



*Michael Fjeldsøe*  
*Søren Schou*  
*Carl Erik Kühl*

# **KULTURRADIKAL MUSIK**

- en rundbordssamtale

# PubliMus

Skriftserie fra *SDMK*  
Syddansk Musikkonservatorium

Udgivet i samarbejde med Musikafdelingen, Syddansk Universitetsbibliotek *SDUB*

Michael Fjeldsøe, Søren Schou og Carl Erik Kühl  
**Kulturradikal musik – en rundbordssamtale**

PubliMus nr. 34-15

Esbjerg, maj 2015

Syddansk Musikkonservatorium  
Kirkegade 61  
6700 Esbjerg

Tlf: +45 63119900 · Fax: 63119920 · e-mail: [publimus@sdmknet.dk](mailto:publimus@sdmknet.dk)

Redaktion:

Carl Erik Kühl, *SDMK* (ansvarshavende)

Anne Helle Jespersen, *SDUB*

Margrethe Langer Bro, *SDMK*

Jesper Dyhre Nielsen, *SDMK*

Tryk: Fællestrykkeriet - SUN

Aarhus Universitet

Universitetsparken, bygn. 11

8000 Århus C.

ISBN 978-87-89919-40-9



*Michael Fjeldsøe, Søren Schou og Carl Erik Kühl*

## **KULTURRADIKAL MUSIK**

*En rundbordssamtale*

*PubliMus 34* er et referat af en rundbordssamtale. Afgjort en usædvanlig genre, men samtalen handler også om noget så usædvanligt som en doktordisputats i musikvidenskab. I maj 2013 forsvarede daværende lektor, nu professor ved Institut for Kunst- og Kulturvidenskab på Københavns Universitet Michael Fjeldsøe sin 832 sider store afhandling *Kulturradikalismens musik* for den filosofiske doktorgrad. Ph.d'ere kommer der stadig flere af, men så vidt jeg har kunnet spore, er det tyve år siden, vi sidst har set en dr.phil. i musikvidenskab. Begivenheden har da også givet genlyd udenfor musikvidenskabelige og -faglige kredse. En, der med særlig interesse har beskæftiget sig med disputatsen, er således litteraturforsker, professor ved Roskilde Universitetscenter Søren Schou. En sommerdag 2014 satte redaktøren sig med Michael Fjeldsøe og Søren Schou på terrassen og tændte for båndoptageren.

*Carl Erik Kühl*  
*Redaktør af PubliMus*

## Komponisternes holdningsændring omkring 1927

**Carl Erik Kühn (CEK):** Michael, du kommer ikke udenom allerførst at fortælle os, hvad du forstår ved kulturradikalisme.

**Michael Fjeldsøe (MF):** Der, hvor jeg i slutningen af min bog skal sammenfatte det hele, beskriver jeg kulturradikalismen som en kulturel venstrefløj, der opfatter sig selv som en del af et frisindet, venstreorienteret projekt, men som ikke blot falder sammen med den politiske venstrefløj. Der er tale om en bevægelse, der tror på kunstens nødvendige bidrag til den samfundsmæssige fornyelse, og som samtidig omdefinierer kunstnerrollen. Når jeg skal sammenfatte, hvad der er kulturradikal musik i én sætning, så bliver definitionen, at det skal forstås som moderne musik, der havde en konkret anvendelse for øje og et frigørende perspektiv. På den måde definerer jeg det som et projekt, der udmønter sig i en række musikalske resultater i stedet for at definere det som en stil. Det kan stilistisk være noget med jazz, men det kan også være en række andre ting. Afgørende er, at det er musik, skrevet til nogen, der har brug for den, og som samtidig bevarer et element af æstetisk progressivitet. Derfor bliver omdrejningspunktet musik, der udfolder sig på områder, hvor der var et samfundsmæssigt behov for den, det man i bred forstand kalder 'anvendt musik': teatermusik, revymusik, undervisningsmusik, filmmusik og sammenspilsmusik.

**Søren Schou (SS):** Du har et sted i din bog nogle overvejelser om, at komponister allerede engang lidt over midten af 1920'erne generelt forlader det synspunkt at, om jeg så må sige, bjerget skal komme til Muhammed, det vil sige, at bare komponisten laver noget begavet, enestående eller talentfuldt, så vil man få sit publikum gennem det. Men at der sker en slags sindelagsskifte, idet mange komponister går over til at indtage en mere ydmyg holdning, nemlig at sørge for, at musikken kommer ud i fora, hvor den får mange mennesker i tale. Du sætter det faktisk til et bestemt årstal, nemlig 1927. Kan man virkelig datere sådan en ændring så markant, som du gør?

**MF:** Det er selvfølgelig en tilspidsning at sige, at det sker lige præcist på et bestemt tidspunkt, men det er også en tilsnigelse, at det er komponisterne som

helhed, der gør det. Det er en bestemt gruppe komponister, som på det tidspunkt er i deres 20'ere eller måske lige er fyldt 30, det vil sige dem, der er født i 1890'erne og lige omkring århundredeskiftet. Den gruppe komponister er vokset op på et tidspunkt, hvor de for det første har oplevet første verdenskrig mens de var i teenageårene, under uddannelse, under dannelse, og derved har oplevet, hvordan den gamle verdensorden blev ødelagt. De har også oplevet i deres tidlige ungdom, da de var ca. 18-20 år gamle, reaktionen på første verdenskrig, og en af reaktionerne var, at modernismen slog igennem som kunstretning, og at man fik den her tro på, at radikal avantgardekunst kunne være en måde at lave noget helt nyt på til erstatning af det gamle. Det er selvfølgelig rigtigt, at meget af den kunst er skrevet, malet eller digtet i 1907, 1909 eller 1911, men det at den slog igennem i musiklivet – og det ikke kun i Danmark, det gælder også i Tyskland og andre steder – det er et fænomen, der følger i kølvandet på første verdenskrig, hvor der opstår en række fora, foreninger og udstillinger, hvor den kan komme til orde. De her unge komponister og digtere og malere, de tager del i denne bevægelse, hvor de tror på, at hvis de er radikale nok, så kan de slå igennem med et nyt budskab. Men pointen er, at det så er de samme mennesker som efter en årrække på 5-7 år opdager, at det her virker altså ikke. Der kommer ikke flere og flere til deres udstillinger eller til deres koncerter, men måske færre og færre. Så siger de: Det her virker ikke. Hvis vi skal have vores idé om at kunsten kan være med til at ændre noget ud, så bliver vi nødt til at forholde os til et konkret publikum og ikke til et eller andet publikum, som måske om 20, 30, 40 år vil kunne forstå den kunst vi laver. Og så siger de, at det vil de gøre ved at gå ind og løse opgaver, hvor der er et konkret publikum, der har brug for musik. Det er for eksempel den tidlige radio, det er for eksempel de tidlige PH-revyer, og det er andre fora, hvor der i forvejen er et publikum, og hvor de siger: Den opgave vil vi gerne gå ind og løse på en måde, hvor vi bruger de moderne kunstmidler så godt som muligt, samtidig med at vi kommunikerer med en større gruppe mennesker. Og i tekster og breve og indlæg kan man se, at den tankegang slår igennem i hele Europa omkring 1927. Der er nogle ting, der begynder i 1925-26, og der er nogle ting, som først for alvor slår igennem omkring 1928-29. Men dér, hvor det spidser til, og dér, hvor man kan sige: Her opstår der en ny

bevidsthed blandt de unge komponister om, hvad deres opgave er – dét slår igennem i 1927, det er derfor jeg har sat det år på.

### **Forenkling og komplicering - og forsimpning**

**SS:** Er der nogen egenskaber ved selve musikken, hvis man nu ser bort fra funktionssammenhængen, som får os til at sige: Jamen, det er det, der kendetegner kulturradikal musik, formelt eller tematisk?

**MF:** Det kan man godt sige, at der er nogle træk der gør. Det sker stadig i et dobbeltspil mellem musikalske træk og bestemte ideologiske tolkninger, og det vil sige, at der er visse musikalske træk, der tillader bestemte tolkninger. Et af de væsentlige træk er forenkling. Der sker en radikal forenkling af det musiksprog, man skriver i, og et helt udpræget eksempel er en komponist som Jørgen Bentzon, der skriver højt raffineret kammermusik, indtil han 1927-28 bestemmer sig til, at det vil han holde op med. Og han holder faktisk op med det og giver sig i stedet til at komponere i en meget enklere stil, fordi musikken skal kunne bruges i musikpædagogisk sammenhæng. Han giver sig simpelthen til at skrive anderledes, fordi han finder, at det er det, der skal til for at løse opgaven. Forenkling finder man hos mange forskellige komponister, og et andet træk er at fokusere meget mere på det rytmiske element end på det harmoniske. Det er også et træk, man kan finde i forskellige udgaver, nogen tager Bartók til forbillede, og andre vender sig mod jazz som forbillede, men det fælles argument for at tage disse forbilleder op er, at her er det rytmiske element grundlæggende og udarbejdet og differentieret på en måde, som man ikke kendte ellers.

**SS:** Betyder det, du siger, så ikke i virkeligheden, at der er tale om en forenkling af visse parametre, men måske en komplicering af andre? Jeg mener, Bartóks rytmik er jo avanceret, Bartóks rytmik er ikke en forenkling i forhold til senromantisk rytmik, så hvis jeg må stille et lidt drilsk spørgsmål: Er der ikke tale om en forenkling i retning af det mindre komplekse harmoniske og det mere sangbare, men til gengæld også om en raffinering, hvad angår det rytmiske?

**MF:** Jo, det er rigtigt nok. Bartóks rytmik er langt fra enkel. Jazzmusiks rytmik er overhovedet ikke enkel, den er jo dybt differentieret, og hvis man forsøgte at skrive det eksakt ned (og det er jo derfor man ikke forsøgte det), ville man få et ekstremt kompliceret nodebillede med alle disse bittesmå forskydninger, så det er rigtigt.

Men kulturradikalismen er også i det hele taget en antiromantisk bevægelse, så på de parametre hvor romantikken og især den sene romantik omkring århundredskiftet bliver allermest avanceret, på det harmoniske felt og hvor klangbilledet bliver allermest smeltet sammen til en stor og meget avanceret klangmasse, dér reagerer de imod det og siger: Sådan skal det i hvert fald ikke lyde. Derfor er stor harmonisk kompleksitet en anden ting, man lader være med, og det at lade klangen smelte sammen, så den bliver en utrolig smuk klangsky, det lader man også være med. Til gengæld sætter de en ære i at lave lydbilleder, hvor man kan høre, hvad der foregår. Det er også et meget tydeligt parameter. Der går de tit helt bevidst til værks og sætter instrumenter på de forskellige stemmer, som tydeligt har forskellig klang i stedet for at blende klangen, eller de skriver i tydelige, polyfone former, så man høre hver enkelt stemme bevæge sig i stedet for at høre den store klang som udvikler sig. Så nogle af de konkrete musikalske træk er også decideret antiromantiske træk, bevidst negationer af romantiske idealer, som man vælger at tage afstand fra.

**CEK:** Men pointen med forenkling, er vel også, at musikken skal være tilgængelig for flere mennesker, end musik af Wagner og Richard Strauss plejer at være, og spillelig i kontekster, hvor man ellers ikke ville spille den – altså forenklingen er også et middel. Hér synes jeg, det kan være vigtigt at lave en sondring mellem forenkling og forsimpning, fordi man netop har meget god sans for at ”pop”, som vi vel kalder det i dag, det skal vi jo undgå. Giver det mening? Er det så det, de gør: Nu skal vi lave musik som er lødige, men samtidig enkel nok til at rigtig mange mennesker kan finde glæde ved den?

**MF:** Jo, det giver helt klart mening. Der opstår en åbning over for populærmusikken. Komponister, som omkring 1920 ville mene, at revymusik var det nogle andre, der skulle skrive – det var noget, håndværkeren, kapelmesteren skulle lave, ikke noget komponister skulle beskæftige sig med – de går ind og siger: Det vil vi gerne bidrage med, vi vil gerne bidrage med kvalitet, med lødighed, og være med til at hæve det her til et niveau, hvor det



også musikalsk er moderne i sin måde være musik på. Så der er nogle ambitioner, og de arbejder meget på at formulere en skelnen mellem, hvad der bare er dårlig dansemusik eller populærmusik, og så en eller anden form for lødige populærkultur, som de nogen gange har svært ved at sætte ord på. Men der findes eksempelvis artikler af Bernhard Christensen, hvor han har argumenteret for, at denne form for musik er folkelig, men ikke populær. Det er et forsøg på at skelne mellem de forskellige typer af enkelhed. Det handler meget om, at det må ikke være simpelt, men det gerne må være enkelt. Det må ikke være forsimplet.

Et af de punkter, hvor jeg mener, man kan skelne kulturradikal revymusik fra bare at være god revymusik, det er i den intention, der ligger i den om også at være musikalsk udfordrende. Om ikke bare at skrive ind i en populærmusikalsk form, men at gøre det på en måde, så der opstår nogle æstetiske udfordringer for lytteren, så man ikke henfalder til vanetænkning eller vanehøring. De kobler tilbage til den gamle radikalismes fordring om at gøre op med vanetænkningen og vanehøringen: Der skal være noget, som udfordrer tænkningen i det, man laver. Der skal også være noget, der udfordrer den musikalske tænkning.

### **Inspirationen fra Carl Nielsen og Thomas Laub**

**SS:** Den pointe, jeg gerne vil diskutere, er den, at dansk musik allerede havde beredt vejen for en anti-senromantisk, ikke-svælgende musik. Altså Thomas Laub og Carl Nielsen, der jo gør den folkelige sang mere direkte, mere jævn, om man vil, uden senromantiske falbelader. Man vil være sparsommelig med de store svulmende oktavspring og den slags ting og holde sig til de små intervaller. Altså, med andre ord en slags nøgterngørelse, en besindelse på det forenkede, det ikke nødvendigvis antiromantiske, men i hvert fald ikke senromantiske. Så mit spørgsmål er, om de bestræbelser, man finder hos Carl Nielsen og Thomas Laub i hvert fald fra omkring århundredeskiftet, ikke også betyder noget for den retning, som den danske kulturradikale musik i 20'erne og 30'erne tager?

**MF:** Det er helt rigtigt, og jeg tror det er helt rigtigt, at de er med til at forberede det. Det er allerede omkring 1909, at det for alvor slår igennem i Carl

Nielsens tænkning, den her idé om afromantisering, men det er på et andet grundlag. Det er afromantisering, før man kender modernismen. Det er ikke antiromantik i samme forstand som i 1920'erne, hvor man ikke bare kæmper mod wagnerisme og den slags ting, men slår rigtig mange ting sammen i én stor gryde og siger, at hele den gamle verden til og med krigen er romantik. Men Laub og Nielsen er med til at forberede det, måske især Laub, fordi Nielsen er jo temmelig avanceret. Hvis man giver sig til at analysere ham, opdager man, at han slet ikke har opgivet romantisk harmonik. Han får det bare til at lyde helt enkelt og ligetil. Det er meget fantastisk lavet, når han er bedst, men det er i en anden situation. I 1920'erne skruer de en ekstra omgang på skruerne, og på nogen punkter kan Carl Nielsen ikke siges at være med her.

**SS:** Det er jo meget sjovt, hvis man indfører en udlænding i dansk musik og så spiller "Jens Vejmand", samtidig med at man gør opmærksom på, at den er skrevet af den samme person, som for eksempel komponerede en sjette symfoni, som ved Gud var mærkelig, så bliver udlændingen overrasket over, at en så fremstående og lødige komponist kan lave noget så enkelt og jævnt og sangbart som "Jens Vejmand" – og det er jo ikke det eneste eksempel, man kunne nævne. Man har vist ikke ret mange andre pendants til det rundt omkring i Europa. Englænderen Vaughan Williams kom tæt på med en sang som "Linden Lea", men den er meget mere sukret, end Nielsen var.

**MF:** Det får mig til at tænke på noget, som jeg ikke har skrevet om i det arbejde, jeg har lavet. Carl Nielsen er måske også en forløber i den forstand, at han jo netop indretter sin musik efter, hvilken genre han skriver i. Så han kan skrive en enkel sang i en enkel sangs stil, samtidigt med at han sidder og komponerer på sin sjette symfoni eller på noget andet meget avanceret. Han er født i 1865, og han kan ikke uden videre opgive den måde at tænke musik på, han er vokset op med. Der er nogle generationserfaringer, der hænger ved. Men den måde at tænke: Det her er et stykke til en koncertsal, som gerne må være avanceret, det andet er et stykke, der skal bruges i forsamlingshuset - det er en slags forløber for en funktionsbaseret tænkning.

**SS:** Spørgsmålet er selvfølgelig så, hvor glad og gerne, han gjorde det, og hvor meget han var presset af økonomien til at lave en del af det, som han selv betragtede som mere rutineprægede funktionsopgaver. Overlod

instrumenteringen til nogle af sine elever og den slags. Det var der ikke nogen ideologisk overbevisning i, og han havde jo nok sit hjerteblod mere i symfonierne end i fx musikken til *Moderen*.

**MF:** Der, hvor Carl Nielsen får nogen til at hjælpe sig, det er måske der, hvor han er lidt træt af Laub og ikke rigtigt tør indrømme det, da de skal skrive de der *Salmer og åndelige sange* omkring 1913-14. Så får han organisten Paul Hellmuth til at hjælpe med at harmonisere dem. Det var måske noget, han ikke gik helt så meget op i, som han turde indrømme overfor Laub. Noget af teatermusikken var måske også af og til venstrehåndsarbejde, men jeg tror ikke, han havde det genrehierarki, at det nødvendigvis var vigtigere for ham at hans symfonier blev gode, end at hans sange eller hans korværker blev gode.

Hvis man så skulle spørge: Hvor kunne Carl Nielsen siges at levere noget, der passer ind i en decideret kulturradikal kontekst? Det gør han sådan set først med *Klavermusik for små og store*, som er skrevet i 1929-30 som reaktion på, at Wilhelm Hansen og Musikpædagogisk Forening havde udskrevet en konkurrence med Hindemith som forbillede. Han havde nemlig lavet nogle femtonige undervisningsstykker for klaver, hvor man ikke skal flytte hænderne, men bare spille forskellige toner, og så indfører Hindemith, at man også bruger alle halvtonerne, så det bliver ret avanceret alligevel. Det blev så kategorien: femtonige stykker, man skal spille uden at flytte hænderne. Den kategori indgår i konkurrencen, men fordi Carl Nielsen på det tidspunkt var et stykke over 60, og fordi han havde den status, han havde, så ville han ikke deltage i konkurrencen. Men han ville godt levere et stykke, som så blev til de her 25 forskellige satser i alle tonearter, som er et højst kompliceret værk. De starter meget enkelt, men når han er henne i de sene, bliver det meget avanceret. Det har i hvert fald været et værk, han er gået meget op i.

**CEK:** Men Carl Nielsen har vel også en eller anden uskyld endnu, fordi han ikke har oplevet at rende hovedet mod muren i troen på, at når vi blev moderne, så ville folk flytte sig med os. Har han ikke dermed en optimisme, som gør ham forskellig fra folk i det kulturradikale projekt?

**MF:** Det ved jeg ikke rigtigt, om han altid er optimistisk, sådan op imod 1925 er han temmelig pessimistisk i lang tid. Også på hele sin karrieres vegne og ...

**CEK:** ... og på musikkens vegne? Altså skismaet: Her kommer vi og vil gerne lave musik, som skal være tilgængelig for mange mennesker, men når vi skriver det, vi har på hjerte, så bliver vi ikke forstået. Har Carl Nielsen oplevet det problem?

**MF:** Ja, det har han da sådan set. I 20'erne havde han ikke nogen forlægger i 4-5 år, fordi der ikke var nogen som ville udgive hans værker, og han var blevet uenig med Wilhelm Hansen. Så begyndte han at udgive lidt på nogle andre forlag, men havde også en række vigtige værker liggende utrykt. Det var ikke bare sådan den store glørværdige ting: Nu gik alting godt. Jeg tror, han har haft nogle af de samme overvejelser over, hvad i alverden stiller vi op her. Og nogle gange prøver han at være moderne og kan næsten ikke blive moderne nok, men andre gange er han bekymret for ikke at blive forstået og ikke at kunne komme videre.

Han er jo en meget atypisk komponist fordi han udvikler sig hele sit liv. De fleste komponister som er 60, de har fundet en eller anden stil og en måde at arbejde på, men han bliver ved med at prøve at finde på nyt.

### **Bentzon-generationen og den brugbare musik**

**CEK:** Hvorfor er der ikke mange andre komponister, som kører dobbeltløbet: Man skriver på den ene side sange til Højskolesangbogen, som er iørefaldende, og som folk kan synge med på, endda i fællessang, og så skriver man på den anden side sine symfonier. Du siger, at Jørgen Bentzon opfatter det som et valg: Jeg må afstå fra at skrive det mere elitære. Hvorfor kunne han ikke som Carl Nielsen skrive begge dele?

**MF:** Jørgen Bentzon er den, der mest gennemført laver en musiksociologisk analyse af hele situationen og ikke bare ser, at der ikke kommer nogen til koncerterne. Han analyserer sig frem til, at der er sociologisk set ikke længere noget publikum; det borgerskab, som før i tiden ville have hørt det her, de er enten gået fallit under inflationen i Tyskland eller har mistet deres dannelsesniveau eller er blevet til en stor uniform mellemklasse, som går fra den højere arbejderstand til det lavere borgerskab. En eller anden form for nivellering og mangel på dannelse og mangel på tro på, at det kommer igen. Så

han analyserer sig frem til: Det giver ikke mening at skrive til et publikum som sociologisk set ikke længere findes, og hvis resterne af det findes, så forsvinder det snart. Riisager argumenterer sådan set på næsten samme måde, da han i 1940 skriver ”Symfonien er død, Musiken leve”: Det giver ikke mening at skrive symfonier længere, når der ikke længere er et adækvat publikum til at høre symfonier.

**CEK:** Men her ligger der en ændring i opfattelsen af, hvad en kunstner er for noget: En kunstner halvtreds år før ville have sagt, det er bare ærgerligt, men jeg må nu engang komponere den musik, jeg har på hjerte.

**MF:** Det er rigtigt, men det var en meget fasttømret holdning hos de yngre. Den generation, jeg især snakker om, det er dem, der er født lige omkring år 1900, og som omkring 1927 tager de her holdninger til sig og virkelig identificerer sig med dem. De tog det virkelig alvorligt ikke at skrive musik, bare fordi de havde lyst til det: Det skulle bruges til noget. Riisager sagde: Jeg vil komponere i genrer, som nogen har brug for. Der er ikke nogen, som har brug for symfonier, så nu skriver jeg orkesterouverturer i stedet, og senere skrev han balletter, og desuden skriver han sange. Jørgen Bentzon skrev undervisningsmusik. Og en komponist som Bernhard Christensen, som jeg snakkede med lige omkring hans 95 års fødselsdag, kunne sætte sig i stolen og sige med stolthed: Jeg har aldrig skrevet et stykke musik, som der ikke var nogen, der havde bedt mig om. Som om det lå ham uendeligt fjernt at skrive musik på grund af musikken i sig selv, for dens egen skyld eller bare af lyst. De fandt funktioner, de gerne vil skrive musik til, og så gjorde de det.

### **Inspiration fra jazz**

**SS:** Jeg vil godt spørge om noget, som har med det brugsmusikalske at gøre, men fra en anden vinkel: Du taler om en forenkling man søger, bl.a. i det rytmiske, og du talte i den forbindelse om Bartók. Men nogen søger også det rytmiske et helt andet sted, nemlig i USA, i jazzen. Det er jo ikke talmæssigt, fordi de syner af så meget i sammenligning med dem, som søger deres inspiration længere sydpå eller østpå i Europa, eller i Frankrig. Men der er jo netop en som Bernhard Christensen, og der er også andre, der forsøger at

komponere synkoperet musik: jazzinspireret i et eller andet omfang, altså uden at vi skal diskutere, hvad rigtig jazz er. Altså folk, som var inspireret af det, man på det tidspunkt kaldte for jazz. Hvordan var i grunden forholdene dengang? – det lyder som om nogen går til den europæiske side, andre til den amerikanske. Ligger der en form for skjult proamerikanisme i brugen af jazz eller hvordan? Vi er jo faktisk i perioden efter første verdenskrig, hvor mange følte at de gamle europæiske værdier ikke længere kunne bære, og hvor nogen kiggede mod øst mod det planøkonomiske Sovjetunionen, hvor økonomiske kriser blev imødegået af femårsplaner og den slags, og så er der andre, der kulturelt kiggede mod det vitale USA, især negrenes USA. Altså er der en slags politisk tilkendegivelse i den omstændighed, at man begynder at komponere jazzpræget musik?

*MF:* Nej, det tror jeg egentlig ikke på det tidspunkt. Senere bliver det selvfølgelig et antinazistisk symbol, men ikke da de begynder på det. Jeg tror heller ikke det er det, som adskiller de forskellige retninger inden for kulturradikalismen. Jeg tror, der er parallelle retninger som udtryk for forskellige måder at finde løsninger på det, som man har været i gang med. For eksempel: hvordan laver man undervisningsmusik? Nogen vælger jazzpræget undervisningsmusik, nogen vælger at lave undervisningsmusik, der støtter sig til førklassisk musik, og nogle andre er en slags efterfølgere af Hindemith og hans måde at arbejde på. Alle tre spor er sådan set rigt repræsenteret . Der er jo masser af jazzinspirerede komponister i Europa, og der er også masser af Hindemith- og Bartók-inspirerede komponister, det er en del af en bred strømning.

Især på jazzområdet tror jeg, at der er en utrolig grad af efterrationalisering i den historieskrivning, vi har, fordi det er de samme mennesker, som er med til at opdage jazz omkring 1930, som derefter omkring 1932-33 lærer den amerikanske jazz at kende for alvor og fra 1935 begynder at skrive historien om, hvordan vi skal forstå det her. Det gælder Bernhard Christensen og især Sven Møller Kristensen, han skriver rigtig meget. Men de tilbagedaterer de opdagelser, de gør omkring 1933-35. Omkring 1930 havde man et helt andet begreb om, hvad jazz var, end man havde 1935. Man kendte sådan set ikke amerikansk jazz særligt godt, og hvis man gjorde, så var det Paul Whiteman og sådan noget. Det var store, ”hvide”, gennemarrangerede orkesterarrangementer,

som man i 1935 ville mene slet ikke var jazz, det var snarere på det tidspunkt modbilledet af, hvad rigtig jazz er. Men i 1930 var det dét, Bernhard Christensen skrev om, da han skulle forklare i *Dansk Musiktidsskrift*, hvad det her jazz var for noget. Han var en af de første, der begyndte at tage det alvorligt. Så der sker virkeligt en efterrationalisering, som får det til at se ud, som om ”det har vi i øvrigt altid ment” – men det havde de jo ikke.

Jeg tror ikke, der er nogen politisk tilkendegivelse i dét. Det gør stort indtryk på Bernhard Christensen og Sven Møller Kristensen, da de er i USA i 1936. De var i New York i 14 dage, ikke særlig længe. Det er sådan en historie, som er vokset i omfang: Jo flere gange den er blevet fortalt, jo længere var de der. Men det gjorde et kæmpeindtryk på dem.

**SS:** Det er på den rejse, Christensen og Kristensen er til jazzkoncert. Her hører de både sorte og hvide musikere og kan konstatere at de sorte musikeres, altså blæses, lyd er meget kraftigere end de hvides, og der er i det hele taget sådan et forsøg på en slags animalisering, for mig at se, af det sorte. Her betræder vi følsom grund, men jeg mener, der er nogle problemer med omvendte racefordomme i Sven Møller Kristensens jazzskriverier.

### **Jazzinspiration, kropsdyrkelse og frigørelsesideologi**

**MF:** Ja, det er der i det hele taget. Det er der stort set i alting skrevet i 1920'erne og 1930'erne. Diskursen på det tidspunkt var sådan, at det ville være meget, meget svært overhovedet at tænke i termer, som ikke var racistiske, som vi ser det i dag. Så man kan ligesom sige, det var betingelsen for overhovedet at sige noget. Det må vi bære over med, ikke i betydningen tolerere, men for at prøve at lytte ind igennem sproget for at forstå, hvad det er, de egentlig snakker om. Og det, som du har fat i der, det er jo at sådan et sted hvor Sven Møller Kristensen og Bernhard Christensen og også Astrid Gøssel – som jo er en meget vigtig person som jazzpædagog, bevægelsespædagog og musikpædagog – får lavet en kobling mellem fysiske bevægelser, musikalsk klang og så det at være et naturligt menneske. Det finder de forskellige steder, og et af de steder de finder det, er hos de sorte amerikanske jazzmusikere, og så får de genetableret den der form for primitivitet- eller naturlighedstopos omkring

sorte musikere, hvor de bare har vendt værdihierarkiet på hovedet og får sagt, at det er idealet i stedet for at være et problem.

**SS:** Men der er et spørgsmål, som jeg meget gerne vil stille dig, Michael, for jeg er ikke sikker på du besvarede det i værket: Var det en særdansk udvikling? Du antyder et sted, at den der specielle jazzideologi er resultatet af Møller Kristensens, Bernhard Christensens og Astrid Gøssels anstrengelser, som netop knytter kropsligheden til frigørelse og rytmen til en form for frigørelse. Du antyder, at det muligvis var et særdansk fænomen, i hvert fald når den bliver udlagt så markant som hos de tre. Hvad siger du til det?

**MF:** Jeg tror, der er en kontekst, som gør det muligt, at den udvikler sig og bliver så stærk i Danmark. Jeg kan godt huske det sted i min bog, hvor jeg sammenligner med svensk og norsk musikpædagogik, hvor jazz ikke slår igennem før efter anden verdenskrig. Men hvis man ser ned mod det øvrige Europa, så er forudsætningen jo, at man efter 1933-35 hverken i Tyskland eller Østrig eller Polen eller andre steder kan gennemføre den retning, da der kommer mere eller mindre autoritære eller fascistiske styre som ikke tillader at der kan udvikle sig en musikpædagogisk retning af den art, som kan slå rod, kan få lov til at formulere sig og få gennemslagskraft. Så der er jo noget om, at man har fået lov til at udvikle den i Danmark i løbet af 1930'erne og indtil ca. 1940, før den er blevet nødt til at gå under jorden. Så den har haft de der syv ekstra år og en gruppe mennesker, som i Tyskland ville være flygtet til alle verdenshjørner og derfor ikke kunne etablere et miljø.

**SS:** Men der var dog andre lande i Europa, som ikke kom under nazismens eller fascismens tyranni såsom England. Jeg tænker på en engelsk komponist som William Walton, som i 1920'erne repræsenterer det mest frække og mest sprælske — bl.a. i det værk der hedder *Facade*, hvor han gør grin med alt muligt forskelligt. Det er meget morsomme digte, som han sætter til meget forskellig musik, som kan være polkaer, jazz eller ragtime, mange forskellige populærmusikalske udtryk. Det er et vidunderligt værk. Sidenhen ender Walton med at blive, så vidt jeg husker, leverandør af musik til den engelske dronnings kroning og går virkelig i kloster i den forstand. Det var frækt, det Walton lavede som ung, men det var ikke styret af en vitalistisk ideologi, tror jeg, og ikke styret af nogen tro på kropsudfoldelse som civilisationens redning.



**CEK:** Det med kropslighed er vel en international – og jeg havde nær sagt filosofisk – trend. Vi begynder at se anderledes på menneskekroppen. Det være sig, når vi snakker om musik, men også når vi snakker om livet i øvrigt, at figuren ”den naturlige krop” dukker op.

**SS:** Men lad os tage den tyske musikpædagog og organisator Fritz Jöde, som havde en vældig indflydelse i 20’ernes Tyskland, og som nogle af de unge danske komponister faktisk tog ned og tog ved lære af. Havde han sådan nogle forestillinger om kropslig frigørelse eller var det mere på spejdermanér, der skulle frigøres? Altså med forestillingen om en sund sjæl i et sundt legeme?

**MF:** Det var nok mere det sidste. Fritz Jöde repræsenterer den tyske ”Musikantengilde”-bevægelse, der er udsprunget af vandrelaug og sådan nogle ting. Hans forestilling om kropslig frigørelse ville nok være at gå en lang tur i bjergene. Det er selvfølgelig ikke det samme. Man kan også se på nogle af de ting, der er fremherskende omkring koblingen af musik og kropskultur i Schweiz, for eksempel Dalcroze-eurytmik, som er meget nærmere klassiske bevægelsessystemer, som passer meget fint til rigtig klassisk musik — sådan nogle ordnede perioder med velordnede bevægelser. Der er jo også forskellige skoler af bevægelsespædagogik, som er i konkurrence og i dialog med hinanden, og i Danmark er der en meget naturlighedspræget kropspædagogik, som Astrid Gøssel står for. Og når hun kommer i så tæt berøring med det nye jazzmiljø, så sker der en eller anden sammensmeltning af de her to holdninger. Forestillingen om at jazz er specielt naturlig, den finder man hos gud og hvermand. Den genfinder man hos surrealistiske malere, som mener, at når de maler, så hører de jazz, fordi det er nøjagtigt, som de maler, og man finder den hos nogen, som maler i en helt anden stil og som påstår, at når de gør sådan, så bruger de jazz, for det svarer fuldstændigt til det, de laver. Så jazz kan tillægges alle mulige egenskaber, men der sker nogle konkrete og specifikke koblinger i sådan en bevægelse og musiktænkning, som måske nok er særegne for Danmark.

**SS:** Det er fuldstændig rigtigt. Hvis man kigger nøje på det område, kan man se, der er så mange varianter indenfor én og samme periode. For eksempel den opfattelse, der går ud på, at det moderne europæiske menneske er så træt, nervesvækket og degenereret, at det må bruge urskovslydene for at suge en

slags livseliksir ind i sig. Nogle forestillede sig, at dekadencen snylter på vitalismen, som de sorte musikere, som man i høj grad tror, kommer fra Afrikas urskove, repræsenterer. Det er påfaldende, at man ikke engang kunne lokalisere jazzen til den rigtige verdensdel, altså USA.

Vitalistiske forestillinger taler man om i denne her forbindelse, men der var flere slags. Nogle mente, at det er det europæiske, der var blevet dekadent, og det sorte, der var vitalistisk. Men andre mente, at de sorte var dekadente, den variant har man f.eks. i nazismen. De sortes musik er ”entartet”, et dekadent forfaldsprodukt.<sup>1</sup> Så forestillinger om sundt og sygt havde mange forskellige chatteringer i mellemkrigstiden.

Lad mig give et konkret eksempel: Hvis den sorte sidder med sin tromme i de afrikanske urskove og slår på den, så vil europæerne ikke himle op. Hvis den sorte derimod fra marchorkestrene overtager et instrument som saxofonen og begynder at spille på den med stort vibrato og synkoper, så kunne det forekomme nogle mennesker helt blasfemisk. Her tager man et instrument fra militærorkesterets repertoire, som i den grad repræsenterer en form for autoritet, og så begynder man at gøre grin med det. Den sorte har altså forladt den naturlige tromme og spiller på det fra militærorkestret stjalne instrument.

**MF:** Hvis man tænker på symbolet på ”Entartete Musik” - altså den udstilling der var i Tyskland i 1938 – så er der på plakaten en karikatur af en neger, der spiller saxofon og som har en jødestjerne på. Det er symbolet på den udstilling. Det billede er en bearbejdning af forsidebilledet fra partituret til Ernst Kreneks opera *Jonny spielt auf*, hvor Jonny står som sort musiker med en hvid blomst i sit knaphul og spiller saxofon. Det er en hel konkret reference til en opera fra 1927, som havde enorm symbolværdi, for det var den mest spillede opera i Tyskland i det år. Det blev en enorm succes, den havde 421 opførelser på 45 scener i den første sæson. Alle, som har hørt opera det år, har kunnet se den, så derfor har den været et rigtigt magtfuldt symbol. Så ”Entartete Musik” viser direkte tilbage til et stykke kompositionsmusik, som er inspireret af jazz, men ikke er jazz, af en komponist fra Tyskland i 20’erne – og altså ikke til et eller andet amerikansk jazzorkester. Det er nogle meget specifikke referencer, der ligger i det symbolbillede.

**CEK:** Men skræmmebilledet ”Entartete Musik” er vel ment at skulle ramme lige så langt til den anden side. Det vel skal også ramme tolvtonemusikken?

Men det er måske knap så farligt, fordi der netop var mange, som syntes det var spændende at høre på *Jonny spielt auf*, mens der alligevel ikke var så mange, der gad høre på Schönberg?

**MF:** Det var ikke helt så farligt. Hele forestillingen om en amerikansk-jødisk sort musik, den giver jo ikke nogen mening, for der var jo ikke nogen sorte amerikanske jøder, og da slet ikke nogen, der komponerede atonal musik. Det findes jo ikke i virkeligheden, det er en konstruktion, hvor man bare klapper alt det sammen, man ikke kan lide, i et begreb.

**SS:** Mange af de hvide musikere, der spillede jazz i 20'erne, var af italiensk herkomst. Der kan man heller ikke bruge den jødiske stereotype til noget.

### **Det sociale fremskridt og det kunstneriske fremskridt**

**MF:** Hvis vi skal vende tilbage til kulturradikalisme, så handler det også om, hvilke begreber der er forenelige, og hvilke der er modsætninger. En af de centrale forståelser, som jeg har af hvad kulturradikalisme er – og det gælder også når det handler om musikmiljøet – det er forestillingen om, at man på én gang skal repræsentere et socialt fremskridt og et kunstnerisk fremskridt, og at de repræsenterer to sider af samme sag. Hvis den forening lykkes, fører det frem mod både kunstnerisk, social og personlig frihed. Det er et af de steder, hvor kulturradikal tænkning, selvom den er meget forskelligt formuleret, samler sig i forestillingen om, at det er to sider af samme sag. Det kan godt være, de er uenige om vægtningen, men de er enige om, at de to ting hænger sammen og følges ad fremad. Det er også en grund til at min bog slutter i 50'erne. Når man kommer ind i den kolde krig, så kan man ikke længere som en dominerende position hævde, at socialt fremskridt og kunstnerisk fremskridt er to sider af samme sag. Der bliver diskussionen skilt ad på en måde, hvor den ene ville sige: Hvis man vil have kunstneriske fremskridt, så skal man have total personlig frihed. Så derfor kan man ikke lægge vægt på social frihed, for det er en slags kollektivism og i sidste ende ufrihed. Og det modsatte synspunkt ville være en klassisk kommunistisk position, der sagde: Vi kæmper for den personlige frihed, for at nå frem til den, så skal vi først have etableret det frie samfund. Så for at få den personlige frihed skal vi først have kommunismen

installeret, og vi skal lige først have revolutionen, og så skal vi lige have diktaturet - og nu må I have lidt tålmodighed.

Det er blevet to helt forskellige måder at tale om fremskridt på, hvor man bare ikke længere kan hævde, at de to er en slags komplementær-begreber, de er blevet modsætninger.

**SS:** Det er jo klart, hvis man læser Georg Brandes i dag, så forekommer hans fremskridtsbegreb utroligt enkelt og udifferentieret.<sup>2</sup> Fremskridt kan være teknologiske fremskridt eller fremskridt i ingeniørkunsten. Men også fremskridtet for fornuften og fremskridt i humanitet. Det er sådan et catch all-begreb hos ham, og jeg tror, det allerede forekom problematisk relativt kort tid efter. Den livsanskuelsesdebat, der fandt sted i 20'erne, var med til at sætte spørgsmålstegn ved fremskridtsbegrebet. Men selvfølgelig: Kloge indsigter kan jo godt være formuleret i 20'erne, uden at de slår igennem som en almen indsigt, så du kan have ret, når du daterer det til 50'erne.

**MF:** Det er jo også derfor de kulturradikale, som en mere eller mindre selvfølge, kan insistere på, at selvom man er gang med at lave musik, som skal bruges i en social funktion af en eller anden art, så skal den være så moderne som overhovedet muligt, fordi selve det at være moderne kunst er en del af formålet, fordi det sikrer at den sociale funktion også bliver progressiv. Der er jo sådan en tro på de kunstneriske midlers progressivitet i sig selv: Hvis kunsten er moderne, så hjælper den også til, at samfundet bliver bedre og mere moderne. Der får man jo i 30'ernes Rusland tolkninger, som siger det modsatte: Moderne kunst er en trussel mod at nå frem til de her mål, fordi den leder folks opmærksomhed væk fra det fremskridt, det er for eksempel at opbygge sværindustri, eller hvad der nu lige står på dagsordenen.

Det er jo arven fra Brandes: troen på, at kritisk tænkning, moderne kunst og almene fremskridt hænger sammen.

**CEK:** Så efter man er kommet sig over chokket efter første verdenskrig, så vil du sådan set sige, det er en kulturoptimisme, der grundlæggende driver det her: Vi tror, de gode ting kan forenes med og endda forstærke hinanden?

**SS:** Ja.

**CEK:** Den tro beholder man så ikke efter anden verdenskrig?

**SS:** Nej, der er jo nogle meget markante forskelle. Alle ismerne opstår ikke nødvendigvis lige efter første verdenskrig, nogle gjorde det før, men de bidrog på forskellig vis til fornyelse af kunsten og til menneskets frigørelse. Jeg kan huske, at min dansklærer i gymnasiet altid sagde, at Gunnar Jørgensens Flemming-bøger afspejlede det, han kaldte for "20'ernes lyssyn". Det begreb jeg ikke helt, for nu havde man jo lige været igennem den mest forfærdelige krig overhovedet, hvor millioner af unge mennesker var døde. Hvordan kunne man tale om lyssyn? Min lærer havde ikke desto mindre ret. En ny generation trådte frem og affærdigede de gamle orakler. Nu skulle der skabes en ny verden med et nyt og bedre menneske. Det var lige fra Gunnar Jørgensens "Prøv med kærlighedens stærke arm" til Josephine Bakers nøgendans, og det var stort set samtidigt.

### **Holder musikken i dag?**

**MF:** Spørgsmålet om den her musik holder i dag, er selvfølgelig uløselig forbundet med, hvad det egentlig er, vi spørger om. Skal vi sætte den ind i en genopstået moderne koncertkultur, eller hvor er det, vi skal sætte den ind?

Noget af den musik, som er bundet til specifikke funktioner, er meget svært at tænke uden for denne funktion. Der er nogen funktioner, som stadigvæk eksisterer, for eksempel behovet for pædagogisk undervisningsmusik af høj kvalitet. Den slags musik har vi stadig brug for, og den er så god, at den stadig er værd at bruge og er bedre end meget andet.

Der er også ting, der er bundet til en funktion, som ikke rigtigt er der mere. Man kan interessere sig for musik, fordi det er æstetisk godt, og man kan også interessere sig for det, fordi det er historisk signifikant. Noget af det mest historisk interessante musik, jeg har arbejdet med for nyligt, det er den genre der hedder radiomusik. Det er musik skrevet decideret til at blive spillet i radioen i perioden fra ca. 1925-26 til begyndelsen af 30'erne, hvor man opfattede det som en særskilt genre. Det var en genre, hvor præmissen var, at radiooptagelser og radiotransmission teknisk var så ufuldkomne, at man ikke kunne høre, hvad der foregik, hvis man bare spillede almindelig musik. Så derfor måtte man opfinde en genre, som var god at transmittere i radioen, og

meget af den musik blev så komponeret på den måde, at man sendte strygerne på ferie og brugte blæsere, hvor man fjernede de dybe toner, og tubaen, der ikke rigtigt kan gå igennem. Desuden skulle man sørge for at skille lydbilledet ad, så det ikke mudrer. På den måde får man en musik, som måske ikke lyder særligt godt, men som historisk set er helvedes interessant. Det er omvendt en genre, der ikke længere er brug for, for i dag giver det ikke mening at lave musik, som er indrettet på, at radioen som transmissionsmekanisme ikke rigtigt fungerer og ikke kan optage ordentligt. Nogle ting overflødiggør sig selv.

Jeg kunne også nævne en af de ting, som er mest typisk kulturradikale: Finn Høffdings skoleopera *Pasteur*. Det er et utroligt værk. Det falder ind i en genre, som man også kender fra film fra 30'erne og 40'erne, fx *The Forgotten Village* med manuskript af John Steinbeck og musik af Hanns Eisler. Det er en genre, der tematiserer hvordan civilisationen og fremskridtet kommer ud på landet.

Pasteur-operaen er sådan en opbyggelig fremskridtshistorie om, at der langt nede i Jurabjergene er nogle primitive, tilbagestående landsbyer, hvor de lader sig lede af overtro, hvor præsten og landsbysædvanerne bestemmer over folk. Så er der en dreng, der er blevet bidt af en gal hund, og derfor har han fået rabies. Men der er en anden dreng, der har lært at læse, fordi deres madpakker er pakket ind i avispapir. Derfor ved han, at Pasteur har opfundet en vaccine, der kan redde hans ven, og han siger det til skolelæreren. Og så er det, moderkærligheden træder i kraft, for moderen elsker sit barn så højt, at hun sætter sig udover alle fordomme og sætter sig op mod præsten. Hun tager risikoen for at ryge i helvede, for at hendes barn kan blive reddet af videnskaben. Og så drager de i optog til Paris og bliver reddet af Pasteur. Det er en fantastisk historie, og den er skrevet på alle de der præmisser om at være opbyggelig og fremskridt, og den skal synges af amatører og spilles af et amatørorkester og er skrevet ud fra et antiromantisk klangideal, som siger: Det kan godt være det ikke lyder særligt godt klangligt det her, men det er heller ikke vigtigt. Det værk er også svært at opføre i dag, selvom det ville være et genialt værk at genopføre som ikonet på, hvad kulturradikal skoleopera er. Men musikalsk set tror jeg bare, vi vil sige i dag: Det her holder ikke, hvis man hører det med æstetiske ører.

**SS:** Her er mit eksempel på noget, som efter min mening holder. Jeg synes ikke, at alt i Bernhard Christensens jazzatorium *De 24 timer* er

uforglemmeligt, men for eksempel geografilærerens udspørgning af børnene, holdt som en slags recitativ, er stadig enormt skæg. Og man kan se, hvor meget publikum morede sig, da værket blev genopført i Politikens hus i 2009. Det kræver ikke lange forklaringer. Man kan vel godt fortælle noget om, at det er en bestemt form for klassisk musik, der her bliver brugt ved en bestemt rollefordeling mellem solist og kor, ikke sandt?

**MF:** Jeg synes også, den holder, og der er generelt meget af især kormusikken og sangene fra denne tid, som holder rigtig godt også.

**CEK:** Jeg læste med interesse om Bernhard Christensen forståelse af, at vi skal opskrive rytmen og dæmpe det harmoniske udtryk. Var der noget, jeg faldt for, så var det Bernhard Christensens harmonik. Det var da lækkert, og det synes jeg overlever. Det var da godt han ikke nedtonede harmonikken al for meget, for dét kunne han da! Lige som Kai Normann Andersen for øvrigt.

**SS:** I hvad for nogle værker?

**CEK:** Det er fx sangene, revyviserne, som vi alle sammen elsker.

**MF:** Jeg kommer tit op at diskutere med folk, der mener at fordi de godt kan lide kulturradikalisme, så må jeg ikke sige, at Kai Normann Andersen som komponist ikke er særlig kulturradikal. Så tror de, jeg siger, han ikke er god. Men det er ikke det, jeg siger. Jeg siger, at jeg ikke kan høre, at han i samme grad som Bernhard Christensen laver musikalske udfordringer til mine ører. Han er til gengæld eminent god til at sætte musik til sådan nogle viser, han rammer sproget genialt og er en gennemført dygtig komponist. Jeg synes bare ikke, han udfordrer mig, og jeg synes heller ikke, det er nok at sige: ”Jamen ’Man binder os på mund og hånd’ var i virkeligheden en tango, og det måtte man ikke. Så den er kulturradikal!” Det måtte man godt, det var ikke forbudt at spille tangorytmer, og så var det måske heller ikke i sig selv mere usædvanligt.

**SS:** Jeg har et eksempel på, hvor han er rigtig god, nemlig de to valse i filmen *Mød mig på Cassiopeia*. De kan ikke bare byttes om, den ene er ”Den allersidste dans før vi går hjem”. Og så er der ”Musens sang”. Her mimer melodien musens vertikale bevægelse, vi løftes opad i en slags spiralbevægelse.

**CEK:** Jeg har et eksempel fra masterclasses om liedinterpretation. Efter en arbejdsdag med Schubert, Brahms og Hugo Wolf og en bedre middag – ja, så kom sangbøgerne frem igen, og så sad vi altså og sang Kai Normann Andersen.

**SS:** Det er også svært at synge Hugo Wolf som korsang.

**CEK:** Jo, men pointen er, at de folk skulle repræsentere ”den gode smag”. Den gode smag var heller ikke bedre end, at den indrømmede, at det her var der plads til. Det er simpelthen gode melodier.

**MF:** Jeg synes det *er* god smag. Mit argument er, at der ikke er noget, der bryder med min musikalske vanetænkning. Det synes jeg er et kriterium for kulturradikal ideologi og tænkning: Hvis det ikke bryder med vores vanetænkning, så har det ikke det element af at ville noget udover at være funktion. Der skal være noget som er æstetisk udfordrende i det, også som musik.

**SS:** Der er jo komponister, du ikke har skrevet om, uden at man føler, det er en dom om dem. Du skriver meget lidt om Poul Schierbeck for eksempel, men han er jo ovre i en helt anden boldgade. Han laver jo en nærmest *Rosenkavaleren*-agtig opera, *Fête Galante*. Som ung skrev han en symfoni, som både er præget af Carl Nielsen og samtidig fransk musik. Han virker slet ikke politisk engageret.

### **Otto Mortensen – især**

**MF:** Noget af det, som overraskede mig, det er hvem der er med, og hvem der ikke er med i min bog. I forhold til hvem jeg troede skulle med og ikke skulle med i starten. Jeg troede eksempelvis at Svend Erik Tarp skulle fylde rigtig meget, fordi han altid bliver nævnt sammen med Herman D. Koppel og Bernhard Christensen som en treenighed, men de har stort set kun lavet et værk sammen, og han er ikke med i denne her periode i noget særligt.

**SS:** Er han ikke også en anelse for ung?

**MF:** Nej, han er bare et par år yngre end Bernhard Christensen, de er stort set lige gamle.



Jeg troede til gengæld ikke, at Knudåge Riisager skulle med, ham plejer man ikke at forbinde med kulturradikalismen, men når jeg gik ned i de foreninger, som bærer det her miljø, så er han faktisk med i dem alle sammen frem til omkring 1930 og er med til at føre de her projekter igennem. Det gælder for eksempel i Forsøgsscenen, som ligger i Mondegruppens regi, og hvor de laver filmfremvisninger og marionetteater og teaterstykker. Der er han jo med til det hele. Det troede jeg ikke, og det var en opdagelse.<sup>3</sup>

Og så troede jeg ikke – og nu kommer jeg til en af mine yndlingskomponister – jeg troede ikke at Otto Mortensen ville dukke op i stort set ethvert kapitel i min bog. Men han har været med i stort set alting og spiller en helt central rolle, ikke bare som komponist, men også som musiker og medvirkende og også som anmelder. Han er en af dem, som virkelig er en central del af det kulturradikale miljø, og som her har nogle sider af sit virke, som man ikke rigtigt kender til længere. Alle kan godt huske at han har skrevet nogle af de bedste højskolesange, der er skrevet i 1900-tallet, som virkelig indgår i kernerepertoiret. Men da jeg første gang snakkede med mine kolleger på Aarhus Universitet om ham for nogle år siden – for der havde han jo undervist, og de havde alle sammen haft ham som lærer – og jeg så fortalte dem, at jeg havde fundet ud af, at Otto Mortensen var medlem af kommunistpartiet i 30'erne og havde skrevet musik til agitprop-teatret RT, været akkompagnatør for Lulu Ziegler og havde spillet underlægningsmusik til Forsøgsscenes filmforestillinger, så sagde de: ”Det tror vi ikke på! Når vi i 70'erne ville diskutere marxisme, så sagde han: Så kan I gå ned på Hovedbiblioteket, her skal vi lave satslære!” Det kunne de simpelthen ikke forestille sig.

Jeg har også været i forbindelse med hans børn og lånt hele privatarkivet. Så jeg har haft adgang til alt det materiale, der var om ham. Han har jo været med i alting, været en af den slags mennesker, som engagerer sig og bruger deres talent både til politiske ting, til musikpædagogiske ting, til at spille teater, til at løse den opgave der, der og der. Det er jo lige præcis essensen af at være en del af det her miljø: hele tiden at gå ind og være med til at løse opgaver på den måde, der er brug for det. Og der synes jeg, han er poppet op som helt central for den her periode. Og også i den første tid efter krigen har han været en af de centrale danske komponister.

**CEK:** Nu bliver jeg nysgerrig, hvad er det så, der ”går galt”? Hvorfor får han den helt anden position, som du og jeg, hvis ikke vi var kommet til at vide bedre, ville tilskrive ham? Hvad går galt?

**MF:** Jeg ved ikke, hvad der går galt. Der går nok blandt andet det galt, at det gamle kulturradikale miljø ikke rigtig overlever for alvor efter 50’erne. Det bliver et miljø, som ikke længere dominerer nogen offentlighed, men koncentrerer sig om nogle lilleskolemiljøer. Selvfølgelig er der de ting, der koncentrerer sig omkring Poul Henningsen personligt, men når der så skal skrives nye ting i 1960’erne, som man i dag kunne hævde var kulturradikale, så mener jeg, det foregår på nogle andre præmisser. Det er nogle andre mennesker og nogle andre måder at tænke på et stykke hen ad vejen.

**CEK:** Jamen med ”gå galt” sigtede jeg til hans renommé. For han ender jo med ikke at have det renommé, som du så opdager, at han burde have.

**MF:** Som sagt er den ene ting, der går galt, at det gamle kulturradikale miljø falder lidt fra hinanden, og musikalsk overlever det primært på musikskoler eller lilleskoler. En anden ting er, at det at have været kommunist ikke nødvendigvis er noget, man får en stor stjerne for, og for øvrigt holdt han op med at tale om sin tid som kommunist, da han holdt op med at være partimedlem. Men han skriver jo melodien til Nordahl Griegs ”Kringsatt af fiender” efter krigen.

**SS:** Altså i slutningen af 40erne?

**MF:** Nej, i 1952.

**SS:** Nå, var den overhovedet udbredt den gang? Det skal jeg da love for den blev i 70’erne og 80’erne.

**MF:** Ja, den var allerede med i Folkehøjskolens Melodibog fra 1953. Og nu er den blevet så kendt, at den på trods af sine ophavsmænd er kommet med i den norske salmebog.

**SS:** Men sig mig, jeg skal lige spørge om noget om Otto Mortensen. Hvorfor er hans eftermæle så uretfærdigt beskedent? Hænger det sammen med, han ikke skrev nogen store værker? Har han skrevet symfonier?

**MF:** Han har skrevet en symfoni, men ikke en, der slog igennem. Det har selvfølgelig også noget at gøre med genrene, for hvis man skriver nogle sange

til en ret lille frivillig kommunistisk teatergruppe, som eksisterer i fire år i 1930'erne og derefter ikke mere, så er der jo ikke noget sted, hvor nogen har opbevaret noder, som man kun skulle bruge i helt konkrete praktiske sammenhænge. Otto Mortensen har sikkert spillet det ud af hovedet, han havde selv skrevet sangene, de andre kunne ikke noder, så hvorfor skrive en masse noder ned og lægge dem i et arkiv. Så der er ikke opbevaret musikalsk kildemateriale på samme måde, som hvis nogen skriver en symfoni, som skal spilles. Der har man nytte af et partitur og man er nødt til at skrive alle stemmerne ud, og de ender sgu nok nede i nodearkivet, så man kan finde dem igen. Så hele denne her brugsmusikalske og i det hele taget funktionelle musik og også musik til teaterstykker i det hele taget, den har jo svært ved at overleve.

Hvad skal man stille op med en i øvrigt uhyre interessant musik, som Otto Mortensen har skrevet til et af Nordahl Griegs skuespil, *Nederlaget*, som blev spillet på Det Kongelige Teater i 1937, skrevet for den mærkeligste besætning bestående af tre trompeter, tre kontrabasser, tre slagtøjspillere og en celeste. Den musik kan man jo ikke bruge til andet end at spille det stykke, og nu spiller man ikke det stykke. Sådan noget musik mister jo sin funktionssammenhæng og overlever ikke.

**SS:** Men hvis man går halvanden generation tilbage til en skikkelse som P.E. Lange-Müller, så kan man jo konstatere at hans brugsmusik, fx mellemaktmusikken til *Renæssance*, ikke havde noget monumentalt over sig, men bare indgik i forskellige dramatiske sammenhænge. Der er jo ikke nogen, der har forhindret hans musik i at blive indspillet og til en vis grad husket selvom den oprindeligt er indgået i nogle lidt akavede sammenhænge, som i dag er glemt. Ville man ikke kunne gøre noget tilsvarende for Otto Mortensen? Sammensætte en antologi med stumper forskellige steder fra? Ville det gøre mere skade end gavn?

**MF:** Nej, der er da ting, som fortjener at blive udgivet, som han også selv senere har stykket sammen. En af de mere interessante ting er *Fire tyske sange*, som jeg har aftalt med Det Kongelige Bibliotek, skal udgives. Det er nogle kabaretviser, han har skrevet, efter han kom hjem fra Berlin i 1930, og som har været på Lulu Zieglers repertoire. Han skriver selv om den ene, at den er i ”Kurt Weill-stil”.

**SS:** Til danske tekster?

**MF:** Til tyske tekster. Erich Kästner og sådan noget. Senere føjer han en sang af Johannes R. Becher til, den tror jeg er skrevet senere, og på et tidspunkt efter at kuglepennen er opfundet, har han været ved at redigere i dem igen og giver dem så status af en samling som *Fire tyske sange*.

**SS:** Skal de udkomme på cd eller hvad?

**MF:** Vi har i hvert fald en plan om at udgive dem på noder på Det Kongelige Bibliotek og opføre dem engang til september, hvis det lykkes. Så der ligger helt klart ting, som har en værdi, som vi stadig kan bruge, og som vil være værd at høre igen.

**CEK:** Interessant. Povl Hamburger – som er det sorteste sorte i din fremstilling – den sidste sætning i hans musikhistorie fra 1935 lyder: ”Inden for yngste Generation har i særlig Grad Otto Mortensen (f. 1970) gjort sig bemærket!” (Hamburger, *Musikens Historie*, bd. 2, 155.) – Hamburger kan altså lide ham?

**MF:** I sammenhængen refereres der til Otto Mortensen som Carl Nielsens og Laubs arvtager på det folkemusikalske område. Ja, jeg er lidt hård ved Hamburger i min bog, for han var på mange måder en fremragende musikforsker og musikunderviser, men han er en af dem, der allertydeligst formulerer det helt sorte, kulturpessimistiske synspunkt for eksempel i sin musikhistorie. Der kan man læse, ”at det 19. Aarhundredes Romantik ikke blot er 1750-Stilens Degeneration, men Opløsningen af hele det Grundlag, hvorpaa den evropæiske Musik har bygget gennem omtrent tusind Aar.” (Hamburger, *Musikens Historie*, bd. 2, 71.) Og set i det perspektiv er det ikke jo mærkeligt, at han mener, man måske vil opleve et kulturløst interregnum på et århundrede eller to, før der opstår en ny kultur. Det er en af de klareste formuleringer af den dybe kulturpessimisme, som nogle af dem virkelig repræsenterer på det her tidspunkt.

**SS:** Flerstemmigheden, var det den, der var skurken?

**MF:** Ja, derefter går det nedad - fra den rene melodiske bærekraft, når den ikke længere kan bære sig selv.

**SS:** Undskyld, betyder det, at han dermed afskriver Bach?

**MF:** Han har et lidt blødt punkt for Bach, så begynder det for alvor bagefter, ja.

**CEK:** Men tager vi Knud Jeppesen, så er det allerede fra Palestrina, dekadencen starter. Bach er på mange måder en god komponist, men det er begyndt at gå nedad fra Palestrina. Og hér er det jo sjovt, at det krav han stiller om melodiens enkelhed og melodiens forrang, det ligger jo, i princippet i alt fald, tæt på det, Nielsen og Laub vil. Men de kulturradikale begyndte vel ikke at synge Palestrina...?

**MF:** Jo, det gjorde nogle af dem jo også. Der er nogle fantastiske alliancer mellem orgelbevægelsen og Palestrinakoret og dem, som begynder at spille på blokfløjter, og 'Laub-Nielsen'-bevægelsen og nogle af de kulturradikale, og der er også personsammenfald. Der er en blokfløjtekvartet, hvor Otto Mortensen og Torben Gregersen er med og et par stykker mere. De er nogle af de første, der begynder at spille barokmusik på blokfløjter igen, for da de har været i Berlin omkring 1930 for at opsøge andre ting, har de genfundet dette mærkværdige instrument, som kan nogle ting, og som giver den førromantiske musik en ny lyd.

Så giver de sig til at spille barokmusik til nogle historiske koncerter, men det er de samme mennesker, som laver reformskolepædagogik og alt muligt andet. De kan også lige starte blokfløjtebevægelsen, og så er flere af dem organister og i øvrigt laubianere alle sammen, når de spiller orgel.

**SS:** Men så kunne man tilføje til din udmærkede karakteristik af Otto Mortensen, at selve den omstændighed, at han kaster sit talent i de nærmeste krav, viser, at han føler sig forpligtet til at løse opgaverne, hvor de melder sig. Hvor er hovedværket? lyder beklagelsen. Men hertil må man sige, at han lever op til et essentielt kulturradikalt ideal, ikke? Han fik aldrig samlet sig om en eller anden stor afgørende opgave. Men pointen er netop, at ved at gøre noget andet levede han op til et andet ideal: det kulturradikale.

**CEK:** Han gik "ind i sin tid". Og hvis nogen så kommer 50 år senere og siger til ham: "Dine værker blev ikke stående!", så vil han svare: "Nej, det var heller ikke meningen!"



*Poul Henningsen og Bernhard Christensen*

### **Hvor bredt et publikum fik de kulturradikale komponister?**

**SS:** Der skete det, tror jeg, at 60'ernes nyradikalisme, repræsenteret af den gamle Poul Henningsen og Rifbjerg og Panduro blandt de unge, de betragtede poppen som løgn. Der var i den forstand en meget klart markeret front imod det, man opfattede som leflende underholdningsmusik.

Underholdningsfabrikanter som Volmer Sørensen stod som repræsentanter for det leflende og forløjede. Kulturindustrien gav folk noget, der var under folkets eget niveau. Så der var en heftig kritik af poppen, men det forhindrede ikke kunstnere som Rifbjerg i at producere i folkelige genrer som revy eller film, eller med populære kunstnere som Daimi og Grethe Ingmann. Forholdet til poppen var ikke entydigt. **MF:** Nej. Der sker jo det med Poul Henningsen, at han bliver meget pessimistisk i sine ældre år og rammer ind i en generel anti-kommerciel/anti-pop-diskussion.

**SS:** ... hvor han siger de frygteligste ting, som at tv's underholdningsvært Otto Leisner er lige så slem som Hitler og sådan noget.

**MF:** ... og hvor de lige pludselig får sådan en nymarxistisk tolkning af populærkultur, som blandt andet kommer fra Adorno. Så de rammer hinanden og kan sidde og bekræfte hinanden. Da Poul Henningsen var yngre, havde han slet ikke den der massekulturforståelse. Da handlede det jo ikke om, at det er et farligt kommercielt og fordummende problem som sådan, bare at det er populært på den dårlige måde. Det handlede om, at nogle ting er fordummende, nemlig gammeldags dansk dansemusik og dårlig revymusik, men man kunne i stedet lave det intelligent, og ved at nå ud til folk kunne man berige deres liv med noget bedre. Dét er mere den oprindelige Poul Henningsen'ske tankegang, og de to udgaver synes jeg, er meget forskellige.

Også spørgsmålet om, hvor langt når det så ud, synes jeg er interessant. Jeg synes det er rigtigt at holde fast i, at det er en bevægelse båret af et mere eller mindre intellektuelt samfundslag. Det er en bevægelse centeret i København, i gymnasieungdommen og i universitetsstudentermiljøet, og hvor man skal huske, at de miljøer ikke omfattede særligt mange mennesker i 1932.

**SS:** Til gengæld havde de alle sammen set *Melodien der blev væk*?<sup>4</sup>

**MT:** Nej, men de havde alle sammen set *De 24 timer*. Det var en utrolig fælles referenceramme, at alle som gik i gymnasiet i 1932-33, så den forestilling, og i hvert fald størstedelen af dem fik jo en eller anden position som lærere eller meningsdannere eller noget tilsvarende senere. Sådan en intellektuel kerne af folk, som bagefter får en 40-årig karriere, kan jo godt bære rundt på sådan nogle værdier resten af deres liv. Men jeg tror også, eftersom det på så mange måder er en bevægelse, hvor en eller anden intellektuel tænkning følger med, skal man ikke overvurdere, hvor langt ud det rækker. Det er ikke nok bare at have hørt "Sangen om Larsen" i radioen. Det er lidt lige som, når Børge Mogensen designer en stol for FDB, så bliver det i dag anset som: Her har vi virkelig et af de ikoner på rigtig godt design, som når ud til hele folket. Jeg tror ikke nødvendigvis i Lemvig, at man har siddet og tænkt på, at man nu sad på Børge Mogensens stol, man sad jo bare på den stol man havde købt henne i Brugsen, fordi man købte alle sine ting henne i Brugsen.

Så selvom nogle ting er nået langt ud, er det ikke sikkert, de har betydet det samme for folk, som hvis man kom fra et gymnasie miljø nord for København i begyndelsen af 30'erne.

Der er jo sådan en stor diskussion allerede fra 50'erne, og den har jo holdt sig indtil i dag, der handler om: Var kulturradikalismen en stor bred bevægelse, der

omfattede alt og sovsede alt ind, og var der stort set kun nogle få modige, der kunne stå imod denne her kulturradikale syndflod? **SS:** Det er jo Søren Krarups synspunkt?

**MF:** Ja, men det var også allerede Hans Jørgen Lembourns synspunkt i 1956. Der er det allerede formuleret som den her store voldsomme bevægelse, hvor der kun er nogle få, der holder fast på personlig frihed og andre gode ting som modvægt til kulturradikalismen. Det er den ene holdning, den anden holdning, som jeg selv hælder mest til, er: Det var en forholdsvist begrænset intellektuel bevægelse, som havde genklang i en ret stor del af befolkningen, men hvor der var store dele af befolkningen, som enten ikke anede, hvad det var eller var ligeglade, eller som slet ikke var enige, eller som levede på nogle helt andre præmisser. Så jeg synes ikke man skal overvurdere indflydelsen, og jeg synes heller ikke man i dag skal gå og tro, at hele Socialdemokratiet var blevet kulturradikalt, fordi de havde Niels Mathiasen som kulturminister i nogle år i 1970'erne. Der er godt nok langt igen.

Bernhard Christensen siger et sted i sin bog *Mit motiv*, som udkom i 1983, og som omhandler hans livs projekt i den kulturradikale musiks tjeneste: Ja, det lykkedes ikke, men det vi lavede, havde alligevel en værdi. Men det med, at hvis vi bare arbejder sådan her, så vil resten af verden begynde at tænke sådan også, det mente han sådan set ikke var lykkedes.

Jeg tror, at en af de ting, som har gjort det svært at få det kulturradikale rigtigt udbredt, det er, at det især har været musikpædagogiske kredse, som har arbejdet med det. Et af de steder, det virkelig har bredt sig ud, er det børnehavepædagogiske miljø. Der er mange opdraget på denne her måde, men det er hele vejen igennem foregået på den måde, at de har lært det af hinanden, og de har haft sådan en vis skyhed for at bare at skrive det ned og sende det ud til alle andre. Fordi de jo mente, og det er sikkert også helt rigtigt, at hvis man bare skriver ned, at man bare skal gøre sådan og sådan, så kom det hen til nogle andre, og de åbnede bare en bog eller læste en node, og så gjorde de det forkert.

Så en barriere for en stor udbredelse har været, at de har insisteret på, at man ikke bare har kunnet lære dette her ved at læse det, men man var nødt til at være en del af en pædagogisk praksis eller musikalsk praksis. Det kunne tage lang tid, man skulle helst være der et par år. Og sådan tror jeg, mange af dem tænkte. Alt det, som Bernhard Christensen lavede til lilleskolerne oppe i Nordsjælland, det blev sådan til nød skrevet ned i nogle hæfter, hvor der så stod på: ”Må ikke



gives videre” eller sådan noget, altså nærmest en anti-publiceringsstrategi. Og det tror jeg, var erfaringer helt tilbage fra begyndelsen af 1930’erne, for sådan som man dengang skrev partiturerne til jazzoratorierne, ville han jo først heller ikke udgive dem. De var skrevet på et tidspunkt, hvor man ikke skrev becifringstegn når man skulle angive akkorder. I stedet har man noteret dem på noder, og så står der en masse fjerdedelsnoder nedenunder hinanden i meget lange lige rækker. Og det, de var bange for, var selvfølgelig, at der var nogen, der ud fra tidens nodetrohed ville spille melodien med en masse fjerdedelsnoder nedenunder i den tro, at de spillede den musik, der skulle spilles. Så de har hele tiden haft en forestilling om, at det her skulle gøres på den *rigtige* måde, og den rigtige måde kunne man ikke bare skrive ned på noder, så derfor kunne man ikke bare sende et nodehæfte ud og sige: Se her, hele verden, gør sådan her!

Det tror jeg har været en hæmsko for at den her musik kunne brede sig ud over kredse, hvor den i forvejen var et personligt anliggende fra kollega til kollega eller fra lærer til elev.

### **Sekulariseringen af komponistrollen**

**SS:** Der er et bestemt fænomen, man taler om, når det drejer sig om forfattere, som du ikke har nævnt i forbindelse med komponister. I 60’erne især, men tidspunktet er ikke så vigtigt, dér talte man om en demokratisering af forfatterrollen, og dermed mente man, at flere skulle have lejlighed til at blive forfattere, men også at forfatteren ikke skulle anbringes på en piedestal, men at man skulle betragte forfatteren som en, hvis ikke ligefrem håndværker, så dog ”åndværker”, som forfatteren Soya kaldte det engang. Så der var forsøg på at sekularisere forfatterrollen. Jeg kommer til at tænke på det i forbindelse med Bernhard Christensen, fordi han ikke var spor interesseret i at gøre sig til i andres øjne, og det gælder givetvis flere af de andre.

**MF:** Det er rigtigt. Her vil jeg gerne vende tilbage til formuleringen, at kulturradikal kunst skal kunne bruges til noget af nogen og være en del af et større progressivt projekt. Så der er altså et brugbarhedsaspekt, det at det kan bruges, der er et kommunikationsaspekt, at man tænker på, hvem der skal bruge det i en konkret situation, og der er en tilknyttet tænkning, der siger, at det er en

del af et større projekt. Og ikke ethvert projekt, for man kunne jo godt bruge den til noget dårligt. Nej, det er en del af et større progressivt projekt.

**CEK:** Men det forudsætter en tolkning af, hvad kunst er: at *er* noget, som kan bruges til noget i et større projekt. Man kunne også tænke sig nogen, der svarede: Ja, det er jo smukt det der, men det kan desværre ikke lade sig gøre, fordi musik bare ikke er den slags ting, som kan gå ind i et sådant skema.

**MF:** Jamen, det er også en position, man finder: at det her giver ikke nogen mening, det her er ikke-kunst, fordi kunst per definition er ophøjet ånd og er defineret ved at være adskilt fra brugbarheden. Det er jo en anden måde at tænke æstetik på, og den eksisterer jo også, og de kulturradikale definerer sig i høj grad op imod den.

**CEK:** Altså, hvis man nu kalder den opfattelse for l'art pour l'art, altså "kunst for kunstens skyld", så kunne du for så vidt sige: Ja, kunst kan ikke være godt for noget, kun være et gode i sig selv, men vi vil gerne have at flest muligt får mest muligt at gøre med dette gode. Vi kan bare ikke rette det hen imod folk.

**MF:** Ja, en ren l'art pour l'art-tænkning vil også indebære forestillingen, at lige så snart man bare så meget som prøvede at rette den imod et konkret publikum, så ville man gå på kompromis og dermed i en eller anden grad have skændet kunsten. Så ville den ikke længere være sit rene formål i sig selv, så ville man have gjort noget ved den for at gå på kompromis med noget andet.

Og den holdning er de jo oppe imod tit, fordi folk siger, at det her er dårlig musik, fordi den er nede på nogens niveau. For eksempel, hvis man har skrevet sådan at et kor kan synge korsatsen, så er det et kompromis, og derfor er denne her kunst dårligere end hvis man ikke havde haft i tankerne at koret faktisk skulle kunne synge den.

Så det er to helt forskellige måder at tænke kunst og musik på, og noget af det, der gør det svært at forstå, det er at forstå, hvor dybt denne her ændring af tankegangen går, og hvor dybt den skal gå for at blive til noget andet. Hvis den ikke virkelig går til bunds og kommer ned i alle de her lag og ændrer ikke bare, hvordan musikken lyder, men også hvordan den bliver tænkt, og også hvad det er for et kunstbegreb den indgår i, så har man ikke forstået det. Det skal faktisk stikke rigtigt dybt, før man kommer over i en anden måde at tænke kunst på og ikke bare en ny stilart eller en ny genre indenfor popmusik.

## NOTER

<sup>1</sup> ”Entartete Kunst” (“udartet kunst”), er et begreb, der anvendtes af nazisterne i Tyskland i 1930'erne til fordømmelse af kunstretninger som kubisme, konstruktivism, ekspressionisme m.fl. Entartete Kunst blev også navnet på en udstilling, der blev åbnet i München i 1937, dagen efter at Hitler selv havde indviet det nyopførte *Haus der Deutschen Kunst*. Såvel musik af ældre jødiske komponister (Mendelssohn, Mahler) som musik inden for nyere stilarter (tolvtonemusik, jazz) blev af nazisterne betragtet som "entartet".

<sup>2</sup> Georg Brandes (1842-1927) var en dansk kritiker og litterat med indflydelse på europæisk åndsliv i almindelighed og på skandinavisk litteratur i særdeleshed fra 1870'erne og frem til begyndelsen af mellemkrigstiden. Han regnes traditionelt for teoretikeren bag Det Moderne Gennembrud og kulturradikalismens fader.

<sup>3</sup> Monde-gruppen: gruppen bag det venstreorienterede kulturtidsskriftet *Monde*, der udkom i årene 1928-32.

<sup>4</sup> *Melodien der blev væk*, teaterstykke (uropf. 1932) af Kjeld Abell, Sven Møller Kristensen, Bernhard Christensen og Herman D. Koppel. Kendt for bl.a. ’Sangen om Larsen’. Over 600 opførelser.

Om samtalens deltagere:

*Michael Fjeldsøe*, dr. phil., professor i musikvidenskab ved Københavns Universitet, studieleder på Institut for Kunst- og Kulturvidenskab. Publikationer om musik og musikhistorie fra de seneste 150 år med hovedvægt på dansk, central- og østeuropæisk musik. Afhandlingen *Kulturradikalismens musik* blev i 2013 forsvaret for den filosofiske doktorgrad. Siden 2009 redaktør af *Carl Nielsen Studies*.

*Søren Schou* (f. 1943), prof. emeritus i dansk litteratur ved Roskilde Universitet, hvor han har været ansat siden 1972. Har skrevet - og bidraget til - bøger om dansk og europæisk litteraturhistorie, litteraturpædagogik mm. Herudover artikler om forfattere fra Jens Baggesen til Christian Jungersen. Vigtigste forskningsfelt: dansk realisme fra det moderne gennembrud til i dag samt 1950'ernes oversete litteratur.

*Carl Erik Kühl* (f. 1947), docent emeritus ved Syddansk Musikkonservatorium, siden 2007 redaktør af *PUFF/PubliMus*. Publikationer inden for filosofi og musikteori.

# PubliMus

Skriftserie fra Syddansk Musikkonseemrvatorium

Udgivet i samarbejde med Musikafdelingen, Syddansk Universitetsbibliotek

*PubliMus* bringer primært artikler fra skribenter med tilknytning til Syddansk Musikkonservatorium og Syddansk Universitet, men alle interesserede er velkomne til at indsende bidrag til redaktionen med henblik på fysisk og elektronisk publikation.

Alle numre af skriftserien kan afhentes eller rekvireres gratis på fra Syddansk Musikkonservatorium, så længe oplaget rækker.

Elektroniske udgaver af *PUFF/PubliMus* kan hentes på adressen:  
<http://www.sdmk.dk/om-sdmk/udgivelser/skriftserier.html>

Indtil februar 2010 blev *PubliMus* udgivet af Vestjysk Musikkonservatorium under navnet *PUFF*.

## I øjeblikket kan følgende skrifter i skriftserien *PUFF/PubliMus* rekvireres:

### 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 Kühl*: 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 Musik konservatoriums 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 lydkunstinstitutioner 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 krævede 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 Kühn*: 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 ejendommeligt skæbne, og det er den, Bendt Viinholt udreder i sin artikel.

17-10. *Leif Ludvig 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 "Fløjtens 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 Wiiums 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 Andreasen: 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.

Syddansk Musikkonservatorium  
Kirkegade 61 · DK-6700 Esbjerg  
Tlf. +45 63119900 · Fax +45 63119920 · e-mail: [publimus@sdmknet.dk](mailto:publimus@sdmknet.dk)