

CARL NIELSEN – MERE END MUSIK¹

AF

JOHN FELLOW

“Vi lever i en tid hvor åndeligt liv for det meste er overfladisk”, konstaterede Carl Nielsen i et foredrag han kaldte “Ånden i musik”, og som han holdt mindst fire gange i 1917 og 1918. “De fleste unge mennesker har en lyst til at vandre på kunstens vej. De synes det må være morsommere end at blive et eller andet borgerligt. Så arbejder de lidt af og til, og når de har lyst, så en skønne dag kommer de frem med noget de har lavet, det gør måske lykke, og så har vi spillet gående. Den unge malers billede får en god kritik og bliver solgt, og nu tror han naturligvis han er kunstner og er så i reglen færdig med det samme, ikke med at sælge og få penge, men med sig selv og kunsten. Den unge musiker ligeså.”

I en tid uden fælles værdier, uden centralværdi, hvad er da kunst og hvem er kunstner? kunne man spørge, og Carl Nielsen svarer at ingen andre end kunstneren selv kan afgøre det spørgsmål. “Religionsstifterne, de store mennesker, de store kunstnere” fortsætter han, de har “i et eller andet øjeblik haft en visionær følelse, en henrykkelsestilstand, en uendelig lykkefølelse, en ubeskrivelig kraftfølelse, Jeg råder så bestemt jeg kan, alle dem der ikke har haft denne følelse til at lægge kunsten til side og blive dygtige hverdagsmennesker. Har De ikke dette umådelige højtryk når De arbejder, så lad det være Dem et usvigeligt tegn på at De ikke er kunstner. I så fald smid penslen langt bort, maler! Bryd passer og lineal i stykker, arkitekt! Riv strengene af instrumenterne, komponist, og du såkaldte digter forsvind langt ud i ørkenen og tving din tunge til at tie. – Men har du oplevet dette, denne mærkelige, stærke fryd ved dit arbejde, så har du lov at færdes imellem de bedste, men også pligt til at blive ved, arbejde ustandseligt, sætte dig nye mål og aldrig blive tilfreds med det du har nået i øjeblikket, og så er du fyldt af ånden i kunsten.”²

¹ Foredrag ved Carl Nielsen-symposiet i Birmingham 1.11.2001.

² John Fellow (udg.): *Carl Nielsen til sin samtid*, 1, 1999, s. 213-14

Religionsstiftere, store mennesker, store kunstnere er sammenligningsgrundlaget, og vi kan slå fast at det ikke var ambitionsniveauet Carl Nielsen reagerede imod da han i sin ungdom som skabende kunstner gjorde sig færdig med Richard Wagner. Det var snarere hans opfattelse af kunstens rolle der gjorde livet taget med Wagner nødvendigt, og som Wagner er Carl Nielsen mere end musik.

I operaen *Saul og David* der havde premiere i 1902, fortælles historien om den trodsige kong Saul der sætter sig op mod Gud og hans profet Samuel, og som Gud hævner sig på ved at lade ham miste sit rige i kamp mod filistrene, og som derfor begår selvmord, om hyrden David der med stenslyngen fælder kæmpen Goliat, synger for Saul og lindrer hans syge sind, bliver gift med hans datter Mikal og knytter venskabsbånd med sønnen Jonathan. Historien hører både til vor kulturs ældste historier og til vores første skolelærdom, og det er påfaldende, at operaen fortæller historien så tæt på denne børnelærdom at de færreste tænker over at Biblens historie faktisk adskiller sig markant fra operaen på afgørende punkter.

I forhold til Biblens fortælling³ ophæver operaen på en ejendommeligt måde tidsforløbet og begivenhedernes logiske rækkefølge. Da Sauls depressioner og trods i 1. akt bryder ud i lys lue efter at Samuel har forkyndt hans kongedømmes endeligt som straf for hans ulydighed, henter Jonathan straks sin ven David som han allerede forinden har sluttet venskabspagt med. David bryder ud i en sang der er den størst tænkelige kontrast til Sauls sindstilstand, og kontrasten imellem de tos musikalske verdener kan sammenlignes med dualismen mellem hoved- og sidetema i en klassisk symfoni. I Biblen dukker David derimod først op ved Sauls hof senere som den hyrdedreng der overvinder Goliat, og først efter tvekampen meldes der om det venskab imellem David og Sauls søn som under de følgende begivenheder fornys flere gange.

Mens Biblen som det første om David fortæller at Samuel drager til Betlehem og salver Isajs yngste søn og fårehyrde til konge, finder denne salving i operaen først sted i slutningen af 3. akt umiddelbart før den kamp mod filistrene der bliver Sauls og hans kongedømmes endeligt og indledningen på Davids kongedømme, og salvingen er Samuels sidste handling før han dør. I operaen er salvingen af David resultatet af forløbet, i Biblen snarere en vigtig forudsætning for både Davids frygtløshed og Sauls fortvivlelse og desperation og altså for hele historien.

³ 1. Samuelsbog kap. 13-31 og 2. Samuelsbog kap. 1

Allermest adskiller operaen sig imidlertid i skildringen af forholdet mellem David og Sauls datter Mikal. Til 1. akts gensidige berusende kærlighedsmøde mellem to mennesker der på en gang finder og genfinder både hinanden og sig selv, har Biblen ingen parallel, og librettisten Einar Christiansens⁴ billedsprog låner her træk fra Biblens højsang. Scenen er fri tildigtning, og pointen er at den drejer hele historien bort fra den magtkamp og det politiske spil som ikke kun Saul, men også David i Biblen er en aktiv deltager i. Nok fortæller Biblen at Mikal elskede David, men den fortæller aldrig at David elskede Mikal, og i den videre historie om David får vi da også at vide at Mikal forblev barnløs, og at deres forhold ikke just var harmonisk. David giftede sig også, som vi ved, adskillige gange siden hen og fik både hustruer og medhustruer, og hans store kærlighed var jo Bateba og ikke Mikal. I virkeligheden skulle David ifølge Biblen have været gift med Sauls ældste datter – den Merab, som spiller en væsentlig rolle i Händels oratorium – men da det kom så vidt, var Merab allerede gift, og Saul udnytter da Mikals interesse i David til at lægge en snare for ham. David fik ikke straks lov til at gifte sig ind i Sauls slægt; han måtte først drage på togt efter hundrede filisterforhuder, og hensigten var at togtet skulle have kostet ham livet.

Davids og Mikals uproblematiske kærlighed og svulmende eros i operaen kan forekomme så naturlig at man glemmer at undre sig, men for at forstå hvor ny og provokerende den var, behøver man blot at sammenligne med kønnenes forhold til hinanden i de to mest kendte danske operaer før Carl Nielsen, nemlig Hartmanns *Liden Kirsten*⁵ og Heises *Drot og marsk*.⁶ I den første begynder handlingen ligefrem aftenen før Kirsten skal i kloster, og når nonnetilværelsen alligevel ikke bliver hendes skæbne, skyldes det kun at det i sidste øjeblik først afsløres at helten Sverkel er Kirstens bror og deres kærlighed dermed umulig og dernæst at han alligevel ikke er det. I *Drot og marsk* beskriver kongen marskens hustru som han får overdraget i sin varetægt, og som han voldtager, som "halvt en dronning, halvt en nonne". Enten er kærligheden altså en incestuøs ønskedrøm som i *Liden Kirsten*, eller kvinden er på en gang engel og luder og gensidig kærlighed altså en umulighed som i *Drot og marsk*. I *Saul og David* er kærligheden både sanselig og sjælelig, og den er stærk som døden som det hedder med

⁴Arne Einar Christiansen, 1861-1939, forfatter, redaktør af *Illustreret Tidende* 1892-99, chef for Det Kongelige Teater 1899-1909.

⁵J.P.E. Hartmann, 1805-1900. Operaen *Liden Kirsten* med tekst af H.C. Andersen blev første gang opført på Det Kongelige Teater i 1846.

⁶Peter Arnold Heise, 1830-1879. Operaen *Drot og Marsk* med tekst af Christian Richardt blev første gang opført på Det Kongelige Teater i 1878.

et citat fra højsangen, mens Saul i sin store trodsmonolog kort forinden identificerede Guds hævn med døden. Saul har intet kærlighedsliv, og polariseringen imellem ham og David er total.

I *Saul og David* er det ikke den gamle histories episke logik der styrer forløbet, men snarere en søvngængeragtig drømmelogik der straks i første akt lader personerne fremtræde med de grundlæggende relationer de har til hinanden, og med den karakter og de psykologiske træk som udgør den kollektive dramatiske knude som det er operaens opgave at løse op. Magtmennesket og politikeren David fra Biblen spiller ingen rolle i den proces.

Operaens David er en entydigt positiv skikkelse der snarere er i slægt med renæssancens berømte ideale fremstillinger af ynglingen David af f.eks. Michelangelo og Donatello, som Carl Nielsen har set i Firenze på bryllupsrejsen i 1891, og med de store "idioter" i litteratur- og musikhistorien fra Dostojevskij til Wagner. Men mens Wagner skildrer sin helts, Siegfrieds nederlag, så toner David når Carl Niensens opera slutter, frem som utopien som dramaet stræber imod, ikke som en sejr, men som en forjættelse. Slutningen er ikke en positiv manifestation som de store korsatser i 2. og 3. akt hvor individerne og folket smelter sammen i forsoning, men netop afbrydes af konflikten udbrud på et nyt niveau, af Sauls skinsyge i 2. akt og af Samuels salving af David i 3. akt.

Operaens David er ikke Biblens realpolitiker der efter flugten fra Saul med sine folk gik i filistrenes tjeneste og endda var parat til at deltage i kampen mod Saul. David er symbolet på en forventning om en ny samfundstilstand hvor der har fundet en forsoning sted, ikke af personerne Saul og David, men af de menneskelige (strids)kræfter og af forholdet til Gud, til det religiøse.

Med kønnenes emancipation og kærlighedens frigørelse som den skildres imellem David og Mikal, flytter Carl Nielsen med ét greb paradoksalt nok hovedsigtet bort fra den kærlighed som hidtil har været heltens problem og altings mål. Frigørelsen er forudsætningen for Davids mission i historien, og for at historien bliver til kollektivets, hele folkets historie – deraf korets fremtrædende rolle – til historien om et paradigmeskift i et kollektiv bragt på musikalsk form længe før ordet kom på mode. Den trodsige Saul bliver erstattet af David der er i overensstemmelse med Gud, udset til at "grunde Jord og plante Himmel og løfte hans Arv iblandt hans Folk", og en ny harmoni mellem folket og kongen, mellem ledede og leder er resultatet. Den proces koster ikke kun Saul og hans sønner og utallige krigere 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 så at Samuels rolle i hvert fald for en stund kan få lov at stå tom.

I Carl Nielsens værkrække er *Saul og David* et hovedeksempel på og et led i den psykens ekspansion, han på forskellige måder havde på programmet i årtierne på begge sider af det daværende århundredskifte frem til *Espansiva-symfoniens*⁷ manifestation af at det på en gang er muligt at frigøre og samle de menneskelige kræfter. Allerede titlen på den 2. symfoni, *De fire temperament* – symfonien fik sin førsteopførelse tre dage efter operaens premiere⁸ – viser at det også var en balance i psyken Nielsen søgte; deraf temperamenternes, satsernes rækkefølge: Den koleriske er mest i affekt og ude af sig selv (og mest i slægt med Saul), flegmaen er det ubalancerede svar på ophidselsen, melankolien bevidstgørelsens nødvendige nedtur og salige dæmring, før sangvinikereren, der også er en slags idiot, i finalen kan besinde sig og modtage værdighed og ligevægt af de forudgående erfaringer.

“Du skal grundfæste Forjættelsens Rige paa Jord”, synger hele folket i operaens 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. En pointe ved Nielsens første opera er således at den efter knap et par tusind års kristendom flytter utopien tilbage til jorden. Det bibelske stof er ikke udtryk for tilslutning til en religion – i den forstand skrev Carl Nielsen aldrig religiøs musik – men snarere for en søgen mod de evige, oprindelige værdier bag al konfession, en søgen tilbage til kilden bag de store religioner.

Også i det lille orkesterværk *Saga-Drøm* fra 1908⁹ er udgangspunktet et af fortidens afgørende kulturelle skift, nemlig skiftet fra hedenskab til kristendom på Island for 1000 år siden som der fortælles om det i *Njals Saga* fra 1300-tallet. Værkets motto, “Nu drømmer Gunnar; lad ham nyde sin drøm i fred”, er taget fra en replik i sagaen mellem to af Gunnars mænd mens Gunnar drømmer om en forestående voldsom og blodig kamp;¹⁰ i Carl Nielsens version er Gunnars drøm imidlertid blid og salig og udramatisk. Der er altså et problem for den der vil tænke over denne musik og meningen med mottoet, men ligesom

⁷ Førsteopført i København 28.2.1912

⁸ 28.11.1902 og 1.12.1902

⁹ Førsteopført i København 6.4.1908

¹⁰ *Njals Saga eller Fortælling om Njal og hans Sønner*, efter det islandske Grundskrift ved N.M. Petersen, tredje Udgave ved Verner Dahlerup og F. Jónsson, 1901, s. 95. Denne udgave findes i den del af Carl Nielsens bogsamling, der er bevaret på Carl Nielsen Museet i Odense.

det lønner sig at tænke over forskellen på Saul og David og Biblens fortælling, lønner det sig også at se lidt nærmere på hvad Carl Nielsen har gjort ved Njals Saga.

(Når det gælder Carl Nielsen, bør man ikke lade sig vildlede af at ingen har tænkt en tanke før; det kan jo blot skyldes, selv om det lyder utroligt, at ingen hidtil har haft sagaen og musikken i hovedet samtidigt, eller at Carl Nielsen er et opkommende naturtalent som man med dets mangel på akademisk lærdom hellere beskytter mod dets fejl og ubehjælpomheder end yder retfærdighed ved at tænke over meningen med f.eks. en uoverensstemmelse mellem Gunnars drøm i sagaen og i musikken. For mig er Carl Nielsen mere end et kejtet geni, jeg foretrækker at tage ham alvorligt.)

Gunnar er ikke sagaens hovedperson, men han er måske dens vigtigste biperson. I det store kollektive drama som sagaen skildrer, er Gunnar og hans hustru Halgerd repræsentanter for en udviklings-tendens som løbes over ende. Gunnar dør således som hedning, men har ikke desto mindre en nok så stor aversion mod den gamle volds- og hævmoral som de omvendte og sejrende kristne. Gunnars konflikt var at han bestandig måtte dræbe selv om han ikke havde lyst. Om de sejrende kristne i sagaen kunne man snarere sige at deres problem var at de bestandig havde lyst til at dræbe – og gjorde det – selv om de ikke længere måtte.

Da Carl Nielsen i 1917 igen satte sagadrømmen som ved uopførelsen havde fået en ilde medfart, på programmet i København, sagde han i et avisinterview: "Jeg tvivler også på at "En Sagadrøm" vil gøre sig her. Men jeg holder selv så 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 udtryk for de sære tanker, der avles i drømmen. Der er bl.a. fire kaden-cer for obo, klarinet, fagot og fløjte, som går aldeles frit ved siden af hverandre, uden harmonisk forbindelse, og uden at jeg slår takt til. Det er ligesom fire tankestrømme, der går hver sin vej – forskelligt og tilfældigt for hver opførelse – indtil de samles i et hvilepunkt, ligesom flyder ind i en sluse og forenes dér."¹¹

Udgangspunktet for værket er ikke Gunnars specifikke drøm i sagaen, men Gunnars egentlige drøm, hans livsdrøm, den utopi som hans voldsomme liv affødte! Mens sagaen klart tager parti for den

¹¹ John Fellow (Udg.): *Carl Nielsen til sin samtid*, 1, 1999, s. 220

sejrende kristendom der i praksis tillader fortsættelsen af den gamle hævn- og slægtsmoral, tager Carl Nielsen parti for det ny forsoningsbehov som var på vej uafhængigt af kristendommen, og som mest markant repræsenteres af Gunnar, taberen i den udvikling som er drivkraften i sagaen. Der kunne have været en anden fornyelse, kunne man sige, end den kristne som sagaen skildrer og propagerer for, og det er den Carl Nielsen trækker frem i sin *Saga-Drøm*. Som *Saul og David* var en omfortolkning af Biblens fortælling, er *Saga-Drøm* en omfortolkning af Njals Saga.

Der er naturligvis mere at sige om Niensens forhold til det religiøse, der er jo i det hele taget mere at sige om Nielsen, men vi kan konstatere at Nielsen hverken prædikede Guds død eller bekræftede en konfession. Han var heller ikke religionsstifter, selv om kunsten måtte nærme sig den region for at blive interessant for ham. Han lagde ikke op til en ny konfession, han søgte mod de centrale værdier på ny, gik bag om konfessionen og holdt universet åbent. Budskabet til vor tids voksende sammenstød mellem religioner er klart nok: Mens vi prædiker tolerance, men har svært ved at praktisere den, og konfrontationerne især skaber grobund for fundamentalisme, lyder opfordringen fra Niensens eksempel: Giv slip på din tro, på den praktiske og konkrete udformning af den, men hold fast på kilden til den, på de religiøse værdier der går forud for enhver konfession. På det grundlag kunne vi alle begynde at mødes.

I anmeldernes ører lød den kadence for fire træblæsere som Nielsen omtalte, ved uopførelsen i 1908 "som når orkestret stemmer før en koncert", men stedet er et tidligt, markant eksempel på Niensens evne og tendens til at individualisere instrumenter og stemmer som det kom til fuld udfoldelse i tyverne i f.eks. blæserkvintetten og den 6. symfoni. Selv karakteriserede Nielsen fænomenet med følgende ord: "Medens Wagner var det store tonehav hvorpå de enkelte stemmer flød, går den moderne musiks bestræbelser ud på at skille vandene ad, omtrent som hvis vi kunne tænke os et kor på scenen der pludselig blev individualiseret."¹²

I blæserkvintetten var resultatet en demokratisk samtale imellem ligeberettigede, i symfonien er der snarere tale om konflikt og katastrofe, om molekylær borgerkrig, for at benytte det udtryk hvormed Hans Magnus Enzenberger har betegnet vor tids anarki. Carl Nielsen havde blik både for individualiseringens frigørende og positive muligheder og for truslen i den, og det er næppe forkert at sige at vi

¹² John Fellow (Udg.): *Carl Nielsen til sin samtid*, 1, 1999, s. 378

75 år senere stadig står i samme uafgjorte valg mellem de to muligheder – på en klode der i mellemtiden er blevet mindre og har indsnævret valgmulighederne!

Der er en påfaldende lighed mellem Nielsens tidsdiagnose og den østrigske forfatter Hermann Brochs analyse af det moderne værdisammenbrud i hans første hovedværk romantrilogien *Die Schlafwandler* fra 1931-32. For Broch var værdisammenbruddet en følge af opløsningen af det middelalderlige verdensbillede, enden på en lang udvikling der havde sin modpol og sit udgangspunkt i middelalderkulturen og dens guddommelige forankring. Resultatet var den moderne verdens opløsning i delområder og enkeltfag, der alle er sig selv nok og stræber efter herredømmet og gør meningen med det hele hjemløs. Økonomien bliver til forretning for forretningens egen skyld, kunsten til l'art pour l'art, og således bliver sport, teknik, krigshåndværk og hvad vi ellers kan nævne, sig selv nok. For vinbranchen tegner fremtiden sig lys og lykkelig blot vinforbruget er støt stigende, end ikke musikken har fælles værdier, men er splittet i utallige særdiscipliner og genrer som ikke har andet med hinanden at gøre end at de alle skal være der og tilgodeses ligeligt med hensyn til økonomisk støtte og sendetid i medierne. Alt har sit eget program, undtagen helheden som ikke kan indpasses nogen steder.

Gustav Mahlers svar var at gøre symfonien til en hel verden, at forny koncertsalsmusikken ved at bringe elementer ind i den fra samfundslag og miljøer som var fremmede for det borgerlige 19. århundredes musikkultur. Mahler opdaterede i grunden blot symfonien til den mere oprindelige tilstand hvori den kunne rumme og spænde over samfundets poler, hvilket unægtelig måtte tage sig mere voldsomt ud end på Haydns tid. Nielsen stræbte ikke efter at rumme det hele, men snarere efter at gennemtrænge det hele, trænge ud i alle samfundets hjørner med sit budskab, etablere den sammenhæng og enhed som var blevet en mangelvare, og hans koncertsalsmusik som i disse år spilles mere og mere i store dele af verden, er kun en side af Nielsen. Jo mere splittet verden og Nielsens store værker blev, jo vigtigere blev f.eks. de folkelige sange og det pædagogiske slet og ret – som dengang endnu ikke havde udviklet sine særlige fagområder, og som endnu hverken var kompromitteret af pædagoger, formidlingseksperter eller informationsteknologi.

Programmet bag det hele var overvindelsen af de splittede kulturer, og der er en sort ironi i at hans musik i dag sejrer i en kulturel niche, den klassiske koncertsalskultur, som nok har et større publikum end på Nielsens tid, men som også er blevet sin egen selvstændige interessegruppe og af den almindelige lyd-, støj- og musikudvikling er gjort

mere harmløs. De større perspektiver hos Nielsen kræver andet og mere end et voksende antal opførelser af hans kendteste værker inden for en musikkultur der principielt er domineret af forskellige former for muzak, herunder også klassisk muzak. At beskæftige sig med substansen i Nielsen er dybest set at arbejde for en ændring og udvikling af vor kultur på grundlag af kontakt med de oprindelige religions- og kulturskabende kilder. Måtte han ikke lide samme skæbne som Gunnar: At være en bærer af den egentlige forsoningsånd og dog blive likvideret af udviklingen.

SUMMARY

JOHN FELLOW: *Carl Nielsen – more than music.*

Carl Nielsen lived at that point in our not altogether too distant pre-history when modern society with its blessings and curses came into existence. As a man who came from the bottom of society, and as the man he was, he experienced particularly strongly both the material growth and that crisis for the common values with which the growth already from the beginning was associated. There was more at stake than good music when Carl Nielsen composed. As a creative artist and as a humanist he sought for the root and the source that created value. Although not actually religious, critical of a good many things in Christianity, it was nevertheless the greatest life-question that drove his work. Though he seldom composed properly religious music, he was in contact with the religious values that go in advance of every confession, both in the great works, for example the opera *Saul and David*, and in the smaller, for example *A Saga-Dream*. This unconfessional intercourse with the religious should have a special appeal to us today.