

Dansk musik efter Carl Nielsen

NIELSEN-MYTEN

Dansk musikliv i dette århundrede var helt frem til 1960'erne gennemsyret af musikæstetiske normer som havde deres udspring tilbage ved århundredets begyndelse hos Carl Nielsen eller i kredsen omkring ham. Carl Nielsens personlighed og værk var genstand for en almen beundring som gjorde at hans holdninger i musikæstetiske spørgsmål dominerede billedet – i en sådan grad at næsten alle alternativer blev holdt ude. Den antiromantiske, nøgternhedsdyrkende holdning, der er kernen i denne æstetik, medførte at romantisk orienterede komponistgemytter i Carl Nielsens samtid og umiddelbare eftertid, eksempelvis Louis Glass, Fini Henriques, August Enna, Hakon Børresen, Ludolf Nielsen og Peder Gram, efterhånden gik i glemmebogen. Først i de senere år er man igen begyndt at interessere sig for disse glemte komponister og er begyndt at spille og indspille deres værker. Rued Langgaards kranke skæbne i det danske musikliv er det talende eksempel der altid – og med rette – holdes frem til beskæmmet eftertanke.

I sine sidste år havde Carl Nielsen opnået en stærkt dominerende position i dansk musikliv. Hans person og værk blev det indlysende ledebillede for danske komponister – i en tid hvor der internationalt herskede stor forvirring med hensyn til spørgsmålet om hvilken vej man skulle gå efter dur-mol tonalitetens krise i 10'erne, den gamle verdens sammenbrud og efter at romantikken havde udspillet sin rolle.

Carl Nielsens væsentligste musikæstetiske standpunkter er for en stor del nedfældet i essaysamlingen *Levende Musik* (1925) og selvom han selv ofte havde et flertydigt, for ikke at sige modsætningsfyldt, forhold til de emner han heri tog op,² blev denne lille bog tillige med *Min Fynske Barndom* (1927) nærmest betragtet som en slags kanoniske skrifter som vogterne af Carl Nielsens arv kunne henvise til. En Carl Nielsen-myte dannedes og udvikledes, i særdeleshed efter hans død, og holdt sig i principperne levende til langt ind i 60'erne,

2 En problematik som bl.a. er diskuteret i Finn Mathiassens Carl Nielsen-bog *Livet, Musikken og Samfundet*, 1986.

ikke mindst i musikuddannelsesinstitutionerne. Hovedskikkelserne ved disse læreanstalter (såvel som i musiklivet som helhed) var efter 1930 i vid udstrækning Carl Nielsen-elever eller senere 2. og 3. generationselever. Eller det var personer der stod denne »skole« nær. Således erindrer Jan Maegaard i 1965 sin konservatorietid:

Da jeg i 1945, fjorten år efter mesterens død, blev optaget på konservatoriet, osede der rent ud sagt af Carl Nielsen. Ud af hver sprække. De komponister, Carl Nielsen kunne lide blev dyrket. Det drejede sig i det væsentligste om Mozart og Brahms. De, som han ikke kunne lide, eksisterede næsten eller slet ikke. Den kompositionsundervisning, jeg modtog, indskrænkede sig i det væsentlige til formaninger om at holde mig en god, sund dansk diatoniks principper efterrettelig.³

Den begrænsede omverdensorientering er stadig fremherskende da Nørgård, Nørholm og Gudmundsen-Holmgreen betræder scenen i begyndelsen af 50'erne. Således mener Per Nørgård i et tilbageblik:

... vi blev ... snydt for information, repertoirekendskab til, hvad der foregik andre steder end lige tilfældigvis i det danske musikliv. Chockoplevelsen var noget der for mig bevirkede, at jeg svor, at skulle jeg komme til at undervise i komposition, skulle dét ihvertfald ændres. Det måtte ikke være sådan, at man ikke kendte til, hvad der foregik. Det overbærende smil hvis man nævnte Webern, tolvtoneteknik etc. skabte en rugekasseforfølelse, kan jeg se nu bagefter.⁴

Denne forfatters egne iagttagelser fra studietiden vidner om at de holdninger der omtales i Maegaards og Nørgårds erindringer, stadig var fremherskende i midten af 60'erne. Den almindelige holdning kom tydeligst til udtryk som en negativ indstilling over for den sene romantik (Wagner osv.). Samtidens musik talte man ikke meget om.

CARL NIELSENS EFTERFØLGERE – MÅDEHOLD

Det centrale i den herskende danske musikæstetik var den »sunde« reaktion mod romantikken og det overekspressive. Så sent som i 1978 formulerer Nils Schiørring sig om »Mellemligstidens unge komponister« således:⁵

3 Jan Maegaard: »Når boet efter Carl Nielsen skal gøres op«, *dmt* 1965, s. 101.

4 Karl Aage Rasmussen: »Fuga i 2 Tempi«, *dmt* 1982/83, s. 13.

5 Niels Schiørring: *Musikkens Historie i Danmark*, 1978.

Den generation af danske komponister, som kom til verden i 1890'erne, følte sig på en vis måde endnu som Carl Nielsens medkæmpere i reaktionen mod senromantisk efter-smak. For generationen fra o. 1905 var der færre problemer. Den voksede op i de brogede 1920're, men med Carl Nielsens musik som det givne grundlag ...

Desuden er mådehold tilsyneladende et karakteristisk træk ved dansk temperament (»På det jævne ...«, »Ved jorden at blive ...«). Mådehold var i centrum som det fremhæves af Tage Nielsen der i 1962 skriver:

Dansk mentalitet har altid været kendetegnet ved en vis tilbageholdenhed over for det ved første øjekast alt for fantastiske.⁶

Selvfølgelig gik udviklingen i den danske musik ikke i stå med Carl Nielsens død. De nye komponistgenerationer var alt andet end tilbageskuende, og talrige fremragende kompositioner fra perioden 1930-60 vidner om at der ikke blot var tale om epigoneri. Men det er karakteristisk at det blandt de mange forsøg på løsning af musikkens materialekrise (tonalitetskrisen) i mellemkrigstiden var de strømninger, som kan sammenfattes under fællesbetegnelsen »neoklassicisme«, der vandt indpas i Danmark. Schönbergsskolens dodekafoni (tolvtoneteknik) og ekspressionisme vinder ikke gehør blandt komponisterne og blev sjældent hørt af publikum. Den blev opfattet – og for så vidt med rette – som romantikkens konsekvente forlængelse i det 20. århundrede. Og det gik ikke i Carl Nielsens Danmark hvor nøgternhed og objektivitet er i højsædet. Og desuden opfattedes dens atonalitet som alt for radikal. Det skal dog understreges, at det ikke kun var i Danmark man afviste atonalitet og dodekafoni. De neoklassiske løsninger var såmænd også internationalt de mest fremherskende.

Nyere undersøgelser, frem for alt Michael Fjeldsøes afhandling: Den fortrængte Modernisme, har påvist hvor kummerlig en tilværelse den ny musik i almindelighed måtte friste i mellemkrigsårene, og hvor marginaliseret specielt den radikale del af modernismen var.

Den danske grundholdning afspejles ganske tydeligt allerede i Finn Høffdings rapport fra ISCM- festivalen⁷ i 1927⁸ hvori han skriver:

Béla Bartók, Igor Stravinsky og Carl Nielsen, de er mestre for det, der kaldes den objektive musik: at høre dem, det er som at suge den karske, ramme havluft i sig. Og hvad vil saa objektiv sige – ja, man kunde næsten sige, at den er identisk med sund: det er jo

6 Tage Nielsen: »Mådehold trods alt?«, *dmt* 1962, s. 150.

7 Hvert år afholder ISCM (International Society for Contemporary Music) et sted i verden en international festival med præsentation af den nyeste musik.

8 Finn Høffding: »International Musikfest i Frankfurt am Main«, *dmt* 1926/27, s. 211.

et begreb, der er født i kampen med gamle syge romantikere, og derfor i sin mening relativ og let at misforstaa; thi egentlig er jo *objektiv* kunst en *contradictio in adjecto*, al kunst er subjektiv; men naar subjektiv af romantiken blev forvandlet til patologisk, forstaar man, at man kalder sund kunst for objektiv kunst ...

Det er langt fra den eneste gang begreber som sundhed og sygdom anvendes om musikæstetiske spørgsmål. Det hører faktisk til tidens standardmetaforer. Lidt senere i artiklen skriver Høffding om den »syge« musik:

Berg er en snørklet og decadent romantiker, den subjektive musiks mest fortvivlede grimace, og naturligvis nu, hvor hele tiden stiler mod klarhed og naturlighed, fuldkommen umoderne. Hans harmonik er uren, og det, han kalder stemmeføring, har ikke noget med polyfoni at gøre – en krebskanon er nu engang ikke polyfoni. Mon ikke han og den øvrige Schönberg-skole snart har levet deres tid ud.

På dansk grund var denne indstilling imidlertid fortsat gældende også efter 2. verdenskrig hvor man i den internationale avantgarde gik stærkt i gang med at videreudvikle wienerskolens materialemæssige og kompositionstekniske nyskabelser, først og fremmest den serielle organisation. I Danmark dyrkede komponisterne fortsat moderat tilpassede varianter af de vigtigste af de øvrige moderne strømninger.

Således hentede nogle komponister inspiration i den franske efter-impresionisme og hos Les Six. Det de søgte her – og som kom til at præge deres egen musik – var begreber som klarhed, lethed og elegance samt i reglen et diverterende, musikantisk »flow« og enkelhed i formen. Til denne gruppe af komponister hører Knudåge Riisager, Svend Erik Tarp, Svend S. Schultz og Jørgen Jersild samt i en periode også Flemming Weis.

Andre søgte inspiration i Tyskland hvor der er flere mulige forbilleder. Stor indflydelse fik bevægelsen *Neue Sachlichkeit*, den musikantiske, lineært orienterede neoklassicisme, især repræsenteret ved Paul Hindemith, og også de tyske bestræbelser inden for musikopdragelse og amatørmusikvirksomhed var tiltrækkende for mange danske. Andre interesserede sig for Kurt Weils og Hans Eislers arbejde med en politiseret musik. Til de overvejende tyskorienterede komponister hører Finn Høffding, Jørgen Bentzon, Hermann D. Koppel, Vagn Holmboe (i hvert fald i udgangspunktet) og Niels Viggo Bentzon.

En del komponister inspireredes endvidere af Béla Bartóks folklørepåvirkede udvidelser af det tonale materiale og af rytmen i den østeuropæiske folke-musik. Det gælder fx Herman D. Koppel og Vagn Holmboe. Og på den rytmiske front stod for de fleste ikke mindst Stravinskij som inspirator.

Endelig skal nævnes at jazzen kom til at spille en rolle for en del komponister, forbigående for nogle, og mere permanent for andre, eksempelvis Bernhard Christensen.

Som nævnt har dansk mentalitet i reglen taget afstand fra det yderliggåen-

de, og de danske komponister lukkede da heller ikke den udenlandske inspiration ukritisk og uforarbejdet indenfor. Man kan tale om at de danske komponister tog udgangspunkt i deres forbilleder, tilegnede sig det de kunne bruge og »musikaliserede« de indvundne erfaringer.⁹

50'ERNE – HOLMBOE – METAMORFOSE

For den generation som startede deres kompositoriske løbebane i midten af 50'erne – Ib Nørholm, Per Nørgaard, Pelle Gudmundsen-Holmgreen, Henning Christiansen med flere – spillede især Vagn Holmboe en vigtig rolle som lærer. Mange af hans synspunkter videreformidledes til og optoges af eleverne.

Det gjaldt hans alment musikæstetiske holdning som – på grund af hans fastholden ved diatonik og modalitet som modvægt til atonalitetens frit i luften svævende toner – udefra tager sig ud som en klart klassicistisk æstetik. Holmboe selv afviser med foragt etiketterne neoklassisk og neobarok og taler i stedet om den ideelle balance mellem det »appollinske og det dionysiske«¹⁰ hvorved han mener henholdsvis det intellektuelle og det emotionelle.

Og det gjaldt den løsning på et alment formæstetisk problem, som Vagn Holmboe og andre danske komponister følte sig stærkt tiltrukket af gennem 50'erne, nemlig metamorfoseteknikken. »Trangen til forvandling, til at være en anden og dog sig selv ligger åbenbart dybt i mennesket«, skrev Holmboe.¹¹

Metamorfoseteknikken virkede tiltrækkende på mange danske komponister som kompositionsteknisk metode bl.a. fordi kravet om stadig forandring, udvikling og dynamisk fremadskriden kan kombineres med kravet om sammenhæng og identitet i det fundamentale. Det første krav kendes helt tilbage i romantikken og videreudvikles i wienerskolens princip om den »udviklende variation« hvor intet gentages uforandret. Det andet er i sit princip ikke fjernt fra serialismens tankegang om struktursammenhæng, sikret gennem rækkerne – det man kunne kalde det musikalske DNA. På et enkelt punkt har metamorfoseprincippet således berøring med såvel romantikkens dynamiske tankegang som med serialismen – nemlig i prioriteringen af den stadige forandring frem for nodetro repriser.

Metamorfoseteknikken er i selve princippet beslægtet med teknikken i va-

9 Tage Nielsen: »Mådehold trods alt?« *dmt* 1962, s. 150.

10 Vagn Holmboe: *Mellemspil*, 1961, s. 156.

11 Vagn Holmboe: »Tre Symfonier«, i Ingmar Bengtsson (red.): *Modern Nordisk Musik*, 1957, s. 156.

riationsformerne, men i stedet for variation over en ide som forbliver konstant, sættes fokus på selve forvandlingen som bærende moment. Holmboe skriver:

Den metamorfotiske udvikling – uanset om den sker i stadier eller i en eneste ubrudt sammenhæng – må være præget af den strengeste musikalske logik, således at hvert led i forvandlingsprocessen fremstår som en uomgængelig nødvendighed og i stadig stigende grad peger hen mod den endelige forvandling. Jeg kan kun forestille mig, at der må ske en opløsning af stoffet, så at sige en atomisering, en fuldstændig opbrugelse af alle kræfter og energier før forvandlingen kan ske.¹²

I øvrigt har det lige siden 50'erne voldt analytikere store kvaler at få rede på hvad metamorfoseteknikken eller -princippet nærmere bestemt går ud på. At fornemme en metamorfotisk sammenhæng er tilsyneladende en yderst privat sag som ikke engang Holmboes demonstrationseksempler i den citerede artikel formår at anskueliggøre på overbevisende måde.

Det er som nævnt ikke blot Holmboe der er optaget af metamorfosen. Som kompositionsprincip – man kan ikke tale om nogen egentlig metamorfotisk form – anvendes den af talrige. Finn Høffding viser allerede i 1943 i *Det er ganske vist* hvordan en lille kim (»fjer«) kan blive til en symfonisk fantasi (»fem høns«), og Niels Viggo Bentzon proklamerer i en analyse af hvordan teknikken anvendes i hans egne værker¹³ simpelthen at metamorfosen er »vor tids form«, og henviser ud over danske eksempler bl.a. til Hindemiths metamorfoser.

Bo Wallner nøjes med at konstatere at metamorfosen i et antal år var »vor tids form« inden for den danske tonekunst.¹⁴

12 Ibid. s. 157.

13 Niels Viggo Bentzon: »Omkring min 4. Symfoni«, i Ingmar Bengtsson (red.): *Modern Nordisk Musik*, 1957, s. 177.

14 Wallner 1968, s. 167.