen erindring om sig selv – men han behøver dog ikke begå selvmord som Saul, der i Nielsens første opera også var eksponent for en gammel uorden, der skulle afløses af en ny orden.

Allerede for ungkarlen Holberg var *Mascarade* en erotisk affære⁷³, men netop dette element måtte „nødvendigvis trækkes stærkere op“⁷⁴ i operaen, der ikke som komedien blev til under en pietistisk trussel, som få år efter dens opførelse førte til et forbud mod al offentlig teatervirksomhed, men under den vigende victorianisme og umiddelbart efter dronning Victorias død. Frigørelse og ligestilling af mennesker og køn er også en forvandling af kærligheden og erotikken. Dertil svarer, at der i operaen ikke er tale om en simpel modstilling af de to kærestepar – det ville afspejle statiske tilstande som Holbergs – men om en afsmitning, der giver begge par og deres duetter en vis distance til karakteren af deres kærlighed. I tredje akt bygger tjenerparrets *canzone parodica* direkte på det musikalske materiale fra Leander og Leonoras højstemte kærlighedsduet; det kokette og det romantiske er to sider af samme sag, og det ægte er helheden.

Det er ikke kun en skærpelse af Holberg, men også en forandring i forhold til Nielsens egen *Hymnus Amoris*. I pantomimen i tredje akt, som er komponistens egen opfindelse,⁷⁵ lader han Venus drømme om sin elsker Mars – med hvem hun gør sin mand, Vulkan, til hanrej, som de alle bliver det på maskeraden – til den til himlen opløftede kærlighedens sang fra *Hymnus Amoris*! Heller ikke Wagners kærlighedsliv kan han dy sig for at sende på maskerade: Da de to gamle, hr. Leonard og Magdelone, uden at genkende hinanden slår sig sammen på vej ind i komediehuset („Skal vi os forene, hvilken artig Scene“), sker det til et motiv fra *Siegfried-Idyll*; bag den kærlighed, der skabte den idyl, stod jo også en hanrej, dirigenten Hans von Bülow. Nielsens kærlighed til *Siegfried*, som var kommet så kraftigt til udtryk i hans dagbog i 1890, var hurtigt blegnet: „Hvorlænge kan man holde ud at have en stor blegfed Mare liggende ovenpaa sig; især når Kjønnen er højst tvivlsomt“, skrev han om netop *Siegfried* i 1903.⁷⁶ – Motivet er i øvrigt slet ikke Wagners, men Händels⁷⁷; sicilianoen for alt og sopran i *Messias* benytter det til tekster fra Esajas og Matthæus, der fortæller om de vildfarnes hyrde og lover, at byrden er let.

⁷³ Ludvig Holberg: *Første Brev til en højvelbaaren Herre*, 1728.

⁷⁴ Interview med Nielsen, *Politiken* den 8.11.1906.

⁷⁵ Interviews med Nielsen, *Politiken* den 15.10.1905 og d. 8.11.1906.

⁷⁶ Niels Martin Jensen: „Den Sindets stridighed -“, *Musik og forskning* 6, Kbh. 1980, s. 169.

⁷⁷ Ludvig Dolleris: *Carl Nielsen. En Musikografi*, Odense 1949, s. 113.

Der er trøst og tilgivelse for meget, men det er karakteristisk, at Nielsen også beskriver maskeraden med det mere tvetydige ord „Op-løsningen“. ⁷⁸ Siden Holberg var mellemspillet ikke blot blevet til hovedanliggendet, det var også blevet farligere. I litteraturprofessor Vilhelm Andersen, som Nielsen henvendte sig til per instinkt næsten uden at kende ham, fandt han en librettist, som var Holbergeskert, og som året før havde udgivet en bog, som gjorde ham mere end parat til at gendigte Holbergs komedie ud fra mellemspillet. Med *Bacchustoget i Norden* ⁷⁹ havde Vilhelm Andersen trukket sin egen græske Dionysostråd igennem et par hundrede års nordisk litteratur, og med denne tråd in mente gav han sig i kast med teksten til operaens tyngdepunkt, tredje akt. Det blev til en kavalkade af skjulte citater og mere eller mindre uigennemskuelige henvisninger, og det er næppe tilfældigt, at det er i tredje akt, komponisten har foretaget de største ændringer i forhold til den trykte libretto. ⁸⁰

Derimod er der fuld overensstemmelse imellem alle tre involverede kunstnere, når det gælder tjenerfiguren Henrik. Hos Holberg er Henrik „Hiulet, som driver alting“ ⁸¹, for Nielsen er han „ganske moderne i sine Følelser; han siger ligefrem socialistiske Ting“ ⁸², og for Vilhelm Andersen er han „Bevægelsen og Uroen i et Samfund, der er ved at falde i Staver af lutter Ærbarhed“, og han er den „fødte Modsætning“ til „Middelstanden i aandelig Forstand, som ikke kender noget til de frie Aanders Lyst, fordi den Slags Folk ikke har Raad til at have sig selv til bedste, og til deres Smerte, fordi de i deres flade Sinds Optimisme

⁷⁸ Interview med Nielsen, *Politiken* den 15.10.1905.

⁷⁹ Vilhelm Andersen: *Bacchustoget i Norden*, Kbh. 1904. Denne bogs indflydelse på V. A.s tekst til C. N.s opera har Jørgen I. Jensen som den første gjort opmærksom på i sin *Carl Nielsen. Danskeren*. Kbh. 1991, s. 226. Jørgen I. Jensens konklusion er dog ganske anderledes og højst særegen og bygger delvis på forvridninger af ansvarsfordelingen imellem V. A. og C. N. I *Carl Nielsen: Artistic Milieu and Tradition (The Nielsen Companion*, ed. Miller, London, Boston 1994, s. 73) formulerer han sin konklusion således: „Nielsen's music for *Maskarade* is a kind of musical rebirth and a definitive formulation of an impulse from the Muses which had been present in Scandinavian writing as far back as the eighteenth century but which first reached its musical shape in the work of Nielsen.“ – Jørgen I. Jensen mener, at han „finder metafysikken i historien“ (1991, s. 376), men han har snarere en – særlig kristen – metafysik, som han forsøger at lægge ned over historien, og som er helt fremmed for Carl Nielsen.

⁸⁰ Vilhelm Andersen: *Maskarade. Komisk Opera i tre Akter*. Kbh. 1906.

⁸¹ Holberg: *Mascarade*, III,7.

⁸² Interview med Nielsen, *Politiken* den 15.10.1905.

aldrig har Mod til at se det værste.“ – Pernille? Hun er naturligvis „Henriksnaturen i anden Potens“. ⁸³ Der var endnu et årti til kvinderne fik valgret i Danmark, men i året 1906 indtog tjenerskabet scenen på mere end én måde: Netop det år var den faglige organisering nået så vidt, at også tjenestefolkene dannede deres forening.

Dengang og nu

For den gamle komediedigter såvel som for den moderne komponist var ærindet nutiden. Komponist og librettist havde med hustruer været til offentligt karneval på Casinoteatret i Amaliegade nær kongeslottet Amalienborg for at finde den inspiration til deres tredjeakt ⁸⁴, som de ikke kunne finde i Holbergs tekst. Ligesom Komediehuset på Holbergs tid bød Casino-etablisementet, der oprindeligt var skabt af Tivolis grundlægger Carstensen som et vintertivoli, på en kombination af skuespil og forlystelser, og det var her, Brahms og Stockhausen havde optrådt i 1868. Mellem Holbergs og Niensens tid var der både en påfaldende lighed og en afgørende forskel. Både den franske revolution og den første danske grundlov fra 1849 skilte, og i den forfatningskamp, som bølgede frem og tilbage i resten af århundredet, var de konservative kræfter omsider i 1901 blevet afløst af en parlamentarisk regeringsdannelse, der gav bondestanden den magt og de regeringsposter, som vælgertallene længe havde berettiget den til.

Nielsen sammenlignede situationen, da der gik hul på *Maskarade* for ham, med et dampskib, der kommer ud i det linde, lette åbne vand, efter at det har måttet bryde og mase sig igennem isen ved bestandige hidsige tilløb for fuld kraft. ⁸⁵ Udsagnet kunne lige så godt have været et billede på det danske samfund i årene mellem det politiske systemskifte i 1901 og udbruddet af første verdenskrig i 1914. Tiden var præget af lighedsideal og voksende demokrati, men også i de kredse, der dominerede det offentlige liv, af falsk sorgløshed. Journalisten Andreas Vinding har med titlen på en erindringsbog, *Sorgløse Tider*, givet tiden en overskrift, der på dansk har en klang, der kan minde om *Die Welt von gestern*.

Det var den tid, hvor selskabsliv, varieté, restaurationer, teatre og biografier for alvor kom på mode. Dengang „var Hykleriet helt ander-

⁸³ Vilhelm Andersen: Holbergs Henrik, *Tilskueren* 1906, s. 74, 64 og 136.

⁸⁴ Meyer og Petersen 1947-1948 (note 10), I, s. 228.

⁸⁵ *Dagbøger og brevveksling*, s. 201 (note 15).

ledes udbredt“ – skriver Vinding i sin bog, der udkom i 1942 under den tyske besættelse af Danmark, og altså ikke med vor tid som sammenligningsgrundlag – „mange Mennesker levede et Dobbeltliv, var ligesom delt i to. Mens det første Jeg stræbte efter at bevare det ydre Skin, at overholde de anerkendte Vedtægter og følge god, gammel, borgerlig Sæd og Skik, var det andet Jeg helt fyldt af Lidenskab, Had, Kærlighed, undertiden Heltemod, og fordi det maatte holdes skjult for det respektable Samfund, gik det saa langt dybere. Ukendt for Naboerne og hans Nærmeste, ja, ofte endogsaa for hans første Jeg, førte dette andet Jeg sit eget vilde Liv, men naar han fra Natten igen traadte ud i Dagen, blev han uden mindste Forundring for sig selv straks identisk med sit bedsteborgerlige Hylster. De to blev til én – det bedre Jeg, og dette bedre Jeg havde en medfødt, naturlig Evne til at forarges. Anderledes kan jeg ikke forklare mig, at de samme Mennesker, der hemmeligt førte et saare muntert Københavnerliv, aabenlyst kunde manifestere en helt ægte virkende Indignation.“⁸⁶

Operaens rejse fra dag til nat havde en parallel uden for scenen, og den fremstiller da heller ikke blot ligheden og friheden som ren og skær lystighed, men taler også om „et forfærdeligt Gny, som alle de smaa Huse i denne gamle By vel kan ramle sammen ved førend Morgengry“. Det er ikke en magelig affære, men som Vinding-citatet viser, er det også forbundet med krumspring og lidelse at værgе sig herimod. Om demaskeringen i *Maskarade* fører til et varigt brud med de gamle (magt)forhold, til maskeradernes overdrivelse, som hr. Leonard advarer imod allerede hos Holberg, eller til noget helt tredje, er ikke til at sige. Man skynder sig at spille op til kehrausen, og Jeronimus, der er drukket fra selv og samling, må viljeløst snurre med i denne afdansning, og den hele maskerade har et vist dæmonisk skær. Friheden og ligheden er en mulighed, men opløsningen er en risiko.

Maskarade var for Nielsen forbundet med Mozart – og også via Holberg forbundet med det 18. århundrede. Nielsen komponerede aldrig i gammel stil, og han har aldrig skrevet en pastiche. Alligevel kan ingen være i tvivl om, at *Maskarade* forholder sig til Mozart og specielt til *Le Nozze di Figaro*. Begge ouverturer er, med Niensens eget udtryk, fulde af „virrende Liv“.⁸⁷ Både Figaro og Henrik er „hjulet“, og det er i begge værker erotikken og kærligheden og opløsningen af en hierarkisk samfundsorden, der driver det. Hos Mozart er Cherubino slangen

⁸⁶ Andreas Vinding: *Sorgløse Tider*, Kbh. 1942, s. 137.

⁸⁷ Dolleris, 1949 (note 77) s. 103.

(picciol serpente), som greven forsøger at smide ud af sit paradis, mens eros hos Nielsen må nøjes med at være personificeret af den følgenagtige, plumpe gårdskarlv Arv, der bliver maskeret som Cupido, og lænestolen, som Cherubino og greven agerer for- og bagside til i *Figaro*, må i *Maskarade* finde sig i at give støtte til både Henriks løjer og Jeronimus' beklagelser.

Bag om det romantiske og borgerlige 19. århundrede med dets mislykkede revolutioner, hvoraf den første, den franske, havde fundet sted inden århundredet begyndte, og den sidste, den russiske, endnu ikke havde fundet sted, videreførte og fornyede Nielsen demokratiseringen af eros, samfund og psyke. Det blev en succes, for så vidt som *Maskarade* fra begyndelsen var en succes og indtil udgangen af 1995 har gået 223 gange på nationalscenen og omtrent har fået status af nationalopera. Samtidig var der dog noget galt med værket, mente man, og resultatet har været, at der skulle gå 70 år, før det på den første pladeindspilning blev muligt at høre værket i sin helhed, og 91 år, altså til 1997, før partituret blev udgivet.

På en dansk scene har *Maskarade* aldrig været spillet i sin helhed, og oftest har anden og tredje akt været forkortet til ukendelighed. Nielsen har selv bidraget til misèren ved at omrokere i tredje akt og medvirke ved forkortelser, og operaen har utvivlsomt et næsten brucknersk partiturproblem. Den har imidlertid også hans format (ikke stil), og man kan have den mistanke, at forkortelserne af Nielsens opera – og de gamle „forbedringer“ af Bruckners partiturer – er en (utidssvarende) måde at værges sig mod pointen på. Realiseringen af *Maskarade* er et tilbud til verdens operahuse: Der er hverken en overbevisende dansk tradition at hælde sig op ad eller lade sig tynge af, og værket er ikke så fortærsket, at det har vor tids behov for „omplantning“ og „nytænkning“. *Maskarade* er aktuel, som da den blev skabt. Efter opløsningen af århundreders revolutionære eksperimenter er den naturlige lighed stadig en mulighed og en mangelvare, og den almindelige opløsning er fremskreden, men Nielsens *Maskarade* er til at synge med på for enhver.

DIE WELT VON HEUTE

Ondt og godt, stort og småt

I forbindelse med uropførelsen af Nielsens 5. *Symfoni* i København i 1922 blev komponisten spurgt, om verdenskrigen – som man endnu uden risiko for forveksling kunne kalde krigen fra 1914-1918 – havde

Fra det kgl. Teaters Opera-Première i aftes.



Paa begge Sider Rampen.

I det øverste Felt ses Komponisten Carl Nielsen, dirigerende Orkestret; bagved bemærkes paa Parkettets første Række Fru Phister og Teaterchefen, Grev Danneskjold.

I de to nederste Felter findes Tegninger af følgende Personer i Operaen: 1. Fru Neiiendam som Magdelone. 2. Hr. Nissen som Henrik. 3. Hr. Kierulf som Leander. 4. Hr. Jerndorff som Leonard. 5. Hr. Knudsen som Arv. 6. Hr. Mantzius som Jeronimus.

(Se iverigt Anmeldelsen S. 4).

Dagbladet *Politiken* dagen efter premieren på Maskarade den 11. november 1906.

haft nogen indflydelse på hans værk? „Det er mig i hvert Fald ikke bevidst“, svarede Nielsen, „men ét er sikkert: der er ikke én af os, der er den samme nu som før Krigen. Saa det kan jo være!“ Nielsen fortalte også interviewereren, at man havde fortalt ham, at den ny symfoni ikke lignede hans tidligere, men det kunne han ikke selv høre.⁸⁸ Nielsen havde igen udviklet sig og var forblevet sig selv, og hans værker kan man, som andre store komponisters, inddele i faser, som kan forekomme mere eller mindre vilkårlige.

Kræfterne brydes både i hans tidlige og i hans senere værker. I *Saul og David* fra århundredskiftet er polariseringen til at få øje på: Ondt står mod godt personificeret i operaens titelpersoner. Også i den fjerde symfoni, *Det Uudslukkelige*, og i den femte er konflikten imellem destruktive og konstruktive kræfter trukket skarpt op og direkte anskueliggjort af de to sæt pauker i den fjerde og af lilletrommen i den femte. Der er imidlertid en forskel på de to symfonier og den ældre opera.

Som en søjle imellem dem og som kulminationen på et langt forløb står den tredje symfoni, *Sinfonia Espansiva*, hvori kræfterne fik lov at strømme frit med det resultat, at en forening af dem også var mulig.⁸⁹ Med den erfaring i lasten fik det destruktive en ny placering i Nielsens univers; det kom på en gang mere udefra og længere indefra, og det kan være nærliggende at give både udviklingen i verden og i hans privatliv æren herfor, men pointen er, at udviklingen ligger som en logik i værkerne selv, og at den er indledt, før de store ydre begivenheder finder sted. Det vil naturligvis ikke sige, at de ydre faktorer ingen rolle spiller; nysgerrighed over for personen bag værkerne er tilladt og kan bidrage til forståelsen, men musikken og inspirationen bag den kan ikke reduceres til hverken verdens- eller privathistorien.

Carl Nielsens ægteskab var et moderne parforhold, hvori begge parter kom til deres ret som ligeberettigede kunstnere, og ofte var det ham, der sad alene hjemme og måtte passe både deres tre børn, jobbet som violinist i Det Kongelige Kapel og samtidig forsøge at få tid til at komponere. Siden Nielsens dagbøger og brevvekslingen imellem ægtefællerne blev offentliggjort i 1983, har konflikten i deres ægteskab været godt stof, som Alma og Gustav Mahlers ægteskab er det. Æg-

⁸⁸ Interview med Nielsen, *Politiken*, den 24.1.1922.

⁸⁹ John Fellow Larsen: *Kraften og dens retning*, det danske Carl Nielsen-Selskabs tidsskrift *Espansiva* nr. 1 (red. Fellow Larsen), Kbh. 1994, s. 4-12.

teparret Mahlers kunstner- og kønskonflikt ligger imidlertid langt fra kunstnerægtesparret Nielsens verden af kunstnerisk, menneskelig og kønslig ligestilling, og mens vi lever i en tid, hvor brud – i hvert fald i Nordeuropa – mere er reglen end undtagelsen, så førte konflikten for ægtesparret Nielsen netop ikke til brud – selv om det var tæt på flere gange, og de to i 1919 endda blev separeret.

Konflikten opstod af Carls utroskab i forbindelse med Anne Maries mange og meget langvarige arbejdsrejser. I mange perioder så de to så lidt til hinanden, at det er mere bemærkelsesværdigt, at deres forhold forblev en livslang dialog, end at det – også – var nær ved at gå i stykker. Krisen kulminerede i årene fra 1915 til 1922, hvor de to på Anne Maries initiativ forsøgte at frigøre sig fra hinanden, og hvor Carl Nielsen i lange perioder måtte leve i en kuffert. Da den endelige forsoning kom i stand, kort tid efter færdiggørelsen af den 5. *Symfoni*, faldt den sammen med udbruddet af den hjertesygdom, som blev årsagen til Nielsens død 9 år senere.

Allerede i halvfemserne havde det været for meget for Carl, at Anne Marie var så længe borte. Mens han længtes og beklagede sig i breve til hende, lod hun en hingst stå model for sig og gav ham f. eks. dette svar på tiltale: „Jeg er meget forsigtig med Hingsten og du skal ikke spille en tanke paa mig af den Grund. Jeg er heller ikke forkølet og tager bad og afrivninger. Se Du at holde Dig lidt i Ro og prygl nu ikke min Seng din tossede Dreng. Du skulde have nogle rigtige Klø og så have noget ind at svede paa og Bagværk paa Brystet og Terpentin.“⁹⁰ Svedekurene var dog i årenes løb ikke nok. Midt under den store *Mascharade*-inspiration i 1905, hvor Anne Marie opholdt sig i Athen for at kopiere nogle af de klassiske mesterværker – kopier, som hun bl. a. solgte til museet i Berlin – var det Carl Nielsen, der ville skilles og begynde „paa et helt nyt Liv og ikke have noget at gjøre med Fortiden.“⁹¹ Ved den lejlighed ville Anne Marie imidlertid ikke skilles, men rejste straks hjem, og parterne fandt igen hinanden, før hun efter nogle ugers ophold hjemme rejste tilbage til Athen.

I dette krise- og inspirationsår var Nielsen og Mahler tæt på at møde hinanden. Mens Carl Nielsen i breve fra København til Anne Marie i Athen blev mere og mere fortvivlet og til sidst ville skilles, sendte hun glade breve til København, hvori hun fortalte, at hendes to hollandske veninder var gode venner med Mahler fra Wien, „og ham skal du lære

⁹⁰ *Dagbøger og brevsveksling*, s. 139 (note 15).

⁹¹ *Dagbøger og brevsveksling*, s. 210.

at kjende“, og hun forestillede sig, at hendes Carl kunne „tage plads i Holland eller hos Mahler maaske“!⁹²

Allerede i 1903 må der være gjort et forsøg på at interessere wienoperaen for *Saul og David*; i hvert fald takker Nielsen i et brev sin ven og medarbejder Henrik Knudsen – som på det tidspunkt var i Wien for at studere hos pianisten og professoren Emil Sauer – for den ulejlighed, han har gjort sig, selv om han selv „inderst inde ikke tror paa „Saul og David“ i Wien“.⁹³ Niensens forbehold skyldes næppe beskedenhed, men snarere erindringen om reaktionen i Dresden, da han året før sammen med Henrik Knudsen præsenterede den øst-rigske dirigent Ernst von Schuch for operaen: Det var en umulig tanke på tyske scener at opføre en opera, hvori der forekom et kongeselv-mord. Det kunne ophidse befolkningen.⁹⁴ Hvordan kunne det da være muligt i Wien, hvor tronfølgeren i 1889 faktisk havde begået selvmord?

Alligevel må der i 1905 have været en vis aktivitet i Wien vedrørende *Saul og David*, for den 27. september skriver Nielsen: „I denne Tid venter jeg paa et Brev fra Tyskland hvorefter jeg saa skulde ned og træffe sammen med Hofkapelmester Gustav Mahler fra Wien. Der er nogen Tale om „Saul og David“ dernede. Ellers rejste jeg straks fra Byen, ...“⁹⁵ De tilgængelige danske kilder røber ikke mere, men måske er der en forhistorie at fortælle fra Wien den dag *Saul og David* får premiere i byen? I januar 1907 sendte Nielsen desuden klaverudtoget af *Maskarade* til Wien, og da skrev han til både Mahler og overregissør Dröscher.⁹⁶

Nielsen forblev imidlertid i Danmark, og det kan da også synes paradoksalt, at han drømte om at begynde på en frisk et helt andet sted i verden samtidig med, at den allermest danske side af ham for alvor kom til udtryk, nemlig de mere end halvandet hundrede små danske sange og salmer, som han resten af livet komponerede sideløbende med de store livsfortolkende værker og i øvrigt et betydeligt antal bestillingsværker, som for hovedpartens vedkommende ikke har overlevet anledningen, som de blev skabt til, men som næsten alle rummer glimt af storhed.

⁹² *Dagbøger og brevvæksling*, s. 209.

⁹³ *Breve*, s. 56.

⁹⁴ Meyer og Petersen 1947-1948 (note 10), I, s. 196.

⁹⁵ Brev til Marie Møller, den 27.9.1905, CNA ID3a.

⁹⁶ *Dagbøger og brevvæksling*, s. 236.

Nielsen havde stræbt imod at forenkle sangen fra begyndelsen, men i tiden omkring *Maskarades* tilblivelse opstod næsten som et overskudsprodukt de *Strofiske Sange*, som han nu kaldte dem, for at pointere, at der ikke var tale om gennemkomponerede lieder. En af disse sange, *Jens Vejmand* med tekst af digteren Jeppe Aakjær, der som Nielsen selv og en meget stor gruppe af århundredskiftets danske kunstnere kom fra samfundets nederste lag, slog i den grad an, at det ikke er for meget sagt, at det var denne sang, der gjorde Nielsen almindelig kendt blandt danskerne. Soldaterne sang den på marchture, i valsetakt blev den spillet på ballerne, og på sin fødselsdag i 1910 noterede Nielsen: „Bladene snakker i dag om „Jens Vejmand“ som om det var min Livsbedrift i 3/4 Takt!“⁹⁷ En måned senere rejste familien Nielsen sammen med nogle venner over Fyn. I toget blev der spillet og sunget, og det endte med at to medrejsende, som åbenbart ikke vidste, hvem de delte togvogn med, blev vrede, fordi Anne Marie talte nedsættende om *Jens Vejmand*.⁹⁸

Nielsens oplevelse med *Jens Vejmand* var dog ikke kun negativ, tværtimod satte den yderligere skub i hans arbejde med at forny den danske folkelige sang. Det var komponist af stor musik, han havde villet være, men det var med den folkelige side af sagen, der skulle begyndes, „ellers svæver hele vort Musikliv i Luften,“ ... og „uden at vi vender tilbage til det let forstaaelige i Kunsten er Musiken – ogsaa den højere Kunstmusik – fortabt og har mistet sin Betydning som Opdragelsesmiddel for Folket,“⁹⁹ skrev han i 1918. I 1902 – før han havde oplevet, at det kunne lade sig gøre at få det brede folk i tale – havde han støttet sin ven og senere medarbejder Thomas Laubs beslægtede bestræbelser, som i pressen ellers kun havde fundet den tidligere nævnte forfatter Herman Bangs udelte støtte. I en foromtale af en af Laubs folkeviseaftener vendte Nielsen sig håndfast mod den borgerlige musik-kultur, som han levede af, men ønskede at forny og udbrede til folket: „Publikum bør saaledes ikke gaa derhen for Hr. Laubs Skyld, heller ikke for folkevisernes Skyld – de klarer sig nok – men fordi det er af den største Betydning, at saa mange Mennesker som muligt faar Del i det bedste, især i en Tid, hvor Folk strømmer til for at høre snart en tysk, bævende, sentimental „Liederabend“, snart en svensk Abekat, der

⁹⁷ *Dagbøger og brevveksling*, s. 291 (note 15).

⁹⁸ *Dagbøger og brevveksling*, s. 293.

⁹⁹ *Breve*, s. 171-172 (note 33).

gerne sang sig selv i R...., om det ellers kunne more det højtærede Publikum.“¹⁰⁰

1914 blev det skelsættende år for den danske sang, hvor Nielsen komponerede sine *Salmer og aandelige Sange*, og hvor han og Laub indledte det samarbejde, der førte til *En Snes danske Viser, I – II*. Programmet var afromantisering og forenkling, og sangene var, som Nielsen udtrykte det, „holdte saa „einfache“ at et barn kan spille og synge dem,“¹⁰¹ „saa ligefrem at Du maaske ved at høre den første Gang vil synes, Du har kendt den helt fra Din spædeste Barndom af.“¹⁰² Igen var det 1700-tallet, der var inspirationen, nærmere bestemt den tyske komponist J. A. P. Schulz og hans *Lieder im Volkston* (1782-90). Schulz var kongelig kapelmester i København fra 1787-95, og nu gjorde Nielsen og Laub Schulz' programerklæring til deres egen, d.v.s. de ønskede „at synge mere på folkelig måde end i egentlig kunstform, sådan at også lægfolk kan tage del i dem og huske dem“ og de søgte at give sangene „præg af det tilsyneladende velkendte“ (Schein des Bekannten). Deres arbejde for den danske sang kan således nok betragtes som et stykke nationalt arbejde, men netop med udgangspunkt i en international forståelse af det folkelige i et århundrede, der endnu ikke var blevet nationalistisk. Stilisering var der ikke tale om, på det punkt forblev Nielsen sig selv: „Hvad skal vi med „gammel Stil“ naar vi har hele Bjerge af ægte gammel og herlig Musik?“¹⁰³

Projektet lykkedes i første omgang. I løbet af få år gled deres sange – først via den danske folkehøjskole – ind i utallige sangbøger, og en hel gruppe af komponister fulgte i deres fodspor. Hen imod århundredets midte var denne sangskat daglig kost som fællessang i alle danske skoler, og først det store konsum- og kulturskred i tresserne ændrede for alvor den situation.

Der er en pointe i, at det store verdensdrama i den 4. symfoni, *Det Uudslukkelige*, bryder ud samtidig med de små sange – i at folkene går i krig samtidig med, at folkedybet bryder frem hos en kunstner. Man kan hæfte sig ved, som det oftest er sket, at Nielsen med symfoniens motto – „Musik er Liv, som dette uudslukkelig“ – endnu engang har skabt et livsbekræftende værk og endda denne gang har gjort det på baggrund af det største civilisationssammenbrud, verden endnu havde

¹⁰⁰ Carl Nielsen: Folkeviser-Aften, *Politiken*, d. 6.11.1902.

¹⁰¹ *Breve*, s. 146.

¹⁰² *Dagbøger og brevveksling*, s. 376.

¹⁰³ *Breve*, s. 148.

set. Eller man kan hæfte sig ved, at livet hos Carl Nielsen aldrig før har været så truet, som det faktisk er i denne symfoni, hvis slutning endda står åben for mere end én fortolkning. Hvis livet skulle reddes, måtte man helt ned til det oprindelige og begynde forfra, og der måtte en pædagogisk indsats til, som Nielsen for sit eget vedkommende blev sig bevidst, da sangene for alvor i 1914 kom ligesom små dyr eller fugle ind i hans stue og bad om at komme med.¹⁰¹

Wien 1928 – fra Schubert til Hauer

Torsdag den 21. juni 1928 indledte Hofrat Professor Dr. Guido Adler i *Neue Freie Presse* en artikel under overskriften „Den amerikanske Schubert-komites komponistkonkurrence“ med følgende ord: „I Wien mødes for tiden en international jury med henblik på at uddele en pris for et symfonisk værk i den store stil. I denne sidder komponister af rang, som russeren *Glazunow*, danskeren *Nielsen*, tyskeren v. *Schillings*...“

Forhistorien var, at Schubert den 19. november 1928 havde været død i 100 år, og Columbia Phonograph Company i New York havde benyttet anledningen til at udskrive en international komponistkonkurrence med en samlet præmiesum på 20000 \$. De deltagende lande var blevet inddelt i 10 grupper, der hver især skulle udpege 3 værker, hvorefter de 30 præmierede værker skulle kæmpe om den internationale hovedpræmie på 10000 \$ i Wien. Projektets målsætning var der imidlertid tvivl om. Fra begyndelsen var der lagt op til, at det gjaldt en fuldendelse af Schuberts fuldendte symfoni, men tanken blev forstandigt nok forpurret af de fleste af de regionale juryer. Konkurrencebetingelserne blev ændret, og fristen for indsendelse af værker udsat. Endnu da man samledes i Wien for at udpege den endelige vinder, var der dog uklarhed, idet den franske og den engelske jury mødte med „fuldførelser“ af Schuberts ufuldendte mesterværk, så at det endte med, at værkerne fra disse regioner måtte udelukkes fra slutrunden.

For den skandinaviske jurys vedkommende kan vi se af et håndskrevet udkast, at det er Nielsen, der har haft den afgørende indflydelse på formuleringen af det oplæg til konkurrencen, der ændrede den oprindelige målsætning i en fornuftig retning. I den skandinaviske bekendtgørelse hedder det: „Det er ikke Meningen at lægge noget Baand paa Komponisterne; der peges blot i Retning af Schubert, der

¹⁰¹ *Dagbøger og brevvæxling*, s. 382 (note 15).

for sin Tid var baade ny og original, men som tillige fra først til sidst var gennemstrømmet af melodisk Rigdom, idet han, uden at se til højre og venstre, fulgte sine Evner og sin egen geniale Natur. – Det er disse Egenskaber, der kaldes paa gennem nærværende Konkurrence. Med andre Ord: Komponisterne har fuldkommen kunstnerisk Frihed, men de Værker, der ud fra vor egen Tidsaand er besjælet af symfonisk-melodisk Skønhed – som Schuberts for hans Tid, vil naturligvis blive hilst med særlig Glæde.¹⁰⁵

Carl Nielsen var – trods dårligt hjerte – blevet en travl mand. I 1925 var Niensens 60-års dag blevet fejret med festkoncert, nattefest i Tivoli, fakkeltog gennem København, lykønsningsartikler i stride strømme, udtalelser fra musikerkolleger fra hele Skandinavien og med udgivelsen af *Levende Musik*, et udvalg af nogle af hans artikler og essays om musik. I tyverne var Nielsen ikke blot samtidig komponist af den mest moderne musik, der blev komponeret i Skandinavien, og af folkelige danske sange, han var også bestandig på rejse som dirigent – ikke kun af egne værker – til de andre skandinaviske lande og til Tyskland, Frankrig, Holland og England, og han var den, der blev valgt til allehånde repræsentative opgaver. Hans deltagelse i Schubert-konkurrencens jury er blot et eksempel herpå. Nielsen var på en og samme tid blevet sit lands musikambassadør og en fremmed fugl i samtidens musikliv.

Niensens hverdag i København kunne tage sig broget og forstyrret ud, og når han kunne komme af sted med det, flygtede han til herregårdene Fuglsang eller Damgaard, hvor der stod værelser parat til ham, ikke mindst til den sidste, hvor livet endnu formede sig i forrige århundredes tempo, og hvor der hverken var telefon eller elektrisk lys, men hvor han netop derfor kunne få ro til at komponere. Midt imellem etaperne i Schubert-konkurrencen skriver han f. eks. fra Damgaard: „I København bliver det efterhaanden virkelig vanskeligt at faa Lov til at raade over sin Tid. Det er en skrækkelig Gevinst at blive ældre og dermed bekendt i sit Fag, med andre Ord: at blive Fag-Autoritet! Skrækkeligt, ifald man da ikke kan eller vil optræde som bidsk og afvisende Grobrian. – Jeg har aldrig elsket at bo i Kjøbenhavn og det bliver værre og værre, skjøndt jeg indrømmer at det paa mange Maader er en dejlig By.“¹⁰⁶

¹⁰⁵ International Komponist-Konkurrence i anledn. af Schuberts 100 Aars Dødsdag, *CNA ID3b*.

¹⁰⁶ *Breve*, s. 255 (note 33).

Men nu sad han altså ikke blot midt i arbejdet på et af sine hovedværker, *klarinetkoncerten*, men også „midt i Dommerarbejdet“, som han skrev til sin hustru, ...,og det er meget anstrengende (fra 10 til 6) daglig med ½ Times Frokost. Men det skal jo overstaas og det bliver udmærket betalt. Jeg er valgt til Formand og skal saa ogsaa til Wien i Juni.“¹⁰⁷ Den skandinaviske dommerkomite, hvori også den svenske komponist Ture Rangström sad, tildelte blandt 35 indsendte værker den svenske komponist Kurt Atterberg (1887-1974) den regionale førstepræmie for hans 6. symfoni, der – som Nielsen udtalte i sin egen skab af dommerkomiteens formand – „er et glansfuldt, plastisk og stort anlagt Værk og fortræffelig instrumenteret.“¹⁰⁸

Efter nogle ugers fred med arbejde på *klarinetkoncerten* på herregården Damgaard, som ligger på Jyllands østkyst med udsigt til Fyn over Lillebælt, ankom Nielsen den 17. juni til Wien og indlogerede sig som alle de andre prominente herrer, der skulle dømme i Schubert-konkurrencen, på Hotel Imperial på Ringstraße. Det var ikke kun Nielsen, der havde forandret sig, siden han var i Wien 34 år tidligere, det havde byen også. Det nybrud i musikken, der fulgte med og oven på Mahler, var allerede et overstået stadium; *Verein für musikalische Privataufführungen* var en saga blot, nu da også Nielsen næsten komponerede værker, der var modne til en sådan forening, og Schönberg boede ikke mere i Wien. I 1928 var byen ikke mere hovedstad i et verdensrige, det østrig-ungarske dobbeltmonarki var værre tilredt end Danmark efter 1864, men på musikkens område var Wien stadig en stormagt, og i bestemmelserne for Schubert-konkurrencen i det mindste hørte Tjekkoslaviet, Ungarn, Jugoslavien og Rumænien med til den østrigske zone.

Allerede den første dag i Wien har Nielsen talt meget „med Amerikaneren der giver alle Pengene, pæn Mand“, d.v.s. med direktøren for Columbia Phonograph Company Frederick N. Sard, og midt i et brev til hustruen er han imponeret af, at en tjener bringer ½ flaske fin vin, kager og dejlige frugter med en hilsen fra den rige amerikaner. Men ellers må han have haft travlt med at studere slutrundens 30 værker, og vidnesbyrdene fra dette andet wienerophold er ikke nær så fyldige som fra det første. Efter knap en uge forelå resultatet, og „juryen med stemmeflertal erklærede Atterberg for vinder“, som det dagen efter hed i *Neue Freie Presse*.

¹⁰⁷ *Dagbøger og brevveksling*, s. 543 (note 15).

¹⁰⁸ Interview med Nielsen, *Politiken*, den 8.5.1928.

Bag resultatet ligger en pudsigt historie, som vi kender fra Nielsen: „I første Omgang stemte hvert Land for sin – undtagen to – saa jeg forstaaer hvad Patriotisme er for noget!! Men da jeg ikke kunne stemme for en dansk og heller ikke havde gjort det, hvis han ikke var bedst – saa fik jeg hele Magten og stod frit og kunde bevare den største Ro og Objektivitet. Det var meget morsomt.“¹⁰⁹ Nielsen foreslog, at man stemte, som om det var nummer to det gjaldt, og da forsvandt patriotismen, og Atterberg fik sin førstepris. Andenprisen gik til den i dag glemte polske komponist Marec og tredjeprisen til Franz Schmidt for hans 3. symfoni. Ved pressekonferencen var Nielsen stadig en hovedperson og en af de få, som *Neue Freie Presse* refererede: „Nielsen (København) gav udtryk for sin beundring for østrigeren Schmidt og knyttede til tildelingen af prisen til Atterberg den forhåbning, at denne nu ville blive i stand til at skabe noget endnu større.“¹¹⁰

Om Nielsen har villet smigre og selv træde frem ved at rose Schmidt, eller han faktisk var faldet for Schmidts symfoni, er ikke godt at vide. Der kan ikke være tvivl om, at både Atterberg og Schmidt repræsenterer senromantiske strømninger, som lå Nielsen fjernt, og at der er et svælg imellem dem og den klarinetkoncert, han havde med i kufferten og stadig arbejdede på. På den anden side må man i dag indrømme, at Schmidts symfoni er et originalere værk end Atterbergs. Franz Schmidt havde så at sige på forhånd konkurrencebetingelserne indbygget i sin stil og sin psyke.

Et notat i Niensens dagbog fra Wien kan tydes som en skitse til en tale i forbindelse med en radio- eller en fonogramoptagelse¹¹¹, og da Niensens stemme ellers ikke er bevaret, vil det være lidt af en sensation, hvis en sådan skulle dukke op.

I øvrigt lå Niensens interesse denne gang i Wien et helt andet sted. Året før havde han i Frankfurt ved festivalen for ny musik, hvor Furtwängler dirigerede hans egen 5. symfoni, hørt Hermann Scherchen dirigerede Josef Matthias Hauer's 7. orkestersonate op. 48, og han havde mødt denne Hauer, som i Wien havde formuleret sin egen tolvtoneteori før Schönberg, og som den dag i dag er en outsider, hvis musik det er mere end sjældent at høre.

Nielsen fortalte efter hjemkomsten fra Frankfurt selv i et interview om sit møde med Hauer. Det meste af den ny musik, han havde hørt i

¹⁰⁹ *Dagbøger og brevveksling*, s. 547.

¹¹⁰ *Neue Freie Presse*, Wien den 25.6.1928.

¹¹¹ *Dagbøger og brevveksling*, s. 546.



I Frankfurt i 1927 lærte Carl Nielsen den sæere Wienerkomponist Josef Matthias Hauer at kende - og faldt for ham - som *Deutsche Allgemeine Zeitung*s tegner gjorde det.

Frankfurt, var han ikke imponeret af, „Psyken og Følelsen var gammel, og Musikken var køn og smuk, men man stejlede bare ikke over den“, og den amerikanske musik „repræsenteredes af én Komponist, og hans Musik tilhørte en svunden Tid. ... Menhvad der allermest har betaget mig ved Festen er en helt ny, yngre Musiker og hans Musik. Han hedder Mathias Hauer og er wiener. Han har i flere Aar været forfulgt af alle Retninger, baade af de Gamle og af de Unge, og han har en Tid svævet paa Sindssygens Rand som Følge af konsekvent Forfølgelse.

Han medbragte til Festen en Suite, der var helt ny i sine Principer, ren Atonal-Musik. Det andet Stykke i denne Suite var fuldstændig nyt i sin Tone og Teknik, af hvilken Grund jeg komplimenterede ham meget. Han svarede beskedent: „Jeg er lykkelig, om jeg blot opnaar at skabe en ren, skarpt tilhugget Sokkel som Basis for den nye Kunst, for det er noget lyrisk Svineri, vi har levet i siden den Wagnerske Epoke“.

Allerede nu har han skabt rene Farver i Kunsten, ... og det kunde

kun vække Interesse, for det meste, man hørte, var efter en Recept, som nu er ved at blive ganske tør og uudholdelig.“¹¹²

Den danske dirigent Erik Tuxen overværede i Frankfurt mødet imellem Nielsen og Hauer, og han har berettet, at „de fandt hinanden paa en forunderlig instinktiv Maade. Og større Kontraster kan dog vel næppe tænkes end vor rolige, kloge lidt underfundigt smilende Carl Nielsen og denne med Arme og Ben gestikulerende Hauer, hvis lange magre Krop og de eksentriske næsten geniask gale Øjne undertiden kunde fremkalde et uhyggeligt Indtryk, et Indtryk, som dog væsentligt mildnedes af hans gemytlige østrigske Dialekt.“¹¹³ Ifølge kunsthistorikeren Robert Muschik, som kendte Hauer i 1930'erne, havde denne bevaret det bondeagtige i sit væsen, og han udtrykte sig i folkets sprog¹¹⁴. Måske har kontrasten imellem de to komponister på væsentlige punkter alligevel ikke været så stor – og aversionen imod Wagner og måske især imod det pseudo-wagnerske i deres samtid havde de åbenbart fælles.

I Wien havde Nielsen aftale med Hauer om at besøge ham på hans bopæl Josephstädterstraße 74, og vi ved, at han ved den lejlighed fik partituret til den 7. orkestersuite.¹¹⁵ I de følgende år blev flere af Hauer's værker opført i Skandinavien. I Danmark opførte Erik Tuxen i 1932 kammeroratoriet *Wandlungen*, mens Vaclav Talich i Stockholm i 1929 spillede netop 7. orkestersuite. Kurt Atterberg karakteriserede det ved den lejlighed som et „dödtråkigt experiment“. ¹¹⁶ Hans egen vindersymfoni fik hurtigt øgenavnet *Dollarsymfonien*, og skønt både Sir Thomas Beecham og Arturo Toscanini spillede den, er den i dag så godt som glemt.

I verdenspressen legede musikanmelderne og Atterberg kispus med hinanden. De første beskyldte Atterbergs symfoni for at være fyldt med reminiscenser fra al mulig anden musik, mens Atterberg hævdede, at han ikke kunne tage dem alvorligt, når de ikke engang havde gennemskuet de Schubert-citater, som han bevidst havde brugt i symfonien.¹¹⁷ Det blev også udlagt, som om Atterberg havde gjort grin med dommerne i Schubert-konkurrencen, men i den skandinaviske ko-

¹¹² Interview med Nielsen, *Politiken*, den 11.7.1927.

¹¹³ *Dansk Musiktidskrift*, Nr. 2, Kbh. februar 1932.

¹¹⁴ J. I. Jensen: Tolvtonemusik i sidegaden, *Dansk musiktidskrift*, 1983/84, nr. 1.

¹¹⁵ Meyer og Petersen 1947-1948 (note 10), II, s. 276.

¹¹⁶ Bo Wallner: *Vår tids musik i Norden*, Stockholm, Kbh., Oslo 1968, s. 318.

¹¹⁷ Breve fra Kurt Atterberg til Carl Nielsen, *CNA IAb*.

mite, der først havde præmieret hans værk, havde man ikke ladet sig tage ved næsen. Ved offentliggørelsen af resultatet, længe før skriverierne i verdenspressen, havde Nielsen til en dansk avis sagt om Atterbergs værk: „Morsomt er det, at det på sine Steder, navnlig i Finalen, faktisk er i Slægt med Schuberts store C-Dur, hvad enten det nu er Atterberg bevidst eller ej, Sammenhængen og Strømmen er saa levende, at det alligevel føles originalt.“¹¹⁸ – Nielsen havde sine meninger, men han var rummeligere end de fleste, og fronterne gik ikke altid, hvor man forventede det.

Opløsningen

I tyvernes sidste halvdel var den første anspændte efterkrigstid omsider blevet afløst af en vis afspænding. I 1925 havde en tysk og en fransk udenrigsminister, Stresemann og Briand, fundet hinanden i Locarno og skabt ro om de indbyrdes grænser og de krigsskadeserstatninger, som konstant truede med at udløse nye konflikter. Den schweiziske by var blevet symbol på håb og forsoning og ny begyndelse, og den tyske repræsentant i dommerkomiteen, dirigenten og komponisten Max von Schillings, betegnede ligefrem „die Konkurrenz um den Schubert-Preis als ein *Locarno der Musik*“ og henviste til, „daß in Amerika die Jazzmusik im Abnehmen begriffen sei und daß man sich wieder der klassischen Musik zuwende.“¹¹⁹ At verdens musikliv i de næste mange årtier skulle domineres og plages af triviellere lyd- og tonemasser, før det i dag er endt med, at jazzen er mere truet end det klassiske musikliv, havde man ikke fantasi til at forestille sig i 1928.

For Nielsen blev disse Locarno-år, der endte brat med den økonomiske verdenskrises udbrud i 1929, den sidste store skaberperiode, hvori han kørte linen ud og frugtbargjorde de „opløsningstendenser“, som kan spores langt tilbage i hans musik. Netop året 1928 står som et særligt produktivt år, hvori ikke bare *klarinetkoncerten*, som er et af hans hovedværker, men også *Preludio og Presto* for soloviolin og *Tre Klaverstykker Op. 59* blev til. De to sidstnævnte værker er endnu i dag knap nok faldet på plads i Carl Nielsen-billedet, og mens mange Nielsenfans forsøger at glemme deres eksistens, mener Schönberg-eksperten og komponisten Jan Maegaard om violinværket, „at Nielsen aldrig før eller siden har behandlet en ikke-tonal struktur med en så tilsynela-

¹¹⁸ Interview med Nielsen, *Politiken*, den 8.5.1928.

¹¹⁹ *Neue Freie Presse*, Wien den 25.6.1928.

dende legende lethed.¹²⁰ Men Nielsens værker fra disse år var ikke et forsøg på at imødekomme den internationale modernisme, men en konsekvens af hans egen udvikling og den kontakt og dialog med tidsånden, som hele hans værk er præget af. Hos Nielsen var Locarno-ånden brudt sammen forlængst og værre sammenbrud forudgrebet.

Hovedværket i denne periode er den 6. symfoni, *Sinfonia Semplice* fra 1924-25, der helt bogstaveligt begynder med, at klokken slår og dermed erindrer om den første scene i Maskerade og den opløsning, som den førte frem til. I symfonien er det fænomen, som Robert Simpson har kaldt „emergent tonality“ vendt på hovedet. Den stræben efter at befæste en toneart, som i de forudgående værker er blevet en vanskeligere og vanskeligere opgave, er her blevet helt umulig, og nu sættes opfindsomheden i stedet ind på at undgå en toneart, som ikke desto mindre til sidst slår sig igennem som en uundgåelig erkendelse.¹²¹ Det er blevet umuligt at samle kræfterne, men utopien spiller stadig en rolle som skyggen i den symfoniske proces. I den nyeste analyse af symfonien mener Jonathan D. Kramer, at der er tale om „det mest dybsindige postmoderne værk, der er komponeret før den postmoderne tidsalder“, og „essensen af dette fundamentalt dystre værk er en uskyldens nedbrydningsproces, en proces, der fører til tab af enkelhed“, det enkle er blevet suspekt og uskylden kompromitteret.¹²²

Det har fra begyndelsen forvirret, at Nielsen kaldte symfonien *Semplice*, men det enkle bliver især en opgave, når det hele ikke mere er så enkelt, og samme dag, som symfonien blev uropført, udtalte han i et interview: „Det er i Reglen ogsaa noget Vrøvl, naar Folk taler om dybsindig Musik, blot fordi den lyder højtidelig. De lystige Ting kan være dybe, fordi de er rigtigt udtrykt. Dybsindighed er, om den Ting, der bliver sagt, er rigtig sagt.“¹²³ Nielsen talte ikke kun imod programmusik, han talte også – netop i forbindelse med den 6. symfoni – om den „saakaldte absolute Musik“¹²⁴; han var sig fuldt bevidst, at der var tale om mere end organiseret lyd, og hvad der sker i denne symfoni, er jo intet mindre end, at de frembrydende klassers udviklings- og kultur-

¹²⁰ Jan Maegaard: 1923 – The Critical Year of Modern Music (*The Nielsen Companion*, ed. Miller, London, Boston 1994, s. 110).

¹²¹ Simpson 1994 (note 13), s. 83.

¹²² Jonathan D. Kramer: Unity and Disunity in Nielsen's Sixth Symphony (*The Nielsen Companion*, ed. Miller, London, Boston 1994, s. 293, 322).

¹²³ Interview med Nielsen, *Politiken*, den 11.12.1925.

¹²⁴ Interview med Nielsen, *Politiken*, den 3.4.1925.

optimisme bryder sammen – ikke blot udefra som kulturkritik, men indefra i en af dem, der er født og opvokset med denne optimisme.

Nielsen var blot én af sin generations mange kunstnere, der stammede fra de laveste sociale kår, og i Danmark fik dette kulturelle opbrud nedefra en sådan styrke, at disse kunstnere er blevet karakteriseret som *Den store generation*¹²⁵, der dog tæller langt flere malere og forfattere end komponister. Dette kunstneriske opbrud er nok knyttet til den almindelige demokratisering i samfundet, men det er snarere en parallelbevægelse end en følge af den politiske hovedstrøm, og det er karakteristisk, at mens det politisk og socialt især var de større bønder, der tegnede de ny tider, så kom kunstnerne endnu længere nedefra, og mange af dem havde værdier med sig, som ikke blot lod sig tilfredsstillende af den almindelige materielle vækst og tro på fremtiden. Skønt generationen er blevet sat i forbindelse med noget sundt, noget oprindeligt og med en kraftfuld optimisme, var det netop ikke en generation, der sejrede. Den har ikke fået jævnyrdige efterfølgere, og den strandede måske først og fremmest på, at nok kunne den forny kunsten, men ikke dens publikum, som forblev den borgerlige over- og middelklasse. Det ny store publikum, der samtidig voksede frem, tog mere magtfulde kulturproducenter sig af.

Skønt også Nielsen havde det borgerlige publikum som problem, var han som musiker gunstigere stillet end f. eks. forfatterne, fordi budskabet så at sige var pakket ind i toner – og måske fordi disse toner trods alt kunne tage sig mere spiselige og tilgængelige ud end det sammenbrud af den borgerlige musikkultur indefra, som den ny wiener-skole repræsenterer! Måske blev Nielsen også i nogen grad fanget af sin position som nationalt symbol i tyverne. Ligesom Sjostakovitj måtte lade meget finde ud imellem sidebenene og f. eks. i 1956 som akkompagnement til den sovjetiske hærs indmarch i Ungarn komponerede sin 11. symfoni til minde om zarens nedslagtning af den første revolution i 1905, komponerede Nielsen i 1925 sin *Sinfonia Semplice* som akkompagnement til en blåøjet fremskridtsoptimisme, som var ved at miste forbindelsen til kilden, og som han selv kunne have svært ved at slippe.

„Jeg har denne Gang komponeret ud fra Instrumenternes Karakter, har søgt at skildre Instrumenterne som selvstændige Individualiteter. Jeg betragter de enkelte Instrumenter som Personer, der ligger og so-

¹²⁵ Svend Møller Kristensen: *Den store generation*, Kbh. 1974.

ver, og som jeg nu skal vække til Live. Medens Wagner var det store Tone-Hav, hvorpaa de enkelte Stemmer flød, gaar den moderne Musiks Bestræbelser ud paa at skille Vandene ad, omtrent som hvis vi kunde tænke os et Kor paa Scenen, der pludselig blev individualiseret.“¹²⁶

Så enkelt kunne Nielsen sige noget væsentligt om sin ikke helt enkle symfoni – og om den moderne tid, som efterhånden er et århundredgammelt fænomen. Denne individualisering realiserede Nielsen i renkultur i to af periodens hovedværker, *blæserkvintetten* fra 1922 og den *6. symfoni*, i det første værk som en demokratisk samtale imellem ligeberettigede, i det sidste som en konflikt og katastrofe – molekylær borgerkrig kunne vi sige med et udtryk, som Hans Magnus Enzensberger har brugt for at beskrive vor tids anarki.¹²⁷ Tidligere og tydeligere end de fleste har Nielsen stillet den moderne tids diagnose, og man behøver ikke at være postmoderne for at høre, at Nielsen er moderne. Det er i århundredets første halvdel, vi har de store grunderfaringer, og vores fremfærd siden kan – post eller ej – i mangt og meget minde om Niensens *6. symfoni* og dens fortvivlede forsøg på at bevare uskylden og unddrage sig B-dur.

Allerede det lille orkesterværk *Saga-Drøm* fra 1908 er et markant eksempel på Niensens evne og tendens til at individualisere instrumenter og stemmer. Værket blev til efter læsningen af den gamle islandske *Njals Saga* fra 1300-tallet, og værket har et motto – „Nu drømmer Gunnar; lad ham nyde sin Drøm i fred“ – men Gunnars drøm i sagaen er voldelig og blodig, mens værket hører til Niensens blideste. Det er ikke Gunnars drøm i sagaen, komponisten har ladet sig inspirere af. Han har komponeret sin egen drøm – Gunnars virkelige drøm!

I sagaen, hvis omdrejningspunkt er overgangen fra hedenskab til kristendom på Island ved årtusindskiftet, er Gunnar og hans hustru i det store persongalleri eksponenter for en udviklingstendens, der løbes over ende. Gunnar dør hedning, men han har en nok så stor aversion mod volds- og hævnemoral som de omvendte og sejrende kristne. Hans konflikt var, at han bestandig måtte dræbe, selv om han ikke havde lyst. Var der en anden fornyelse, kunne man spørge, end den kristne, som sagaen skildrer og tager parti for, og er det i virkeligheden den, Nielsen har anet og søgt i sin Gunnars drøm?

¹²⁶ Interview med Nielsen, *Politiken*, den 11.12.1925.

¹²⁷ Hans Magnus Enzensberger: *Aussichten auf den Bürgerkrieg*, Frankfurt 1993/*Med udsigt til borgerkrigen*, Kbh. 1994.

Saga-Drøm, som næppe skurrer nogen i ørerne i dag, blev ikke godt modtaget, men Nielsen programsatte trodsigt værket igen og igen i ind- og udland resten af livet. I 1917 sagde han til en avis før en koncert i København, hvor han igen havde *Drømmen* på programmet, at han tvivlede på, at det ville gøre sig, „men jeg holder selv saa meget af det Arbejde. Det er holdt næsten *piano* hele Tiden og er musikalsk meget radikalt gjort. Det skildrer Gunnar af Hlidarendes Drøm, denne pragtfulde Skikkelse fra „Njals Saga“, der plyndrede og slog ihjel, men alligevel var gjort af et finere Stof og var forud for sin Tid. Han drømmer om en lysere og bedre Fremtid for Menneskene, og jeg har forsøgt i dæmpede Toner at give et Udtryk for de sære Tanker, der avles i *Drømmen*. Der er bl. a. fire Kadencer for Oboe, Klarinet, Fagot og Fløjte, som gaar aldeles frit ved siden af hverandre, uden harmonisk Forbindelse, og uden at jeg slaar Takt til. Det er ligesom fire Tankestrømme, der hver gaar sin Vej – forskelligt og tilfældigt for hver Opførelse – indtil de samles i et Hvilepunkt, ligesom flyder ind i en Sluse og forenes dér.“¹²⁸ I samtidige anmelderes ører „klang det nærmest, som om musikerne prøvede deres instrumenter“, og „det lød, som når orkestret stemmer før en koncert“¹²⁹, men stedet peger direkte frem mod hovedværkerne fra tyverne, der formulerer århundredets valg: valget imellem at snakke i munden på hinanden og tale sammen, valget imellem molekylær borgerkrig og demokratisk individualisering.

Det var i mødet med et historisk paradigmeskift, skiftet fra heden-skab til kristendom på Island, Nielsen fandt ledetråden for det skift, han selv befandt sig i, og som især i tyverne blev kritisk ikke bare for ham, men for verden, og deri er der en naturlig forklaring på, at han blev ved med at insistere på sin sagadrøm.

Imellem Nielsens tids-diagnose og hovedtanken hos wieneren, digterfilosoffen Hermann Broch er der et påfaldende slægtskab. I 1928, da Nielsen sidste gang var i Wien, havde den da så godt som ukendte Broch netop givet sig i kast med den første version af det værk, der skulle ende med at blive ikke blot Brochs første hovedværk, men overhovedet et af århundredets litterære hovedværker, romantrilogien *Die Schlafwandler* (1931/32).

Brochs *Die Schlafwandler* munder ud i en analyse af det moderne værdisammenbrud (*Zerfall der Werte*), som gør os alle identisk med

¹²⁸ Interview med Nielsen, *Politiken* den 27.11.1917.

¹²⁹ Dolleris 1949 (note 77), s. 149.

vores kasket, og ve den, der ingen kasket har! Det sammenbrud, der radikaliserer „de enkelte værdiområder i så høj grad at disse, overladt til sig selv og henvist til det absolutte, adskiller sig fra hinanden, paralleliserer sig og, ude af stand til at forme et værdifællesskab, bliver paritetiske, – kommer til at stå som fremmede ved siden af hinanden, det økonomiske værdiområdes „forretning for forretningens egen skyld“ ved siden af det kunstneriskes l'art pour l'art, et militært værdiområde ved siden af et teknisk eller et sportsligt, hvert især autonomt, hvert især begrundet i sig selv, hvert især „løsevet“ i sin autonomi, hvert især betænkt på at drage de yderste konsekvenser med sin logiks hele radikalitet og at slå sine egne rekorder. Og ve, hvis denne strid mellem værdisystemer, der lige netop holder hinanden i balance, skulle føre til at et af dem får overvægten, skyder op over alle de andre værdier, skyder op som det militære nu i krigen eller som det økonomiske verdensbillede, som selv krigen er underordnet, – ve! thi det omspænder verden, omspænder alle de andre værdier og udrydder dem, ligesom en græshoppesværm der drager frem over en mark.“¹³⁰

For Broch var denne tilstand et resultat af opløsningen af det middelalderlige verdensbillede, enden på en lang udvikling, der havde sin modpol og sit udgangspunkt i middelalderkulturen med dens centralværdi Gud, og hans svar på tilstanden var bl. a., at han ikke lod noget fagområde være sig selv nok, og at han ikke selv lod sig nøje med at digte.

Heller ikke Nielsen kunne nøjes med at udtrykke sig på én måde, og han havde faktisk en „paraply“, der forsøgte at holde sammen på de forskellige udtryk, et underforstået program, som er glemt i dag, hvor det især er under den nyreligiøse fritidskasket, vi alle kan hengive os til den indre verden og på god gammel kristen vis hæve os over den ydre, mens vi tænker i helheder. Jo mere splittet verden og Niensens store værker blev, jo vigtigere blev de enkle folkelige sange og det pædagogiske slet og ret – som endnu ikke havde udviklet sine særlige kasketter og endnu hverken var kompromitteret af pædagoger, formidlingsekspertter eller informationsteknologi. Splittelsen stod aldrig alene hos Nielsen, og l'art pour l'art var aldrig en tillokkelse. Kunst var „som alt andet: en jevn menneskelig Ting og slet ikke noget for sig“, og til sin hustru kunne han skrive: „Du maa komme ned fra al det

¹³⁰ Broch: *Die Schlafwandler*, Suhrkamp, Frankfurt 1978, s. 498/*Søngangerne* I-III, Kbh. 1966-67, III, s. 152.

Kunstsludder! Se, vi venter paa dig med Cymbler og Pauker! Og vi vil udbasune[re] Dig som det største Menneske. Saa bliver du ogsaa en stor Kunstnerinde.“¹³¹

Programmet bag det hele var overvindelsen af de splittede kulturer – og det er noget ganske andet end det, der ligger i den banale tale-måde, at der skal være plads til os alle – og der er en sort ironi i, at når hans musik i dag sejrer, er det inden for én af de mange specialiserede kulturer, som vor verden består af. Og i det omfang de små sange, som i 1914 bad så mindeligt om at få lov til at komme med, nu overhovedet er delagtige i denne „sejr“, er de blevet forvandlet til lytteobjekt og koncertsalsmusik!

Mens Broch anbragte centralværdien i middelalderen, omfortolkede Nielsen den, da han fandt drømmen i sagaen, og en ny gammel oplevelse af fylde optræder i ny og næ hos Nielsen. Der er talrige vidnesbyrd om, at Nielsen forholdt sig kritisk til kristendommen, og dog skrev han salmer og værker til kristne tekster. Fornylse og originalitet var jo bl. a. at vælge af det gamle og gøre det til sit eget, at begynde på ny fra grunden af uden at vrage af princip. Det stærkeste udtryk fik den ny fylde måske i *Aladdin*-musikken, hvori det orientalske bryllup svulmer som en højsang og kulminerer i dans og apoteose. „Ja, jeg har gjort en Ting,“ sagde Nielsen til en interviewer, mens de en vinterdag i 1919 sammen spadserede ad Bredgade til Kongens Nytorv, – „Musikken viger ikke ud af sin Tonart, den bliver ved at svælge i sig selv, mens dens Arme hvælver sig ud mod alle Mennesker ...“¹³² Og til denne musik fortæller Oehlenschlägers tekst som koret af sandsigerinder synger, at „Jorden blusser op mod Himlen i sin Kraft.“

Nielsen vendte det middelalderlige verdensbillede på hovedet, kraftkilden var vendt tilbage til sit udgangspunkt, og fylden var stadig – igen – mulig! For Nielsen var Gud ikke død, men heller ikke nogen selvfølge, en gave, men i lige så høj grad en opgave, og ikke hævet over menneskene – og nu forstår vi den på en gang skræmmende og opløftende tanke, som han isoleret og løsrevet noterede i sin dagbog på vej hjem fra Wien i 1928 under kurophold i Sliačképele i Slovakiet, hvor han med sit syge hjerte konsulterede en doktor Bienenstock: „Ifald Menneskeheden bliver ringere, bliver Gud det ogsaa.“¹³³

¹³¹ *Dagbøger og brevveksling*, s. 195 (note 15).

¹³² Interview med Nielsen, ugebladet *Hver 8. Dag*, Kbh. den 14.2.1919.

¹³³ Dagbog, den 6.7.1928, *CNA ICA*.

SUMMARY

JOHN FELLOW LARSEN: *Carl Nielsen, Vienna and the European Turning Point.*

This article concerns the two visits that the composer made to Vienna.

The first took place on Carl Nielsen's second journey abroad in 1894, on which in many ways he attained a personal clarification, for example in his relationship to Wagner, and on which he visited – and described the event – Brahms. On his second visit in 1928, Carl Nielsen was at the high point of his life, both the musical ambassador of his country and a modern isolated composer, and the reason for his visit to Vienna was as a judge in the international Schubert competition. Back in his early childhood on Funen, the Viennese classics had had a special place in Carl Nielsen's universe, and not least Mozart had played a special role in his break-through that resulted in his comic opera *Maskarade*. An analysis of the relationship between the opera and the work on which its libretto is based, Holberg's eighteenth century comedy, and of the relationship between eras of the comedy and the opera clarifies the meaning of the opera and exemplifies the particular modernism that allowed – or directly forced – Carl Nielsen to compose both folk-style songs and modern concert music. In Carl Nielsen the turning point of modernism went hand in hand with a paedagogical effort, and there is a noteworthy similarity between Carl Nielsen's diagnosis of his times and the depiction of the dissolution of values that the poet philosopher Hermann Broch was engaged on in Vienna during the composer's last visit to that city. – The article is based in large part on not previously used material.