



Niels Bille Hansen

ENTUSIASTISK AMBIVALENS

Thomas Mann og Richard Wagner

PubliMus

En skriftserie om musik

Niels Bille Hansen
Entusiastisk ambivalens

PubliMus nr. 43-17

Århus, oktober 2017

Skriftserien Publimus
v/ redaktør Carl Erik Kühl
Klintevej 24
8240 Risskov
Tlf: +45 300707830 · e-mail: kontakt@publimus.dk

Redaktion:
Carl Erik Kühl (ansvarshavende)
Karsten Aaholm
Christina Holm Dahl
Finn Jespersen
Henrik Marstal
Valdemar Lønsted
Henrik Nebelong
Søren Schou
Kristine Ringsager
Rasmus Rex Pedersen

Tryk: [Endnu ikke trykt]

ISBN [Endnu ikke trykt]

Niels Bille Hansen

ENTUSIASTISK AMBIVALENS

Thomas Mann og Richard Wagner

Om sit forhold til musikken og den betydning, den har haft for hans forfatterskab, har Thomas Mann ofte ytret sig. Således i 1954: ”Mit forhold til musikken har altid været et kærlighedsforhold. Jeg har fra tidligt i mit liv lyttet til musikken, opmærksomt, ikke blot med sanselig interesse, men også med åndelig opmærksomhed og har sagt til mig selv: Sådan skulle du også gøre det. Og så har jeg ofte forsøgt virkelig også at gøre det sådan.”¹ Thomas Mann betragter romanen som en symfoni, et kontrapunktisk værk, et væv af temaer, og arbejder med ledemotiver, ligesom Richard Wagner gør det i sine operaer. Han regner sig blandt digterne til musikerne, og Wagner er den kunstner, som han forstår sig bedst på, siger han, og i hvis skygge han lever. ”Jeg skaber så megen musik, som man med rimelighed kan skabe *uden* musik.”² Thomas Manns værk er i sprog og komposition eminent musikalsk. Han har gennem hele sit forfatterskab, direkte og indirekte, beskæftiget sig med musikken, dens væsen, dens gåde. Den store ironiker Thomas Mann har fået sin livsholdning bekræftet og underbygget ved musikkens principielle mangetydighed.

I Thomas Manns tidlige forfatterskab i årene omkring 1900 spiller barndommens og ungdommens oplevelse af skønheden og dæmonien i Wagners musik en afgørende rolle. I gennembrudsnovellen *Den lille hr. Friedemann* udløser operaen *Lohengrin* en erotisk besættelse hos titelpersonen, der fører til sammenbrud og død. Forestillingen om det morbide i Wagners

musik kommer eksplicit til udtryk i romanen *Buddenbrooks*. *En families forfald*, hvor organist Pfühl af Gerda Buddenbrook bliver bedt om at spille noget fra *Tristan og Isolde*, men efter 25 takter springer op ”med alle tegn på den yderste væmmelse” og kalder musikken demagogisk, blasfemisk, ”en parfumeret tåge”. Særligt forarger det ham, at fru Buddenbrook lader sin søn høre på den slags: ”Vil De da fuldstændig forgifte hans ånd?” Og Hanno bliver ”forgiftet”. Det hører man af hans fantasier ved klaveret, da han er 7 og 15 år gammel. Kritikerer Marcel Reich-Ranicki siger om Thomas Manns helte: De ”har brug for musikken til at udtrykke, hvad de for alt i verden ikke vil sige, og hvad de under ingen omstændigheder kan tie stille med”. Temaerne i Hannos fantasier er eros og død, og ligheden med Wagners *Tristan og Isolde* er tydelig. Thomas Manns sætningsbygning demonstrerer det rytmisk bølgende og retarderende og dermed erotiske i Hannos musik. Hør blot:

Er weigerte sich die Auflösung, er enthielt sie sich und den Hörern vor. Was würde sie sein, diese Auflösung, dieses entzückende und befreite Hinsinken in H-dur? Ein Glück ohne gleichen, eine Genugthuung von überschwänglicher Süßigkeit. Der Friede! Die Seligkeit! Das Himmelreich! ... Noch nicht... noch nicht! Noch einen Augenblick des Aufschubs, der Verzögerung, der Spannung, die unerträglich werden musste, damit die Befriedigung desto köstlicher sei... Noch ein letztes, allerletztes Auskosten dieser drängenden und treibenden Sehnsucht, dieser Begierde des ganzes Wesens, dieser äussersten und kramphaften Anspannung des Willens, der sich dennoch die Erfüllung und Erlösung noch weigerte, weil er wusste: Das Glück ist nur ein Augenblick [...] und dann war die Wonne nicht mehr zurückzuhalten. Sie kam, kam über ihn; und er wehrte sich nicht länger. Seine Muskeln spannten sich ab, ermattet und überwältigt sank sein Kopf auf die Schulter nieder, seine Augen schlossen sich, und ein wehmütiges, fast schmerzliches Lächeln unaussprechlicher Beseligung umspielte seinen Mund [...].³

Men også hele *Buddenbrooks*-konceptet er inspireret af Wagner. Komponistens dramatiske operaføljeton i fire afsnit, *Nibelungens ring* slutter med ”gudernes tasmørke” *Götterdämmerung* (’Ragnarok’) og helten Siegfrieds død, men det var med den tekst, Richard Wagner begyndte. Han opdagede så, at der var

forudsætninger, der måtte fortælles før heltens død. På samme måde var det oprindeligt Thomas Manns plan at skrive ca. 200 sider om Hanno Buddenbrook, men det blev til ca. 800 sider om familien Buddenbrooks' forfald gennem fire generationer, sluttende med Hannos død som 15-årig. Både i romanen og operatetralogien rivaliserer to slægter: Buddenbrooks og Hagenströms hos Mann og Wotans slægt og Nibelungerne hos Wagner. Familien Buddenbrooks' historie begynder med overtagelsen af et nyt domicil i 1835: patricierhuset i Mengstrasse i Lübeck. I *Rhinguldet*, den første af Ring-operaerne, holder guderne indtog i den nybyggede borg, Valhal. Men der opstår straks problemer: I 'Ringens' minder Fricka, Wotans kone, ham om, at han har lovet kæmperne gudinden Freia som løn for bygningen af Valhal. Men han vil nødigt udlevere hende, for hun sikrer guderne udødelighed. Også købet af huset i Mengstrasse skaber splid i familien. Men en familie må holde sammen, hedder det, "ellers banker det onde på døren...". Og det gør det så – so oder so – både i Valhal og Mengstrasse 4.

En samtale mellem Thomas Buddenbrook (Hannos far) og hans søster Toni har også tydelige mindelser om den store scene mellem Wotan og Brünhilde i 2. akt af *Valkyrien*, den anden opera i 'Ringens': Der er en pause i handlingen både i operaen og i romanen, Wotan og Thomas reflekterer over fortiden og er bekymrede for fremtiden, og Brünhilde og Toni har korte, opmuntrende ord til de to traurige mænd. "Hvor taler du dog sørgmodigt, Tom! Så sørgmodigt som aldrig før!" Og i sine to første replikker i *Valkyrien* II,2 siger Brünhilde til Wotan: "Jeg synes, du er så trist og sørgmodigt!" [...] "Sådan har jeg aldrig set dig før!" Da *Buddenbrooks* er ved at udkomme i 1901, skriver Thomas Mann i et brev: "Nu kan jeg snart blæse valhalmotivet og synge: Fuldendt er det evige værk", Wotans ord i *Rhinguldet* (og med den karakteristiske Mann'ske tilføjelse: "'Evig' er godt"). Og da bogen er udkommet, spørger han, om ikke nogle af hans tålmodige læsere har mærket et pust af ånden fra 'Ringens'. Man spillede 'Ringens' i München, hvor Thomas Mann boede, da han arbejdede på romanen, og han har haft rig lejlighed til at opleve den kombination af myte og psykologi, som han beundrede hos Wagner og så forsøge – i al beskedenhed – at lave noget lignende. I et essay fra 1904, *Der französische Einfluss*, hedder

det: ”Buddenbrooks og vølsungerne, det er komisk, ikke sandt? Men jeg sagde jo også: i al beskedenhed. Og for min skyld også på det komiske plan”.

To noveller fra 1903 og 1906 viser sig allerede i titlerne som Wagner-inspirerede: *Tristan* og *Vølsungeblod*. Friedrich Nietzsche siger et sted: ”Intet er mere underholdende, intet er mere anbefalelsesværdigt, når man er ude at gå en tur, end at fortælle Wagner for sig selv i foryngede proportioner.”⁴ Denne recept, at transponere Richard Wagners mytiske univers til en moderne borgerlig verden, har Thomas Mann fulgt i de to noveller. *Tristan* foregår på et højfjeldssanatorium. Novellens titel hentyder til Wagners opera *Tristan og Isolde*. Vor Tristan er en lille sirlig forfatter, Detlev Spinell, uden de ringeste spor af skægvækst, med store fødder og kariøse tænder. Og ’Isolde’ er fru Gabriele Klöterjahn, sart, ustoflig og alvorligt lungesyg. Operaens Marke og Brangäne har også deres ækvivalenter i novellen. Kong Marke, som Isolde i operaen skal giftes med mod sin vilje, repræsenteres af grosserer Klöterjahn, en særdeles robust og livsduelig mand, Brangäne af Gabrieles veninde, den lille fru Spatz. Spinell og Gabriele tiltrækkes i al ærbarhed af hinanden, hvad der synes at have en uheldig indflydelse på den lungesyge Gabrieles tilstand. I 2. akt af operaen har de elskende mulighed for at være alene. En tilsvarende situation arrangerer Thomas Mann i novellen, og her får Spinell den syge Gabriele til at spille den store kærlighedsscene fra operaens 2. akt på klaveret. Thomas Mann giver her ingen egentlig musikbeskrivelse, men monterer passager fra Wagners tekst i et sprogmusikalsk forløb over temaet kærligheden og døden – og Gabriele dør sin kærlighedsdød. Heltens sortie er mindre heroisk. Efter en dramatisk scene med grosserer Klöterjahn går Spinell en tur i sanatoriets park, hvor han møder Anton Klöterjahn junior, endnu mere livsduelig end sin far, siddende i sin barnevogn, som ved synet af vor Tristan med de omfangsrige fødder og de kariøse tænder hensættes i en tilstand af vild latter og animalsk velbefindende. Over for denne livets apoteose kan åndens repræsentant intet stille op, det dumme og triumferende liv sejrer, og Detlev Spinell absenterer sig med fingeret tøvende skridt som en, der vil skjule, at han i virkeligheden løber sin vej.

Titlen *Vølsungeblod* er hentet fra de sidste ord i 1. akt af Wagners *Valkyrien*, hvor Siegmund til sin genfundne tvillingesøster Sieglinde synger: ”Brud og

søster er du for broderen – lad så vølsungeblodet blomstre!” og dermed lægger op til det incestuøse kærlighedsforhold, hvis frugt er sønnen Siegfried. De foryngede proportioner er hos Mann en nyrig jødisk familie i det fashionable Berlin Tiergarten. Teksten følger familien og navnlig de yngste børn, et 19-årigt tvillingepar, Siegmund og Sieglind hedder de, en dag fra frokosttid til ud på aftenen. Navngivningen må opfattes som et demonstrativt assimileringprojekt: ærketyske navne, Wagner-navne. Og i familien synes man også at *dyrke* Wagner. Operaens Hunding er i novellen repræsenteret af Sieglindes forlovede, von Beckerath. Gennem hele novellen er det skildret, hvor intimt et forhold tvillingerne har til hinanden, isolerede som de er fra det omgivende samfund, og efter at have overværet en opførelse af *Valkyrien* hengiver de sig desperat til hinanden.

I den store roman *Der Zauberberg* ('Trolddomsbjerg') (1924) hentydes der kun få gange til Wagner og da til operaen *Tannhäuser*. Men den mere indirekte relation til Wagner er til gengæld vigtig. Ligesom *Tannhäuser* var syv år hos fru Venus i Venusbjerg, tilbringer Hans Castorp, bogens unge hovedperson, syv år på det lungesankatorium i De Svejtsiske Alper, hvor handlingen foregår. Hans Castorp, en ung ingeniør fra Hamborg, har et ret konventionelt forhold til den klassiske musik; han kender for eksempel operaerne *Aida* og *Carmen* hjemme fra Hamborg, fordi det hører med til almindelig dannelse, men i øvrigt hedder det om ham: ”Han elskede af hjertet musikken, da den virkede på ham ganske som hans porter til morgenmaden, nemlig dybt beroligende, bedøvende, døsende”. I denne tilstand træffer vi ham i det første af bogens to musikkapitler. Der er kurmusik på sanatoriets terrasse, og Hans Castorp nyder sin porter, sin cigar og musikken, men ”vækkes” af en vis Ludovico Settembrini, italiensk litterat og humanist: ”Øl, tobak og musik. Dér har De Deres fædreland.”⁵ Og i løbet af ingen tid opruller Settembrini en hel musikideologi: Mens ordet er åndens bærer, fremskridtets værktøj, er musikken det halvt artikulerede, tvivlsomme, uansvarlige, der har en tendens til at dysse i søvn: ”Opiaternes virkning forstår den sig grundigt på”. Den er ”Politisk suspekt!”, som kapitlet hedder. Bag disse betragtninger ligger Nietzsche: ”I Lohengrin er der megen blå musik. Wagner kender de opiatiske og narkotiske virkninger.”⁶

Og netop dette tema, det ”politisk suspekte” ved musikken, gennemspilles som et wagnersk ledemotiv i udvidet form i romanens andet – og store – musikkapitel, *Vellydens fylde*. Sanatoriets nyanskaffede grammofonplader har hos Hans Castorp vakt ”den mest bestemte anelse om en ny passion”, passion forstået som erkendende hengivelse, en kritisk lytten. Castorp har fem yndlingsplader: Slutningen af Verdis *Aïda*, Debussys *Forspil til en fauns eftermiddag*, noget fra 2. akt af Bizets *Carmen*, ”Valentins bøn” fra Gounods *Faust*, men den vigtigste blandt hans yndlingsplader er Franz Schuberts og Wilhelm Müllers *Der Lindenbaum* fra digtcyklen *Winterreise* (1828), ”noget særligt og eksemplarisk tysk”. Han har elsket den sang fra barndommen, men årene på Trolddomsberget har modnet ham til en ”anelsesfuld” kritik af sangen og af den tysk-romantiske verden, den er eksponent for. Han aner, at der bag hans kærlighed til sangen ligger en sympati med døden; sangen er udtryk for ”en sjæletrolddom med mørke konsekvenser”, der kunne grundlægges ”jordisk-alt-for-jordiske riger” på den. En kommentar hertil kunne være et brev fra Thomas Mann i 1925, tre dage før Hindenburg (der senere spillede en vigtig rolle ved Hitlers magtovertagelse) blev valgt til præsident: ”Hindenburgs kandidatur er ’Lindenbaum’ – mildest talt.” Wagner nævnes ikke i denne forbindelse, men det, hvorom der tales, er måske det mest centrale. Der tales nemlig om en ”sjæletrolddomskunstner”, der kunne ”give lindetræssangen kæmpeformat og undertvinge verden med den”. Problematiseringen af Hans Castorps kærlighed til *Der Lindenbaum* antydes altså her i fortællerens perspektiv at gælde Richard Wagner. For Hans Castorp har hans nyvundne indsigt i lindetræssangens tvivlsomme perspektiver været en selvovervindelse, et begreb, Thomas Mann forbinder med Nietzsche. I en tale i anledning af filosofens 80-års-dag i 1924 kalder Thomas Mann ham en søn af romantikken, en læremester i overvindelsen af alt det i os, som står i vejen for livet og fremtiden, dvs. det romantiske, sangen om hjemveen efter fortiden, dødens trolddomssang. Romanen slutter med Hans Castorps formodede død på slagmarken i 1914 og klinger ud med tydelige associationen til Wagners opera *Ragnarok*.

I et foredrag, *Einführung in den Zauberberg*, som Mann holdt på Princeton-universitetet i 1939, fremhæver han som tidligere nævnt den rolle, som

musikken spiller for ham som episk digter, og hvordan han har brugt det 'wagnerske' ledemotiv som en magisk formel til at vise frem og tilbage i værket og derved give dets indre helhed præsens i hvert øjeblik. I *Die Entstehung des Doktor Faustus. Roman eines Romans* (1949) skriver Thomas Mann: "Et kunstværk oplever man altid som en helhed, og selvom den æstetiske filosofi [f.eks. Lessing: *Laokoon* (1766)] hævder, at det sproglige og musikalske kunstværk, til forskel fra den bildende kunst, er henvist til tiden og dens lineære forløb, så stræber dog også dette efter i hvert øjeblik at være til stede som helhed. I begyndelsen lever midten og slutningen, det forgangne gennemtrænger det nuværende, og selv i den yderste koncentration om dette blander sig omsorgen for det, der skal komme efter". I det følgende to eksempler på Thomas Manns 'ledemotivteknik', et fra novellen *Tonio Kröger* (1903) og et fra *Trolldomsbjerget* (1924).

I 2. kapitel af *Tonio Kröger* (vi er i Lübeck) hører man om den 16-årige Tonios forelskelse i den lystige Inge. De går til dans sammen, der danses kvadrille, Inge bevæger sig frem og tilbage foran Tonio, han mærker duften af hendes hår, "og hans øjne blev mere og mere bedrøvede. Jeg elsker dig, kære, søde Inge, sagde han i sit hjerte [...]." Og så associerer han, typisk for den vordende digter, litteraten, straks litterært, følelsen kanaliseres ind i et citat og bliver således sat på formel ('erledigt'). Tonio kommer til at tænke på omkvædet i et digt af Theodor Storm: "Ich möchte schlafen; aber du musst tanzen." I digtet er 'du' pigen, men Tonio omtolker verslinien, så 'ich' og 'du' bliver identiske. Han føler den "ydmygende urimelighed" i at måtte danse, mens man elskede, altså dette, at man ikke uden forbehold, distance, kan hengive sig til følelsen – en distance, som digtassociationen i sig selv er udtryk for.

Motivet dukker op igen i novellens store midterkapitel, Tonios samtale i München med sin veninde Lisaweta, her i form af et sløret citat fra Shakespeares *Hamlet*: "The time is out of joint: O cursed spite, / That ever I was born to set it right!" Hamlet, den typiske litterat, siger Tonio, "vidste, hvad det er: at være kaldet til viden uden at være født til det. At se klart gennem følelsens tågeslør...". Er möchte schlafen...

Senere i novellen tager Tonio på en ferierejse til Danmark, og undervejs gør han et følelsesmættet ophold i sin fødeby Lübeck, som han ikke har set i mange år. Han går rundt i de smalle gader og mærker ”den fugtige vind i ansigtet”, som fra novellens optakt er forbundet med Lübeck. ”Han var så søvning nu”, hedder det, han hengiver sig til følelsen uden at forme sine tanker i ord, uden at ”danse”: ”Stille, stille og ikke et ord! Ingen ord!” I Lübeck havde han mærket den fugtige vind med dens aroma af salt, nu oplever han på damperen til København sit elskede hav, Østersøen, og føler ”en blid svimmelhed, en vag døsigthed [...], i hvilken erindringen om [...] alle ambitioner og vanskeligheder dovent og saligt opløses”. Efter et par dage i København føler Tonio en stærk længsel efter ”at få lov til at ligge stille på stranden et eller andet sted og ikke skulle spille den ivrigt besigtigende turist” (liegen zu dürfen / spielen zu müssen): Storm-citateret indgår i stadig nye relationer). Og som et ledemotiv i Wagners ’Ringens’, der efter at være introduceret glimtvis dukker op i det musikalske forløb og derved fastholder en bestemt ide eller stemning, lader Thomas Mann sit Storm/Hamlet-motiv folde sig fuldt ud i slutningen af kapitel 8. På det lille strandhotel i Ålsgårde (og altså tæt på Hamlets Kronborg), som er rejsens destination, ser Tonio to unge mennesker, der som typer er identiske med dem, han var forelsket i, da han var dreng. ”Han så på dem, og en verslinje faldt ham ind, som han længe ikke havde tænkt på, og som dog var ham så fortrolig og beslægtet: ’Ich möchte schlafen; aber du musst tanzen’”. Tonio kendte den så godt, denne følelse: ”At længes efter ganske simpelt og fuldstændigt at få lov til at leve for følelsen, som uden forpligtelsen til at blive til handling og til dans sødt og dovent [’träge’] hviler i sig selv, - og alligevel at skulle danse, behændigt og åndsnærværende at skulle udføre kunstens svære, svære knivdans, uden nogensinde at glemme den ydmygende urimelighed, som lå i at skulle danse, mens man elskede...”.

I *Trolldomsbjerget* spørger den tidligere nævnte kulturradikale Settembrini hovedpersonen Hans Castorp: ”Har De hørt om jordskælvet i Lissabon? Nej – et jordskælv? Jeg ser ingen aviser her.” Settembrini korrigerer: Det er jordskælvet i 1755, han tænker på – og undlader samtidig ikke at beklage, at Castorp, typisk for stedets ånd, ikke læser aviser. Til nogen undren for Castorp fortæller Settembrini, at Voltaire blev indigneret over jordskælvet, revolterede

mod det. ”Han protesterede i åndens og fornuftens navn mod naturens skandaløse uorden.” (30.000 mennesker omkom). I Thomas Manns kilder, bl.a. Georg Brandes’ trebindsværk *Voltaire*, står der ikke noget om, at Voltaire ”blev indigneret” på Gud og naturen; Mann har sat tingene på spidsen for at give det ønskede, let karikerede billede af fornuftens og fremskridtets repræsentant.

Godt 100 sider længere fremme i bogen møder vi Hans Castorp i samtale med Settembrini og dennes modpol, jesuitten Naphta. Castorp siger, at han ikke forstår sig på politik, og at han heroppe på sanatoriet ikke har læst en eneste avis. Settembrini repeterer, at han finder dette kritisabelt. Han er selvfølgelig selv vel underrettet om verdenssituationen og bedømmer den positivt; tingene synes at tage ”et for civilisationen gunstigt forløb”, fredstanken vinder frem – året er 1909!

Det sidst afsnit af romanen hedder ”Tordenbraget”, udbruddet af 1. verdenskrig. Nietzsche skriver i et brev juli 1870: ”Her et frygteligt tordenbrag: den *fransk-tyske krig* er erklæret, og hele vor tyndslidte kultur styrter sig i armene på den frygteligste dæmon”. Men ud over denne mulige reference hentyder ordet også til Wagners *Tannhäuser*, romanens mytiske grundmønster. I operaens første scener vil Tannhäuser frigøre sig fra Venus, flygte fra Venusbjerg, og idet han anråber Maria, taler Wagner om et ”frygteligt brag”, i musikken manifesteret ved en voldsom, eruptiv udladning – Venus forsvinder, og pludselig befinder Tannhäuser sig ”i en smuk dal”.

I *Trolldomsbjerg* hedder det: ”...et historisk tordenbrag [...], som rystede jorden i dens grundvold, men for os [siger fortælleren] det tordenbrag, der sprænger trolldomsbjerg og ublidt sætter syvsoveren uden for dets porte. Betuttet sidder han i græsset og gnider sine øjne, som en mand, der trods mangan formaning har forsømt at læse pressen.” I *Den romantiske skole i Tyskland* (1873), som Mann læste ”med blyanten”, kalder Georg Brandes den romantiske digter en syvsover, en bjergtagen, der ikke ænser, at den ydre verden går sin gang. Når Mann bruger den formulering, at det historiske tordenbrag i 1914 ”rystede jorden i den grundvold”, hentyder han til katastrofen i Lissabon i 1755, som rystede oplysningstidens fremskridtoptimisme, ligesom 1914 gjorde en ende på ”Die Welt der Sicherheit”, som det første kapitel hedder i Stefan Zweigs erindringsbog fra 1942 *Die Welt von Gestern*. Hans Castorp

måtte i 1914 betuttet gnide sine øjne, hvad er det her for noget? Men han har jo heller ikke læst aviser, skønt opfordret dertil af sin mentor Settembrini. Manns ironiske pointe er jo imidlertid, at den avislæsende kulturoptimist i 1909 kunne docere, at tingene var inde i en for civilisationen og freden gunstig udvikling! Thomas Mann kombinerer altså her mod slutningen af sin roman det så elegant introducerede lille motiv ”at læse aviser”, at følge aktivt med i verdens gang, at være med til at bringe den frem, med bogens overordnede motivkreds, *Tannhäuser*, og lader det samtidig udtrykke en kulturpessimisme, som er et vigtigt led i romanens ”musikalske” væv af temaer.

Det var Julia Mann, Thomas Manns mor, der vakte hans interesse for Richard Wagner. Hun tog ham med til *Lohengrin* i det beskedne teater i hjembyen Lübeck, og ”selv om violinerne i det lille orkester ikke havde den mest ædle klang, skønt min violinlærer Winkelmann spillede med, [...] og svanen nogle gange kom lidt rykvis svømmende,” fortæller Mann, blev det dog ”en kunstnerisk kæmpebegivenhed” i hans liv. Sit forhold til Wagner betegner Thomas Mann selv som ”entusiastisk ambivalens”: ”Min måde at tale om Wagner på har intet med kronologi og udvikling at gøre. Det er og bliver ambivalent, og jeg kan i dag skrive sådan og i morgen sådan” (1942). Et eksempel fra Manns dagbøger (April 1948): ”Hørte søskendescenen, Valkyrien, 1. akt. Incesten med forårspoesi, går ikke mere”. September samme år: ”Hørte 1. akt af Valkyrien. Kærlighedsscenen uden tvivl den smukkeste i operalitteraturen”. På trods af den fundamentale ambivalens kan man dog udskille visse faser i Thomas Manns forhold til Wagner. Med barndommens og den tidlige ungdoms oplevelser i sindet, sådan som de afspejler sig i *Buddenbrooks*, flytter Mann som 19-årig i 1904 til München, en stor Wagner-by, og han forsømmer ingen opførelse af *Tristan og Isolde*. Men selv her omkring 1900 var hans bekendelse om Wagner egentlig ikke nogen bekendelse til Wagner. For allerede i 1894 havde Thomas Mann fået fingre i Friedrich Nietzsches Wagner-kritik, navnlig skriftet *Tilfældet Wagner*, som udkom i 1888, fem år efter komponistens død. Vigtig for Manns Wagner-reception er Nietzsches opfattelse af Wagner som demagog, som ”en forfører i stor stil”, ”han vandt mængden, han fordærvede smagen”. Wagner virker, siger Nietzsche, ”som permanent brug af alkohol, han sløver, han gør maven slimet”.

Og i *Götzendämmerung* ('Afgudernes Ragnarok') (1889) hedder det om Tyskland: "Intetsteds er de to store europæiske narkotika, alkohol og kristendom, blevet misbrugt mere lastefuldt. For nylig er der kommet et tredje til, som alene kan gøre det af med enhver fin og dristig bevægelighed i ånden: musikken, vor blokerede, blokerende tyske musik", dvs. Wagners. Men Nietzsches holdning til Wagner var som Manns ambivalent. I 1889 skriver filosofen om *Tristan og Isolde*: "...jeg søger endnu i dag efter et værk af samme farlige fascination, af en lignende gruopvækkende og sød uendelighed, som Tristan er, - jeg søger i alle kunstarter forgæves". Thomas Manns Nietzsche-læsning gjorde ham opmærksom på problematiske sider ved Wagner og hans kunst, men mindskede ikke hans passion for komponisten, passion defineret som "erkendende hengivelse, klarsynet kærlighed".

Hvor Thomas Mann i 1911 havde kaldt Wagner "denne snøftende gnom fra Sachsen med kæmpetalentet og den lurvede karakter", forsvinder med udbruddet af 1. verdenskrig alle forbehold over for Wagner i patriotisme. For Thomas Mann gjaldt krigen så at sige Wagner, den tyske kulturelle identitet. Han kalder i 1918 Wagner "min sjæls hjemstavn". Og samme år: "Musikken er nationalkunsten i Tyskland, og snarere end litteratur og politik kan den gøre sig håb om at forbinde og forene". I årene efter krigen vender normaltstanden i Thomas Manns Wagner-relation tilbage, den lidenskabelige ambivalens, som den i *Trolldomsbjerget* afspejler sig i Hans Castorps forhold til *Der Lindenbaum* – som her er stedfortræder for Wagner. Thomas Mann vendte sig i disse år positivt mod Weimar-republikken, og på ét punkt var hans holdning klar m.h.t. Wagner: Han tog utvetydigt afstand fra det i 1924 genåbnede Bayreuth, som var blevet et mekka for Weimar-republikkens fjender (Wagner-familien, Wagner-elskeren og -kenderen Adolf Hitler), og talte om deres "hulebjørneagtige tyskeri".

Den 13. februar 1933 – altså kort tid efter Hitlers magtovertagelse – skulle man markere 50-året for Wagners død, og Thomas Mann var i den anledning blevet bedt om at holde et foredrag i Concertgebouw i Amsterdam og senere i Bruxelles og Paris. Den 10. februar holdt han foredraget hjemme i München, hvor han havde boet siden 1894, og den 11. rejste Thomas Mann og hans kone så på den planlagte foredrags- og ferierejse... og vendte aldrig mere tilbage til

Tyskland, kun på nogle få, korte besøg efter 2. verdenskrig. Foredraget blev i stærkt udvidet form trykt i et tidsskrift i april 1933 og er Thomas Manns største samlede udsagn om Wagner. Det hedder *Richard Wagners lidelse og storhed* og er en analyserende og nuanceret hyldest til mesteren. Thomas Mann fremhæver Wagners kombination af psykologi og myte, f.eks. i *Den flyvende hollænder*; han slutter sin gennemgang af Hollænderens og Sentas duet i 2. akt med ordene: ”Det er analyse –”, og Thomas Mann peger da også på en overensstemmelse mellem Wagner og Freud, der jo også arbejdede med mytestoffet. – ”Med fare for at blive misforstået” hævder Thomas Mann endvidere, at Wagners såkaldte ’Gesamtkunstwerk’ er ”en med den højeste viljekraft og intelligens monumentaliseret og til det geniale udviklet dilettantisme”. – Endelig problematiserer Mann Wagners tyskhed. Han finder det karakteristisk, at det første banebrydende værk om Wagner er skrevet af den franske digter Baudelaire, forfatteren til *Syndens blomster*, i 1861. Dermed rykkes Wagners kunst ind i ”sjælelige sammenhænge, som dens patriotiske fortolkere ikke har vænnet os til at se den i”. Wagner er både tysk og kosmopolitisk, både reaktionær og moderne; hans tonesprog kan være af en sådan art, at man i dag (1933) ville kalde ham ”kulturbolsjevik”!

Sammenstillingen af Wagner og jøden Freud, og ord som ”dilettantisme” og ”kosmopolitisk” om Wagner fremkaldte en voldsom reaktion i en München-avis 16. april 1933, underskrevet af bl.a. dirigenten Hans Knappertsbusch, komponisten Richard Strauss og byens nye nazistiske overborgmester: *Richard Wagner-byen Münchens protest*. En ”frafalden” som Thomas Mann, der nu indtager noget så foragteligt som en ”kosmopolitisk-demokratisk” holdning, skal ikke komme her med sin ”æstetiserende snobbisme” og kritisere ”værdibestandige tyske åndskæmper”. Protesten stimulerede de nazistiske magthavere: Den berygtede Reinhard Heydrich – der i øvrigt bar mellemnavnet Tristan – udstedte arrestordre på nobelpristageren. I 1939 skriver Mann om sin Wagner-artikel, at hans begejstring var præget af en nuancering, som er absolut nødvendig, når man taler om Wagner, men som på ”gralsvogterne fra München” virkede som den røde klud på tyren. Affæren fik vidtrækkende konsekvenser for Thomas Mann. I 1945 besvarer han spørgsmålet: ”Hvorfor jeg ikke vender tilbage til Tyskland?” med ordene: ”Aldrig glemmer jeg den

analfabetiske og morderiske pressehetz mod min Wagner-artikel, [...] som først rigtig lod mig forstå, at jeg ikke kunne vende tilbage". Således blev Wagner Thomas Manns skæbne, kunstnerisk og menneskeligt. Hans berømte udsagn fra 1920: Wagner, "i hvis skygge jeg lever", havde fået en ny, fatal betydning.

Konstellationen Hitler/Wagner, som München-protesten havde accentueret, kom til at spille en rolle for Thomas Manns holdning til Wagner i hele emigrationsperioden, dvs. i resten af hans liv. Nogle ytringer fra 1945-50 kan antyde det: "Mestersangerne indeholder den mest vidunderlige musik, men helt tilfældigt er det ikke, at Hitler syntes så godt om den."⁷ "Der er meget 'Hitler' i Wagner."⁸ Thomas Manns musikalske rådgiver ved arbejdet på musikerromanen *Doktor Faustus*, Th. W. Adorno, havde forsøgt at "belyse fascismens urlandskab" i Wagners værk, og også Thomas Mann finder træk i Wagners verden, som peger frem mod nazismen. I Wagners appel til en klasseløs folkelighed, i det mytisk-reaktionære hos komponisten ser Thomas Mann den præcise åndelige "Vorform" for den "metapolitiske" bevægelse, som i dag (1939) hensætter verden i rædsel. Ifølge Mann-forskeren Hans Rudolf Vaaget betragtede Thomas Mann Wagners værk som uundværligt "for den mentalitetshistoriske fortolkning af nationalsocialismens lange inkubationstid".

Ja, "hvor mange bekendelser om Wagner, til Wagner og mod Wagner har jeg ikke aflagt – [...] Wagner und kein Ende" (brev, 1951). 30. juni 1940: "Musik om aftenen. Hørte med bevægelse Lohengrin-forspillet. Måtte græde, fordi jeg her i undergangen hørte det, som jeg elskede mest i ungdommen."

NOTER

- ¹ Thomas Mann: *Mein Wunschkonzert*. Thomas Mann spricht über Musik, die er gern hört.
- ² Thomas Mann: Grosse kommentierte Frankfurter Ausgabe, 21, 378.
- ³ Se nærmere: Niels Bille Hansen: *Thomas Mann og musikken*, s. 28-32.
- ⁴ Friedrich Nietzsche: *Tilfældet Wagner*, afsnit 9.
- ⁵ Thomas Mann: *Trolldomsbjerget*, kap. 4, afsnittet ”Politisk suspekt!”
- ⁶ Friedrich Nietzsche: *Tilfældet Wagner*, afsnit 7.
- ⁷ Hans Rudolf Vaget: *Im Schatten Wagners*, 206.
- ⁸ *ibid.* 204.

LITTERATUR

- Emig, Christine: „Wagner in verjüngten Proportionen...“. Thomas Manns Novelle Wälsungenblut als epische Wagner-Transkription. In: *Thomas Mann Jahrbuch 7* (1994)
- Hansen, Niels Bille: *Thomas Mann og musikken* (2016)
- Northcode-Bade, James: *Die Wagner-Mythen im Frühwerk Thomas Manns* (1975)
- Pils, Holger og Christina Ulrich (red.): *Liebe ohne Glauben. Thomas Mann und Richard Wagner* (2011)
- Reich-Ranicki, Marcel: „O sink hernieder, Nacht der Liebe. Der junge Thomas Mann, der Eros und die Musik“. In: *Thomas Mann Jahrbuch 7* (1994)
- Reincke, Claudius: *Musik als Schicksal. Zur Rezeptions- und Interpretationsproblematik der Wagner-Betrachtung Thomas Manns* (2002)
- Vaget, Hans Rudolf: *Im Schatten Wagners. Thomas Mann über Richard Wagner. Texte und Zeugnisse 1895-1955. Ausgewählt, kommentiert und mit einem Essay von Hans Rudolf Vaget* (1999).
- Vaget, Hans Rudolf: *Seelenzauber. Thomas Mann und die Musik* (2006)

OVERSÆTTELSER AF THOMAS MANNS VÆRKER

De i teksten benyttede oversættelser er Niels Bille Hansens egne. I øvrigt henviser han interesserede til:

Buddenbrooks, på dansk ved Niels Brunse, Gyldendal 2001/2010

Tidlige fortællinger 1883-1912, på dansk ved Judyta Preis og Jørgen Herman Monrad, Gyldendal 2012

Trolldomsbjerget, på dansk ved Ulrich Horst Petersen, Gyldendal 1989/2010

Richard Wagner. To essays, på dansk ved Mogens Boisen, Gyldendal 1965

Om forfatteren:

Niels Bille Hansen (f. 1932) er cand. mag. i dansk og tysk. Har undervist i gymnasieskolen, lavet udsendelser i Danmarks Radio om Thomas Mann og musikken og undervist i Thomas Mann mv. på Folkeuniversitetet. Medstifter af Det Danske Thomas Mann Selskab.

PubliMus

En skriftserie om musik

PubliMus udgiver artikler i form af monografier om alle emner inden for musikken og musiklivet. Mange af vore forfattere er professionelle musikfolk, men vi ser gerne, at det ikke kun er fagfolk, der skriver til os. En del af artiklerne henvender sig fortrinsvis til musikere, musiklærere etc., men de fleste vil kunne læses – og er blevet læst – af folk uden musikfaglig kompetence.

Hæfterne er almindeligvis blevet trykt i oplag på 300-500 eksemplarer. Hvert hæfte er forsynet med internationalt ISBN-nummer og kan søges på ethvert dansk bibliotek via 'www.bibliotek.dk'. Elektroniske udgaver af kan hentes på adressen: www.publimus.dk

2009-15 blev skriftserien udgivet af Syddansk Musikkonservatorium, først under navnet *PUFF*, senere under navnet *PubliMus*. Fra 2016 udgives *PubliMus* af Foreningen PubliMus. CVR-nummer: 37909246.

Oversigt over udgivelser 2009-2017

1-07. *Mogens Christensen*: Ugler i musen

Hvilke værdier bør dagens konservatorieverden satse på, og hvorledes kan de levendegøres i de krav og behov, der i dag er til kunst, uddannelse og forskning? Artiklen forsøger at formulere nogle muligheder for formidling af, om og med musik, der forener kunstnerisk praksis med videnskabelig teoretisering.

2-07. *Fredrik Søegaard*: Lyden af Viking

'Lyden af Viking' er en kompositionsproces, hvor virksomhedens medarbejdere komponerer musik, som skal afspejle deres oplevelser af deres virksomhed.

3-07. *Carl Erik Kühnl*: Lytning og Begreb

Artiklen præsenterer en række begreber til brug ved beskrivelsen af, hvorledes et musikalsk forløb er bygget op. Begreberne er på en gang så enkle, at de kan benyttes af enhver – med eller uden musikalsk skoling – og så almene, at de kan benyttes på al slags musik.

4-07. *Hans Sydow*: Tonespace – mere end musik.

Tonespace er navnet på Vestjysk Musikkonservatoriums elektroniske projektuddannelse. Computeren er hovedinstrumentet, som bruges til at skabe, spille og formidle elektronisk musik og lydkunst. *Tonespace* er også navnet på et hus, som endnu ikke er bygget - et musikalsk eksperimentarium, hvor man skal kunne lege sig til erfaringer med lyd og musik.

5-07. *Charles Morrow*: Lydkunst i det offentlige rum

I disse år vokser mængden af lydkunstinstallationer i det offentlige rum i takt med, at vi bliver mere opmærksomme på vore auditive miljøer. Denne artikel beskæftiger sig med historien bag samt praksis omkring lydkunsten og fremsætter aktuelle strategier for nye projekter i det offentlige rum.

6-08. *Elisabeth Meyer-Topsøe*: Støtte gi'r glød, støtte gi'r brød!

Sopranen Birgit Nilsson (1918-2005) sang de mest krævende partier hos Wagner, Strauss og Puccini på verdens største operascener, til hun var langt op i 60'erne. Læs her om nogle af hendes vigtigste sangtekniske principper om en bæredygtig sangteknik.

7-08. *Niels la Cour*: Om Bachpolyfoniens rødder i Palestrinastilen

Kvalificeret indsigt i barokkens fugakunst kan næppe opnås uden et studium af dens indlysende stilistiske hovedforudsætning: Renæssancens vokalpolyfoni. Med artiklen har det været hensigten ud fra en række korrektionseksempler fra teoriundervisningen i Bachfuga at vise, hvorledes de foretagne rettelser bedst forstås gennem et kendskab til de bagved liggende og indirekte benyttede Palestrinaregler. Afslutningsvis bringes en række almene betragtninger omkring Palestrinas musikhistoriske betydning.

8-08. *Orla Vinther*: At skabe en interesse – fra et liv i musikformidlingens tjeneste

I artiklen beskæftiger forfatteren sig med de motiver, der ligger bag mange års virksomhed som musikteoretiker og musikformidler. Udgangspunktet er en fascination af den kunstneriske oplevelse og en optagethed af at finde og beskrive de formelle mønstre, hvori den kunstneriske oplevelse er forankret. En anden drivkraft har været interessen for værket som tidsdokument.

9-08. *Eva Fock*: Du store verden!

Med udgangspunkt i et konkret pædagogisk udviklingsprojekt for musikfaget i gymnasiet præsenteres og diskuteres forskellige tilgange til musikalsk mangfoldighed, multikulturel pædagogik og musikundervisning i det flerkulturelle samfund – tilgange, som er relevante langt ud over gymnasieverdenen og som rækker langt ud over det flerkulturelle felt.

10-08. *Leif Ludwig Albertsen*: Brahms og Magelone

Brahms var selv usikker over for, om man skulle lade sine 15 "Magelone-sange afspejle en sammenhængende fortælling. I artiklen redegøres for bogen om Magelone siden middelalderen og der tages afstand fra gentagne forsøg på at se Ludwig Tiecks roman med indlagte sange og tekst som et stort, romantisk eventyr.

11-08. *Palle Jespersen*: Zoltán Kodály.

Komponisten, folkemusikforskeren og musikpædagogen *Zoltán Kodály* fyldte for nylig 125 år. Hans liv og værk præsenteres hér af formanden for Dansk Kodály Selskab, Palle Jespersen.

12-09. *Peer Birch*: De tre hjørnevokaler.

De tre så kaldte 'hjørnevokaler' er hjørnesten i klassisk sangteknik. I artiklen forklares dette med henvisning til resultater inden for nyere stemmeforskning, og i en række enkle øvelser vises det, hvordan man i sanguddannelsen drager praktisk nytte deraf.

13-09. *Carl Humphries*: Teaching Improvisation

Artiklen diskuterer begrebet 'improvisation', dets betydning i musikhistorien, og hvorledes improvisation på ny kan inddrages i klassisk musikundervisning.

14-09. *Magnus Tessing Schneider*: Mozart og hans venner.

Om uropførelsen af Mozarts opera *Don Giovanni* i Prag 1787 og om barytonen Luigi Bassis dramatiske og musikalske fortolkning af hovedrollen, der blev skabt netop med henblik på ham.

15-09. *Ole Kühl*: Musikhistoriens ikonisering: motown og bebop.

Er det *ikoner*, der skaber forandringer og fornyelser af musikken? To fortællinger fra det 20. århundredes afro-amerikanske musikhistorie, *Motown* og *Bebop* antyder, at der også kan være andre forklaringer.

16-10. *Bendt Viinholt*: Omkring Rued Langgaards første symfoni 'Klippepastoraler'

Komponisten Rued Langgaard (1893-1952) er en særling i dansk musikliv, der først 20-30 efter sin død blev anerkendt som en af de helt store. Som 19-årig havde han sin komponistdebut - og nåede måske sin karrieres højdepunkt - med den timelange Symfoni nr. 1. Originalpartituret til dette værk har haft en ejendommelig skæbne, og det er den, Bendt Viinholt udreder i sin artikel.

17-10. *Leif Ludwig Albertsen*: Goethe som sangskriver.

Goethes digt 'Kennst du das Land' stammer fra romanen *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, hvor det synges af en ung, gådefuld pige, Mignon. Op til 90 komponister har tonesat digtet, heriblandt Beethoven, Schubert, Schumann, Liszt, Tjajkovsky, Hugo Wolf og Alban Berg. Artiklen beskæftiger sig med sangen, dens episke kontekst og med Goethes egen opfattelse af, hvorledes sange bør synges.

18-10. *Johan Bender*: Nielsens kantate

I 1909 skrev Carl Nielsen en kantate til Landsudstillingen i Århus. Artiklen beretter om dens usædvanlige - til dels dramatiske - tilblivelseshistorie, der tegner et billede af Carl Nielsens tid, liv og personlighed.

19-10. *Mads Bille*: Den Jyske Sangskole.

Lederen af Den Jyske Sangskole, Mads Bille, fortæller om skolens tilblivelse og udvikling i sine 10 første leveår - og om ideerne bag.

20-10. *Finn Jespersen*: Carmina Burana, Carl Orff og nazismen.

Den tyske komponist Carl Orffs værk *Carmina Burana* er ét af det 20. århundredes hyppigst opførte værker overhovedet, og det er højt værdsat selv af et publikum, der normalt ikke lytter til den såkaldte 'klassiske' musik. Værket blev uropført i 1937 og fejrede store triumfer i det nazistiske Tyskland under krigen. Hvad var Orffs forhold til nazismen? Er værket et 'nazistisk' værk?

21-12. *Orla Vinther*: At tolke et digt.

Schumanns 'Mondnacht' regnes blandt hans allersmukkeste bidrag til liedkunsten. Artiklen gør rede for det originale samspil mellem digt og musik.

22-12. *Søren Ryge Petersen*: Musik i TV.

Søren Ryge Petersen er kendt af de fleste for sine TV- programmer. Mange har også glædet sig over hans ofte overraskende, men altid træfsikre valg af musikken i programmerne. I sin artikel fortæller han om en række af de udsendelser, han har lavet, og om, hvordan han i det enkelte tilfælde fandt frem til lige netop dén musik.

23-12. *Jørgen Erichsen*: Kuhlau og klaveret.

Skønt Friedrich Kuhlau (1786-1832) af nogle benævnes "Fløjten Beethoven", kender de fleste især den nordtyske komponist for sonatinerne, som helt op til vor tid har figureret i et utal af klaverskoler. Jørgen Erichsen udgav i 2011 den første større biografi nogensinde om Kuhlau - komponisten, vi næsten tør regne for en af vore egne, idet han levede det meste af sit produktive liv i København.

24-13. *Karl Aage Rasmussen*: Klinkede skår

I 2009 præsenterede Karl Aage Rasmussen sit bud på en fuldstændiggørelse af Schumanns ufuldendte Fjerde Klaversonate. I artiklen giver han et kig ind i værkstedet og delagtiggør læseren i de overvejelser, han konkret har gjort sig, når han sidder med en enkelt stemme i højre hånd hér, tyve tomme takter dér, etc.

25-13. *Thomas Vilhelm og Per Wium*: Frank Zappa

2013 er 20-året for Frank Zappas død. I denne forbindelse har musiker og forfatter Thomas Vilhelm og DR-journalist og musikformidler Per Wium udarbejdet et biografisk indblik i Zappas person, musik og verdenssyn. Artiklen er en skriftlig pendant til en foredragsrække, som Vilhelm og Wium tog hul på i efteråret 2013, men bygger på et årelangt arbejde med Zappas univers, der for Per Wiums vedkommende startede allerede i 1960'erne.

26-13. *Henrik Nebelong*: Wagners parallelle tertser.

2013 er 200-året for Richard Wagners fødsel. Men skønt Wagner er en af alle tiders mest biograferede personer, er Henrik Nebelongs *Richard Wagner. Liv, værk og politik (2008)* den første danske Wagnerbiografi i et århundrede. I sin artikel i *PubliMus* skriver han om et særlig signifikant ledemotiv hos Wagner ("de parallelle tertser"), giver en oversigt over dets forekomst og forsøger en samlet tolkning.

27-13. *Manfred Eger*: Således talte Hanslick.

Filosoffen Friedrich Nietzsches "opgør" med komponisten – og mennesket – Richard Wagner er meget grundigt undersøgt. Men hvor Nietzsche i grunden samlede sit mere professionelt musikalske og musikteoretiske skyts, har derimod ikke stået helt klart. Manfred Eger giver et meget veldokumenteret bud.

28-14. *Mogens Wenzel Andreassen*: Erik Satie – lille komponist med stor betydning.

Det diskuteres stadig, om Erik Satie var en stor komponist. Men han fik umådelig stor betydning for musikkens udvikling fra 1890'erne til i dag, både for en række komponister og for flere af det tyvende århundredes musikalske stilretninger. Artiklen præsenterer hans liv, værk og indflydelse.

29-14. *Valdemar Lønsted: Byen uden jøder. Om den jødiske genius i musikbyen Wien 1867-1938.*

Er der en by, hvor jødiske musikere, musikforskere, musikskribenter og musikforlæggere mere end alle andre byer har præget musiklivet, er det Wien. Historien om jøderne i "Musikbyen Wien" er lang og dramatisk. 1867 bragte jøderne i Østrig-Ungarn den forfatningssikrede frihed, de aldrig havde haft før, men omtrent 70 år senere er de stort set alle fordrevet af nazisterne. Hvordan gik det for sig?

30-14. *Peter Wang: Lille Lise – og andre småtterier.*

Forfatteren viser, hvor rigt og kompliceret selv en kort og enkelt opbygget melodi er i sin fænomenologi, når denne foldes ud i en dynamiske foranalyse, han præsenterer.

31-14. *Thomas Agerfeldt Olesen: Reaktionær og moderne.*

Artiklen handler om det harmoniske sprog hos den sene Richard Strauss primært belyst ved eksempler fra komponistens sidste instrumentale hovedværk *Metamorphosen*.

32-15. *John Frandsen: Reaktionær og moderne – en messe for livet.*

Anmelderne var begejstrede – og forbavsede – over John Frandsens 1½ time lange *Requiem* efter uropførelsen i 2013. For hvad er det dog, der kan få en komponist i det 21. århundrede til at tonesætte en tekst, der udtrykker et middelalderligt religiøst verdensbillede med rødder tilbage til oldkirken? Det spørgsmål er John Frandsen blevet præsenteret for mange gange. I sin artikel til *PubliMus* besvarer han det skriftligt.

33-15. *Henrik Nebelong: Aida – triumfmarcherende dystopi.*

I 2013 fejrede *PubliMus* 200-året for Richard Wagners fødsel med bl.a. en artikel af Henrik Nebelong. Operaens anden gigant af samme årgang, Giuseppe Verdi, fejrer vi (forsinket!) med en artikel om komponistens måske mest elskede opera, *Aida* – også denne gang af Henrik Nebelong.

34-15. *Michael Fjeldsøe, Søren Schou og Carl Erik Kühl: Kulturradikal musik – en rundbordssamtale.*

Kulturradikalismen var en idéstrømning og kulturpolitisk reformbevægelse, der udfoldede sig eller havde virkninger igennem det meste af 20. århundrede. Samtalen drejer sig om musikkens plads i dette landskab. .

35-15. *Johan Bender: Synet af Nielsen.*

Artiklen fortæller om komponistens vej gennem livet og musikken med udgangspunkt i en række billeder, hvoraf flere sjældent vises, og som lægger op til mere ukendte anekdoter.

36-16. *Henrik Marstal: Ansigtet bag ansigtet. Om Carsten Dahls indspilning af Bachs Goldberg-variationer.*

Den internationalt kendte danske jazzpianist Carsten Dahl indspillede i 2014 sin unikke fortolkning af Johann Sebastian Bachs Goldberg-variationer for præpareret klaver. I den anledning lod han sig interviewe af Henrik Marstal, der sidenhen har bearbejdet interviewet til denne artikel.

37-16. *Knud Sørensen. Suzanne Brøgger. Hanne Marie Svendsen. Trisse Gejl. Flere: "Mig og musikken".*

Påbegyndt antologi med forfatteres beretning om musikkens betydning i deres liv og skabende arbejde. (Foreløbig kun i digital version.)

38-16. *Per Aage Brandt: Bellmans fødder – en metrisk meditation.*

Artiklen præsenterer en ny semiotisk analyse af forholdet mellem sangens musik, metrik og prosodi og anvender den på Bellmans *Fredmans Epistel nr. 12*, "Gråt Fader Berg", hvor musikken og teksten samarbejder særlig tæt, så virkningen bliver oplevelsen af en art musikalsk teaterkunst. (Foreløbig kun i digital version.)

39-16. *Christina Dahl*: Musikkens mange formål.

"Musikudøvelse styrker hukommelsen! Musikudøvelse styrker læse og regneevnerne! Musikudøvelse styrker de sociale relationer!" Ja, musik kan noget andet og mere end være musik. Men hvorledes med musikken og musikudøvelsen for dens egen skyld? Artiklen drøfter denne problemstilling såvel teoretisk som under inddragelse af eksempler fra praktisk musikundervisning.

40-17. *Hans Henriksen*: Per Nørgård – de unge år.

Første udgivelse i en antologi om markante danske komponister i 1900-tallet, som de erindres af personer, der har kendt dem personligt eller fulgt dem opmærksomt.
(Foreløbig kun i digital version.)

41-17. *Per Vadmand*: Duke Ellington og den store form.

Til forskel fra andre store jazzmusikere var Ellington i at udforske større og mere sammensatte former, der begrænser det improvisatoriske moment og derfor af mange kritikere blev betragtet som "ikke rigtig jazz". I sin artikel gennemgår Per Vadmand Ellingtons hovedværker i den store form med særlig vægt på 'Harlem-Suiten'. I web-versionen er der links til adskillige eksempler, så læseren kan lytte med!

(Foreløbig kun i digital version.)

42-17. *Thomas Michelsen*: Musikanmelderen skal invitere til debat.

Det er ikke helt nemt at forklare den professionelle musikanmeldelses berettigelse, og med de senere års strukturelle ændringer i medieverdenen er den kommet yderligere under pres. Michelsens artikel gennemgår problemstillingen historisk og systematisk, idet den argumenterer for, at musikanmeldelsen rummer et særligt potentiale, som også i dag kan komme vores fælles offentlige kulturliv til gode.

(Foreløbig kun i digital version.)