



*Finn Jespersen*

## **Carmina Burana, Carl Orff og nazismen**

# PubliMus

Skriftserie fra *SMKS*  
Syddansk Musikkonservatorium & Skuespillerskole

Finn Jespersen  
**Carmina Burana, Carl Orff og Nazismen**

PubliMus nr. 20-10

Esbjerg, december 2010

Syddansk Musikkonservatorium & Skuespillerskole  
Kirkegade 61  
6700 Esbjerg  
Tlf: +45 63119900 · Fax: +45 63119920 · e-mail: [info@smks.dk](mailto:info@smks.dk)  
<http://www.smks.dk/>

Redaktion:  
Carl Erik Kühl (ansvarshavende)  
Anne Helle Jespersen  
Margrethe Langer Bro  
E-mail: [ckuhl10@smksnet.dk](mailto:ckuhl10@smksnet.dk)

Tryk: Fællestrykkeriet - SUN  
Aarhus Universitet  
Universitetsparken, bygn. 1163  
8000 Århus C.

ISBN 978-87-89919-25-6



## *Finn Jespersen*

# CARMINA BURANA, CARL ORFF OG NAZISMEN

### **Indledning**

8. juni 1937 uropførtes en scenisk kantate med titlen *Carmina Burana* på Städtische Bühne i Frankfurt am Main. Den var komponeret af den 42-årige München-komponist Carl Orff til tekster fra en samling middelalderdigte fundet godt hundrede år tidligere i klosteret Benediktbeuren i Bayern. Værket fik en blandet modtagelse, men opnåede alligevel i de følgende år og helt frem til 1944 en lang række opførelser i Tyskland, Østrig og Italien, bl.a. under unge, fremadstormende dirigenter som Herbert von Karajan (1908-1989) og Karl Böhm (1894-1981). Efter krigens afslutning fortsatte udbredelsen både i og uden for Tyskland (i 1954 sågar i Carnegie Hall i New York under ledelse af den legendariske Leopold Stokowski), og berømte dirigenter som Wolfgang Sawallisch, Leopold Ludwig og Eugen Jochum udbredte kendskabet til såvel værk som komponist.

I dag står *Carmina Burana* som 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. Det glæder naturligvis værkets og komponistens fortalere, selvom de måske ikke ligefrem bryder sig om den form for udbredelse, hvor det anvendes som intrada for mesterboksere, når disse - badet i blinkende og farvestrålende projektørlys - indtager kampringen, eller at Michael Jackson i begyndelsen af karrieren indledte et show med Buranas åbningskor for fuld udblæsning, eller at tryllekunstneren David Copperfield

bruger løs af samme kor til sin sceneentré.<sup>1</sup> Men sådan er det blevet. Sammen med åbningstakterne fra Richard Strauss' tonedigt *Also sprach Zarathustra*, er *Carmina Buranas* åbningskor formentlig den mest brugte event- og reklamemusik af "klassisk" oprindelse overhovedet.<sup>2</sup>

Værket har altså sine fortalere, men så sandelig også sine modstandere. De hævder, at kantaten er populistisk, og at den indsmigrer sig hos det brede publikum ved at anvende primitive rytmiske virkemidler og en primitiv tonalitet, som efter deres mening må regnes som et tilbageskridt i forhold til de mere avancerede former, der prægede den moderne musikscene i mellemkrigstiden. Men den alvorligste indvending er og har altid været påstanden om, at *Carmina Burana* skulle være et nazistisk værk. Det kan ikke undre, at et sådant synspunkt får medvind i efterkrigstiden. Værket var blevet uropført på et tidspunkt, hvor nazisterne i hele fem år havde styret det tyske kulturliv, og regimet anså fra starten kulturlivet for at være et centralt indsatsområde for udbredelsen af den nye, national-socialistiske ideologi. Regimet forfulgte de modernistiske tendenser, som Weimar-tiden op til 1933 havde været så rig på, og det stræbte efter at støtte og frembringe en kunst, der kunne understøtte de national-socialistiske idealer. Når *Carmina Burana* kunne opnå succes under disse politiske omstændigheder, må det være, fordi det netop indfriele magthavernes forventninger om en musik, der kunne være et pejlemærke for fremtidige generationer på tonekunstens område! Det er ræsonnementet fra kritikerside, og det skulle give dem belæg for at kalde *Carmina Burana* for et nazistisk værk.

Men har det hold i virkeligheden? Bliver *Carmina Burana* et stilforbillede, og dermed et ideal for den nazistiske musik? Det er et spørgsmål, som synes en undersøgelse værd. Men modstanderne har flere kort på hånden. Det ser nemlig ud til, at Carl Orff levede godt og trygt i tiden fra uropførelsen til regimets sammenbrud. Hvordan var det muligt? Var han nazist, eller i det mindste nazisympatisør, og er det ikke grund nok til at afskrive ham og hans kantate som nazistisk? Det er også et spørgsmål, der bør undersøges nærmere. Hvorfor? Fordi vi alle, musikpædagoger, musikere, musikadministratorer, musikpublikum har et ansvar ikke blot for den rent æstetiske side af vores

musikliv, men også et ansvar for, at de værker, vi støtter og fremfører, ikke strider mod de idealer, vi i øvrigt hylder etisk og politisk. Skulle det vise sig, at kritikerne af Orff og *Burana* har ret i deres påstande, ville det være rimeligt i det mindste at *stille* spørgsmålet, om denne komponist og hans værker skal nyde fremme i den udstrækning, det står til os.

Jeg vil i det følgende tage stilling til disse spørgsmål, og jeg vil gøre det ud fra en undersøgelse af Orffs og *Buranas* historie. Er der noget at klandre Orff for? Jeg er klar over, at jeg dermed fælder en overvejende moralsk dom over personen, men det forekommer mig uomgængeligt. Hvis det viser sig, at Orff kommer dårligt ud af en sådan vurdering, vil det for mange betyde, at de vil afvise at have noget med *Burana* at gøre. Et musikværk (eller mere generelt: et kunstværk) er et "opbyggeligt" fænomen. Vi beskæftiger os med musik, fordi det beriger vores tilværelse, og vi formes af musikken. Musik kan måske endda gøre os til bedre mennesker, hvem ved! Med det in mente må man formentlig afvise et værk og dets ophavsmand, hvis det viser sig, at denne har en alt for plettet politisk biografi.

Ikke alle vil være enige i denne præmis for undersøgelsen. Mange vil hævde, at det er irrelevant for vurderingen af et værk, hvem dets ophavsmand er, og hvad han stod eller står for. Jeg er som antydnet ikke enig i et sådant synspunkt. Det forekommer mig mere rimeligt at mene, at værk og ophavsmand "hænger sammen", i det mindste når det gælder værker fra vor egen tid. Derfor anser jeg det for rimeligt at vurdere Orff moralsk.<sup>3</sup> Jeg vil allerede nu røbe, at jeg ikke mener, at han kommer uplettet ud af nazitiden. Hans ihærdige forsøg på i efterkrigstiden at dække over fortiden, tjener ham heller ikke til megen ære. Men jeg vil ikke sige, at hans gøren og laden under og efter nazitiden er af en sådan art, at vi ikke kan have med *Carmina Burana* at gøre. Det er stadigvæk et fascinerende værk, som fortjener opmærksomhed og fremme i musiklivet, og det negative, som hæfter ved Orff, kan ikke i sig selv begrunde en afvisning af værket. Jeg har bestræbt mig på at bygge min opfattelse på historiske kendsgerninger, og jeg har i et vist omfang inddraget overvejelser af filosofisk art. Ad den vej, mener jeg, kan man kvalificere sin vurdering, så man ikke er overladt til egne eller andres tilfældige indskydelser og fordomme.

Dirigenten Bo Holten afviste i 2009 at lede en opførelse af *Carmina Burana* med den begrundelse, at det var et "fascistisk værk".<sup>4</sup> Holten har dermed åbenbart vurderet anderledes end mig. Det kunne være fint at få kendskab til, hvilke præmisser hans vurdering bygger på.

Jeg har bygget min undersøgelse op således, at hovedvægten er lagt på Orff og Buranas historie. I et par afsluttende afsnit stiller jeg mere æstetisk orienterede spørgsmål.

## **De tidlige år**

Hvem var denne Carl Orff? Han blev født i en militærfamilie i München i 1895. Begge forældre var optaget af musik og udøvende på amatørplan, og Orff blev tidligt undervist i både klaver og musikteori. Han var i barneårene optaget af at komponere, og forbillederne var især Wagner, Strauss og Debussy. Allerede som 18-årig skrev han en opera, og samme år blev han optaget på det stedlige konservatorium som studerende i komposition. Han gennemførte studiet, men følte sig ikke særsomt inspireret af dets konservatisme. Han ernærede sig i de unge år som teaterdirigent, kun afbrudt af et kort ophold ved Østfronten i 1917, hvor han med nød og næppe overlevede en træfning. I 1920 komponerede han sit første betydende værk, en kantate til tekster af Franz Werfel. Kantaten blev opført i Berlin, men uden succes.

I begyndelsen af tyverne forsøgte han på ny at finde fodfæste som komponist, dels ved at opsøge Heinrich Kaminski (1886-1946), dels Hans Pfitzner (1869-1949), men begge stod på senromantisk grund, og Orff ville noget andet. Men hvad? Det ser ud til, at bekendtskabet med musikforskeren Curt Sachs (1881-1959) blev afgørende.<sup>5</sup> Sachs havde speciale i musiketnologi og var leder af et instrumentmuseum i Berlin. Han overværede koncerten med Werfel-kantaten og sagde efterfølgende til Orff, at han burde koncentrere sig om musikteateret. I sin samling havde Sachs en del instrumenter fra fremmede kulturer, og Orff blev umiddelbart stærkt interesseret i slagtøjsinstrumenterne og i det faktum, at musik i fremmede kulturer ofte var forbundet med dans, en interesse der senere både skulle få betydning for hans vej som komponist og

som pædagog. Efter flere mislykkede forsøg på at knytte an til den senromantiske tradition, begyndte han nu at inddrage ikke-vestlige traditioner. I så henseende adskiller han sig i øvrigt ikke fra sit ungdomsforbillede Debussy og heller ikke fra navne som Stravinskij og Bartok.

Sachs er i tillæg ophav til endnu en inspiration. Han bemærker over for Orff, at Werfel-kantaten sine steder kunne minde om 1600-talsmesteren Claudio Monteverdi. Jo, Orff kendte da flere af de gamle mestre (som i parentes bemærket var stort set ukendte i samtiden), men ikke Monteverdi. Senere bearbejdede og opførte han flere af dennes værker. Mest kendt er hans bearbejdelse af operaen *Orfeo*. Således udrustet begiver Orff sig ind i 1920'erne. Det var en tid med megen grøde i tysk kulturliv, selv i det ellers konservative München, hvor Orff blev nøglefigur i et modernistisk miljø. Han står sammen med eleverne Werner Egk<sup>6</sup> (1901-1981) og Karl Marx (1897-1985) centralt i billedet dels i en forening for ny musik og dels i arrangering af musikfestivaler med både gammel og ny musik, med f.eks. Byrd og Hassler, men også med Bartok, Hindemith, Milhaud, Schönberg, Stravinskij og Orff selv.

Han møder Bertold Brecht og skriver sange til tekster af denne, men hans interesse for den venstreorienterede bevægelse (som Brecht repræsenterede) var rent kunstnerisk. Politik interesserede ham ikke. I samme periode får karrieren en pædagogisk gren. Den såkaldte Günther-Schule var en privat skole for musik og dans, grundlagt i 1924 af Dorothee Günther (1896-1975) og Orff selv, og den bliver en vigtig scene for ham i mange år frem. Idéen bag skolen var at skabe en musikundervisning, hvor dans og bevægelse blev brugt pædagogisk som en naturlig vej ind i musikken. Idéen er typisk for samtiden. Den ensidige dyrkelse af det mekaniske kropsarbejde, som industrikulturen havde bragt med sig, blev imødegået af en organisk og – mente man – mere naturlig kropskultur, hvor rytmisk bevægelse blev sat ind i en æstetisk form. Orff bidrog som lærer og ved at udgive det såkaldte *Schulwerk*, sange og danse der skulle akkompagneres af slagstøj, som Sachs' samling havde inspireret til. Improvisation udgjorde også et vigtigt element.<sup>7</sup> I 1932 blev Orff dirigent for et musikselskab, hvor Johann Sebastian Bachs værker blev opført med erklæret



respekt for det, man mente, var den *originale* Bach-stil. Han stod bl.a. for en kontroversiel opførelse af en Lukas-passion, som man tilskrev Bach.<sup>8</sup> Disse koncerter blev ikke venligt modtaget af det konservative musikpublikum.

Orff syntes dog ved Weimar-republikkens sammenbrud i 1933 at have etableret sig som en respekteret skikkelse i den progressive del af Münchens musikliv, både som initiativtager, som komponist og som dirigent. Han bliver karakteriseret som vittig og intelligent, men også kølig, reserveret og stærkt selvoptaget. Stilistisk hælder han nu til Stravinskij, og komponister som Mahler og Schönberg afskyr han, ligesom den nye jazz-bølge er ham inderligt imod. Han bryder sig heller ikke om at blive associeret med kommunisme, eller med politik i det hele taget. Han havde jødiske bekendte, men afholdt sig fra at deltage i diskussioner om racespørgsmål

### **Tiden op til *Carmina Burana***

I 1933 er der flere af hans samarbejdspartnere i det progressive miljø, som slutter op om den nye nazistiske kulturpolitik. De prøver at overbevise Orff om, at hans professionelle fremtid afhænger af hans stillingtagen nu. Men det preller af. Han melder sig aldrig under fanerne, og han udtaler sig aldrig pro-nazistisk. I et fortroligt brev til en ven skal han ligefrem have gjort nar af den omsiggribende og efter hans mening komiske "heilen". I 1929 dannedes et *Kampbund für deutsche Kultur* med den energiske nazi-ideolog Herbert Rosenberg som leder. Formålet var at kæmpe for en ny, nazistisk kultur, og efter 1933, hvor forbundet får en mere officiel status, ville en skikkelse som Orff være et oplagt mål for deres angreb - Orff, der både havde flirtet med jøden Franz Werfel og marxisten Berthold Brecht, som havde været frontfigur i det modernistiske miljø, og som ikke mindst havde forarget konservative kredse med sine opførelser i Bach-selskabets regi. Men der skete ikke noget. Kampfforbundet, hvis hovedkvarter i øvrigt lå i München, tøvede. I stedet for at lukke Orff ud i kulden, gav man ham "betænkningstid". Han havde jo trods alt en stor stjerne i byens musikliv, og flere af hans ligesindede fra 20'erne havde allerede meldt sig under fanerne, så en "konvertering" var måske ikke uden for

rækkevidde, kan man have ment. Orff selv holdt lav profil. Ingen åbenlyse provokationer, ingen hurtige bevægelser.

Orffs glatte strategi holdt dog ikke. Han blev ikke direkte forfulgt, men mere og mere isoleret. Han mistede dirigenthvervet i Bach-selskabet, og samarbejdet med Günther-skolen løb ud i sandet.<sup>9</sup> Han vendte derfor blikket mod muligheden for at tjene på sit Schulwerk, som han mente kunne bruges i den musikopdragelse, der var knyttet til Hitler-Jugend-bevægelsen. Det kan måske undre i dag at høre, at musik spillede en rolle i Hitler-Jugend, men det var ikke desto mindre tilfældet. Der blev udfoldet store anstrengelser for at udvikle de unge musikalsk, og der blev ligefrem oprettet skoler, ”konservatorier”, med det formål at uddanne Jugend-lederne i musik. Orffs samarbejde med Jugend-bevægelsen havde, trods modstand fra Kampfverbandets side, nogen medvind i starten, men i takt med at bevægelsen blev mere og mere militant (hvilket fulgte naturligt af den politiske udvikling), mistede Orff også denne indtægtsmulighed.

Der er altså i de tidlige nazi-år ikke tegn på, at regimet har støttet Orff, eller at han har støttet regimet. Tværtimod, efter 1933 mistede han sin ledende position som modernismens bannerfører, idet modernismen ganske enkelt døde ud.<sup>10</sup> Hans respektløse omgang med gammel musik (Bach og Monteverdi) vakte harme, og Bach-selskabet blev overtaget af nazisterne. Hans gamle elever og samarbejdspartner havde i flere tilfælde sluttet sig til regimet, og hans forsøg på at positionere sig i Jugend-bevægelsen med sit Schulwerk var strandet. Forløbet så langt kan næppe siges at være opskriften på en succes i en nazistisk domineret kulturverden. Orff blev ikke af nogen nogetsteds betragtet som den skikkelse, der kunne skabe den nye, med spænding ventede nazistiske musikstil. Men han går heller ikke i ”indre eksil” som en anden München-komponist, Karl Amadeus Hartmann (1905-1963), der helt opgiver at tage del i det tyske musikliv.<sup>11</sup> Han, Orff, arbejder gerne sammen med nazister, hvis han vel at mærke øjner en mulighed for at promovere sig selv som komponist eller pædagog, men han indgår ikke kunstneriske kompromisser. Han er heller ikke forfulgt og behøver ikke - som jøden Arnold Schönberg og andre - at flygte ud af landet. Vi skal nu se på uropførelsen af *Carmina Burana* og tiden efter.

## ***Carmina Burana* - uropførelsen**

Ideen til værket opstår i 1934, hvor Orff støder på et antikvarisk eksemplar af en samling middelalderdigte kaldet *Carmina Burana*, dvs. sange fra Benediktbeuern. Teksterne er overvejende på latin, et sprog Orff havde vist interesse allerede i 1930-31, hvor han komponerede to korsatser til tekster af den romerske digter Catul, *Catulli Carmina*. Manuskriptet til *Carmina Burana* var i 1803 bragt fra klosteret Benediktbeuren til et bibliotek i München. I 1847 udgives det af filologen Joh.A. Smeller, og det eksemplar, som Orff får fingrene i, er en udgave fra 1904. Orff siger selv langt senere (1979), at lykken tilsmilede ham, da han fandt disse sange. Han blev straks slået af deres magiske kraft, og han lod sig med det samme inspirere af et billede af et skæbnehjul/lykkehjul, som prydede samlingens første side. Han skitserede straks det nu mest kendte kor, åbningskoret *Fortuna Imperatrix Mundi* ("Fortuna, verdens herskerinde").

I et tæt samarbejde med filologen Michel Hofmann vælger han nu tekster ud, og der opstilles en følge på i alt 24 sange, koriske og solistiske. Fortuna-koret danner indledning og afslutning, og de tre hoveddele derimellem har temaer som *forår*, *druk på kroen* og *erotisk kærlighed*. Stilistisk er værket i slægt med Stravinskij's kantate *Les Noces* fra 1924. Det er enkelt instrumenteret, og slagtøjet er som i *Les Noces* stærkt eksponeret. Der er ikke noget plot eller nogen gennemgående fortælling, men blot en række scener skildret tekstligt, musikalsk og i billeder. Fantasi og humor er i højsædet. Min egen favorit er sangen om den stegte svane. Svanen er ikke ukendt som Lied-motiv, men denne sang adskiller sig ved at være set fra svanens perspektiv. Begyndelsen lyder således: "Engang svømmede jeg rundt i søen,/Engang levede jeg og var smuk,/ Da jeg endnu var en svane./ Stakkel, stakkel!/ Nu så sort/ Og så slemt forbrændt!". Værket indrammes af alvoren i Fortuna-korene, der skildrer lykken som lunefuld og døden som uafvendelig.

Det var ikke oplagt, at et værk som dette ville få nogen god medfart i det nazistiske Tyskland. Stravinskij-stilen, der i Düsseldorf kort efter blev karakteriseret som "degenereret", valget af tekster fra en fjern middelalder,

oven i købet på det døde sprog latin, og de efter tidens målestof frivole tekster gjorde, at ingen teatre ville eller turde opføre det. Orff skriver til Hofmann om de afslag, han får: ”Det [værket] er ’u-tysk’, siger de!”. Men i Frankfurt lykkedes det, oven i købet i regi af en sommermusikfestival, som havde hele nationens opmærksomhed. Operadirektøren hed Hans Meissner, og han støttedes af byens borgmester Fritz Krebs. Meissner var tidligere avantgarde-tilhænger, altså åndsbeslægtet med Orff og det han stod for, men efter 1933 havde han sluttet sig til nazisterne og opnået en magtfuld position, både formelt og uformelt. Han gik helhjertet ind for *Burana*, som han mente kunne vise vejen for tysk musik i fremtiden. Borgmester Krebs var endnu højere på strå og naturligvis også nazist. Han støttede endda Orff med RM 500 (RM = Reichsmark), en gestus der betød overordentlig meget for Orff i den videre kamp for værket.

Men store dele af kritikken var negativ. En musikkritiker fra Berlin Dr. Herbert Gerigk holder sig i sin kritik ikke kun til det rent æstetiske.<sup>12</sup> Han fremsætter en trussel! Efter en række udfald kalder han værket et ”interessant enkelttilfælde”, et ”kuriosum”, og siger så, at hvis dette skal være optakten til en egentlig retning - altså en nyorientering - i tysk musik, så vil der ikke længere være tale om et rent kunstnerisk spørgsmål. Så vil det blive en ”kulturpolitisk sag”, et spørgsmål om ”verdensanskuelse”. Sidstnævnte udtryk var almindelig brugt og dækkede over noget ideologisk. Kunsten skulle være i overensstemmelse med den nazistiske ”verdensanskuelse”. Hvad Gerigk her siger, er, at hvis Orff og hans støtter i Frankfurt fortsætter ad *Burana*-sporet, så kan de vente ubehagelige reaktioner fra højere sted. Nu kan en trussel fra en tilfældig hovedstadskritiker selvfølgelig ikke uden videre skræmme nogen, men Gerigk var ikke hvem som helst. Sammen med kritikeren Werner Herzog, der også vendte tommelen nedad for *Burana*, havde han en betydelig indflydelse på det administrative niveau lige under Goebbels. Der var al mulig grund til at tage en trussel fra Gerigk alvorlig. (Gerigk var i øvrigt en af nazismens mest nidkære forfølgere af jøderne. Han udarbejdede således et ”leksikon” over jødiske musikere og komponister, og han var højt placeret i SS og i den nazistiske kulturadministration. Han blev ikke retsforfulgt efter krigen, men var afskåret

fra offentlige embeder resten af sit liv. Hans senere forsøg på rehabilitering var således forgæves, og han måtte tage til takke med en position som musikanmelder ved et mindre provinsblad.<sup>13)</sup>

Vi ser altså her to fløje i nazi-toppen. Gerigk og Herzog på den ene fløj og Meissner, Krebs og en vis Fritz Rabe, der var leder af musikfestivalen og centralt placeret i Berlin, på den anden. Til alt held for Orff var det den sidste, der vandt. Sagen viser ifølge Kater et træk ved den nazistiske administration af kulturadministration, som sikkert vil være overraskende for mange i dag. Man forestiller sig formentlig en nazistisk administration som et velsmurt maskineri, hvor beslutninger blev truffet ud fra rene og klare ideologiske overvejelser og i et hierarki, hvor ingen var i tvivl om sin plads. Virkeligheden viser imidlertid et system, der var fuld af intriger og indre modsigelser, hvor personmodsatninger og -præferencer spiller afgørende ind - og får lov at gøre det, idet ingen rigtig kan sige, hvad national-socialistisk kultur og musik egentlig er eller bør være. Disse uklarheder var Orffs og *Carmina Buranas* held. I ly af dem og ved ikke at træde for meget i karakter kunne han stille og roligt vente og håbe på, at hans tid skulle komme. *Burana* vandt ikke i kraft af en klar nazistisk profil, som anklagen siden lød, for en sådan fandtes ikke, men i kraft af at befinde sig i et ingenmandsland, hvor aktørerne lod sig lede af personlige meninger og relationer, og hvor ”god opførsel” (dvs. opportunisme) fra Orffs side betød uendelig meget. Før vi ser på værkets videre skæbne, skal vi imidlertid se på den sag, der i eftertiden kom til at stå som den mest pinefulde for Orff.

### **En skærsommernats mareridt**

Som det bl.a. fremgik af omtalen af Herbert Gerigk, gik regimets antisemitisme også på det musikalske område. Ikke blot fratog man jødiske musikere og komponister deres officielle stillinger (Schönberg var allerede i 1933 ét af ofrene for dette), men man forsøgte også at rense musiklivet for spor af jødisk historie. Det betød bl.a., at musik af Mendelssohn blev forbudt, da han var jøde.<sup>14</sup> Et af hans mest populære værker var scenemusikken til Shakespeares *En Skærsommernatsdrøm*. Regimets forbud mod dette værk gav imidlertid plads

for et initiativ, som udgik fra flere steder samtidig. Det gik ud på at få tidens komponister til at komponere en ny scenemusik til det populære skuespil.

Mange meldte sig, men ingen formåede at løse opgaven overbevisende.

I marts 1938 – altså næsten et år efter uropførelsen af *Burana* – henvender Meissner og Krebs sig så til Orff og beder ham gøre det. Orff indvilger. Det har givetvis spillet en rolle, at der fulgte et honorar på RM 5.000 med fra Krebs, men også at han endnu ikke følte sig helt tryk i forhold til det noget lunefulde centralstyre i Berlin. Han frygtede at komme til at lide samme skæbne som Hindemith nogle år tidligere.<sup>15</sup> En succes med en ny Skærsommernatsmusik ville definitivt kunne lukke munden på den fløj, der havde modarbejdet ham i forbindelse med *Burana*-premieren, og han ville således i nogenlunde sikker afstand af sine forfølgere kunne arbejde kunstnerisk uafhængigt fremover. Det har sikkert spillet ind, da han siger ja til opgaven.

Han har desuden senere fremhævet, at arbejdet blot var en fortsættelse af et ungdomsprojekt, idet han allerede i 1917 (altså som 22-årig) havde gjort forsøg på at komponere ny musik til Shakespeares populære skuespil, og at Frankfurt-henvendelsen blot havde været en kærkommen anledning til at tage denne ungdomsidé op igen.<sup>16</sup> Ved at fremhæve dette får Orff efter Katers mening sløret, at han faktisk indgik i et samarbejde med Meissner og Krebs, for hvem det antisemitiske perspektiv var afgørende. Det skal dog siges, at Orff ikke selv på noget tidspunkt udtalte sig antisemitisk om Mendelssohn, men alene hævdede, at han med sit værk ønskede at skabe et moderne alternativ til den ”sukkersøde og romantiske” Mendelssohn-musik.

Orff fik advarsler mod Skærsommernatsprojektet fra sin agent, forlæggeren Willy Strecker fra forlaget Schott i Mainz. Strecker mente, at Orff gik for vidt ved så klart at synge med i det antisemitiske kor. Ligeegyldigt hvilke forestillinger Orff gjorde sig i sit indre om racespørgsmål, måtte han vide, at man i kompagniskab med antisemitter ville blive opfattet som antisemit. Under hele arbejdet for at få *Burana* frem til premieren havde Strecker stået Orff bi, og det var Strecker, der fra starten satsede på værket ved prompte at udgive det. Men Orff holdt fast ved sin Skærsommernatsmusik, og i oktober 1939 havde det premiere i Frankfurt på samme teater som *Burana* godt to år tidligere. Det

blev tilegnet byen Frankfurt, og opførelsen blev positivt modtaget ikke bare af Meissner og Krebs, men sågar af Strecker og i øvrigt også af publikum. I de følgende år udarbejdede Orff nye versioner af værket, og han arbejdede på at få det sat op i andre byer, dog forgæves. I Berlin strandede det på en teaterdirektør, der ikke brød sig om idéen, og en planlagt opførelse i Leipzig i 1944 blev ikke til noget pga. krigshandlinger.

Men skærsommernatsdrømmen blev til et mareridt efter krigen, hvor Orff skulle igennem en "afnazificeringsproces" for at kunne virke som komponist under de nye politiske vilkår. Historien pyntede ikke. Mange vidste, at værket havde tjent et anti-semitisk formål, men Orff forsøgte som sagt at få det til at se ud, som om han fra sin tidligste ungdom bare havde villet give verden et alternativ til Mendelssohn, ikke af anti-semitiske, men af æstetiske grunde. Kan man tage Orffs ord for gode varer? Det gjorde den bayriske kulturminister, Hans Maier ikke, da han officielt udtalte sig om sagen i 1995 i forbindelse med 100-året for Orffs fødsel. Orff burde allerede i 1939 have vidst, at hans æstetiske planer ville komme til at tjente et antisemitisk formål, hævdede han. Han burde, som to af de store komponister af den ældre generation Pfitzner og Strauss, have afvist tanken om at erstatte Mendelssohns musik med noget nutidigt. Strauss forkastede således tanken om en ny Skærsommernatsmusik med den begrundelse, at den ville kaste skam over Tyskland.

Derimod synes Orff-tilhængerne bag bogen *Carmina Burana von Carl Orff* ikke at have noget at bebrejde Orff. De nævner ikke Skærsommernatsmusikken med ét ord, og i øvrigt heller ikke at *Burana* blev båret frem af nazisterne Meissner og Krebs. Udgiveren af bogen, Franz Willnauer, beklager sig i sit forord til bogen over al den postyr, som opstod i forbindelse med 100-årsdagen, f.eks. påstande om nazi-samarbejde. Om Orffs rolle under nazitiden skriver han: "Kan den skabende kunstner, der skjuler sig og tilpasser sig for at muliggøre og sikre sin skaben, siges at være 'skyldig' ved at holde ud under systemet?" Den tyske ordlyd står som motto for nærværende artikel. Willnauer siger snurrigt nok, at der ikke kan gives noget svar på dette spørgsmål, hvad han så alligevel giver, idet han mener, at Orff skal frikendes. Han kan have ret i, at

der ikke gives noget *entydigt* svar, eftersom begivenhederne ikke fremtræder entydige, hvad begivenheder jo sjældent gør.

Hvad skal vi mene om Orffs Skærsommernatsmusik? Hans Meiers dom kommer nok tættest på sandheden. Orff burde have indset, at han ikke skulle have indladt sig på et sådant projekt, som, uanset at han selv kunne dække sig ind under æstetiske motiver, ville blive og blev brugt anti-semitisk. Og til forskel fra *Burana*, hvor Orff samarbejder med nazisterne for at redde en opførelse af sit i øvrigt neutrale værk, så går Orff her oplagt nazisternes ærinde ved med sin musik at levere skyts til antisemitismen. Det er en væsentlig, for ikke at sige afgørende forskel. Skærsommernatsmusikken er Orffs nok største fejltrin og ikke uden grund hans mareridt efter krigen.<sup>17</sup> Willnauers beskrivelse af den samvittighedsfulde kunstner, der blot følger sit kald og lidende underkaster sig magten, er ikke dækkende for Orffs handlinger i denne sag.

### ***Carmina Burana* efter uropførelsen**

*Carmina Burana* ser ud til at være gået i en kort dvale efter uropførelsen. I alle fald meldes der ikke om opførelser før i oktober 1940, hvor Karl Böhm står for en opsætning i Dresden. Denne gang var der tale om en ren succes, idet al kritik var positiv. Stemningen var altså vendt og var nu entydig positiv over for Orff. Det er ikke til at vide, om Skærsommernatsmusikken har haft betydning for denne vending, men han og *Burana* får i alle fald ren medvind i de følgende år, indtil krigshandlingerne til slut standser alt. I 1941 opføres *Burana* i Aachen under ledelse af Herbert von Karajan<sup>18</sup>, der senere bringer kantaten til Berlin, og i 1942 i Staatsoper i Wien under Leopold Ludwig. 2. februar 1944 er den sidst registrerede opførelse før sammenbruddet. Den finder sted i Orffs hjemby, München, under ledelse af Bertil Wentzelsberger, der også havde ledet uropførelsen i Frankfurt syv år tidligere.

Under og efter krigen arbejder Orff med en trilogi, som foruden *Carmina Burana* skal omfatte en ny udgave af *Catulli Carmina* og et nyt værk *Trionfo di Afrodite*. Arbejdet var udsprunget af et ønske om at følge op på *Burana*-succesen ved at skabe en helaftensforestilling. *Carmina Burana* spiller under en



time, og det havde været et problem for teaterdirektørerne at finde et egnet værk, der kunne udfylde den resterende tid af de ca. to timer, en forestilling normalt varede. Trilogien, der kom til at hedde *Trionfi*, blev uropført under Karajans ledelse i 1953 på La Scala i Milano, der også havde bestilt den. *Trionfi* opnår en række opførelser i de efterfølgende år, men i det lange løb er det *Carmina Burana* i den koncertante opførelse, der får den største udbredelse. I dag er den formentlig enerådende.<sup>19</sup>

I Wien har Orff i særlig grad heldet med sig i krigsårene. Den nazistiske øverstbefalende i byen, Baldur von Schirach, var tidligere chef for Hitler-Jugend og en mand, der nu var optaget af at konkurrere med Berlin om at være Rigets kulturelle spydspids. Han fik således Richard Strauss til at flytte til Wien, og eftersom Strauss betragtedes som *grand old man* i tysk musikliv, var det en fjer i hatten for Schirach. Strauss' motiv for at flytte fra sin elskede Garmisch-villa var at flygte fra de forfølgelser fra Gestapos side, som han og familien var udsat for pga. en jødisk svigerdatter. Schirach lovede ham beskyttelse (hvad han så i øvrigt ikke kunne indfri). I Wien fik Orff som nævnt opført *Burana* i 1942.<sup>20</sup> Selveste Strauss, som Orff havde beundret siden sin barndom, var til stede. Han syntes godt om værket og sendte efterfølgende et langt, rosende brev til Orff.<sup>21</sup> Allerede året forinden havde Orff opnået en kontrakt, som betød en fast indtægt de følgende år. Indtil april 1945 nåede han at få i alt RM 36.000 fra Wien. Han forpligtede sig til at levere repertoire til teateret, og det kom der bl.a. værket *Antigonae* ud af.<sup>22</sup> Forbindelsen til Wien udviklede et nært forhold til Schirach, der var en stor beundrer af Orff og *Burana*. I krigsårene komponerer Orff desuden operaen *Die Kluge* (efter Grimm-brødrene), som blev spillet så sent som 1944. Værket blev ingen succes, men det er bemærkelsesværdigt, at Orff lægger en tilsyneladende systemkritisk tekst ind, idet han siger: "Troskab er blevet dræbt/ Retfærdighed lever i stor nød/ Fromhed ligger på strå/ Menneskelighed undertrykkes." Vennen Erich Doflein undrer sig umiddelbart efter krigen over, at en sådan tekst fik lov at passere den skrappe censur. Men faktisk opfattedes Orff af regimet som så pålidelig, at der i 1941 blev nedlagt forbud mod at kritisere ham.<sup>23</sup> Desuden kan linjerne grundet deres almenhed sagtens forsvares som værende nazi-venlige,

hvis det skulle være kommet dertil. Det Tredje Rige var jo ved at blive løbet over ende, og hvad ville så være mere naturligt end at beklage sig over, at troskab, retfærdighed, etc. blev trådt under fode?

Sammenfattende ser tiden efter uropførelsen således ud for Orff: fra at have måttet kæmpe sig frem i 1930'erne ser alt ud til at lykkes fra 1940 til 1945. Foruden honorarerne fra de mange opførelser af *Burana* og de øvrige værker har han honorarerne fra Wien. I tillæg modtager han støtte fra regimet på RM 2.000 pr. år (noget lavere end de gamle mestre, Strauss, Graener og Pfitzner, men alligevel pænt), og han har intet at frygte i form af repressalier. I 1942 får han lov at beholde sin telefon, angiveligt på grund af hans betydning for det tyske musikliv, og han får foretræde i ministeriet, da hans nye version af *Catulli Carmina* skal præsenteres i 1943. Værket modtages med Orffs egne ord med ”stor entusiasme”. Hans værker får endog en fortrinsstilling i regimets radioudsendelser. Som kronen på værket inviteres Orff sammen med andre kunstnere i 1944 til en sammenkomst, hvor der vil blive anledning til at hyldede Førereren som ”beskytteren af tysk kultur”. Det er en invitation, som det er vanskeligt at afslå, men det lykkes for Orff.<sup>24</sup>

Kan Orff bebrejdes denne succes? Burde han have trukket sig tilbage i fattigdom og afventet bedre tider? Burde han være flygtet ud af landet? Hans værker blev klart værdsat under krigen. De skeptiske stemmer fra 1937 og tidligere forstummede. Er Orff ved at have kæmpet sig op i systemet og ved at pleje omgang med de store i regimets elite i praksis blevet nazist – han meldte sig aldrig ind i nazistpartiet som f.eks. Karajan og Elisabeth Schwarzkopf?

Orff bevægede sig i en gråzone. En moralsk dom ville have været enklere at fælde, hvis han havde befundet sig i en hvid zone (ved som Hartmann at vende sin samtid ryggen), eller hvis han havde befundet sig i en sort zone (som vennen og komponistkollegaen Hans Bergese, der efter krigen måtte tilbringe en tid i fængsel). Men en dom er ikke enkel. En fælde, man kan falde i, er at dømme fra sejrherrens synspunkt. Det er Kater tilbøjelig til.<sup>25</sup> Men skal en moralsk dom have nogen betydning ud over at være udtryk for personligt mishag, må man stræbe efter at vurdere sagen fra et punkt *uden for* konflikten,

på samme måde som dommeren i en retssag ikke tager hverken anklagerens eller forsvarerens parti, men stiller sig neutral. Det gør Kater ikke.

Kater bebrejder Orff, at han ikke tager imod et tilbud fra en amerikansk elev i 1938 om hjælp og støtte til at flygte til USA (se afsnittet *Orff efter krigen* nedenfor). Jeg har svært ved at se, at Kater har en pointe. Normalt anerkender vi, at folk flygter fra regimer, der forfølger dem, men vi bebrejder næppe nogen, at de vælger at blive, hvis det er muligt. Det var det for Orff. Han opnåede endda den succes, han længe havde drømt om. At den beredtes ham af et umenneskeligt regime er selvfølgelig betænkeligt, men så længe han kun forfølger sine egne interesser og ikke personligt lader sig indfange i et arbejde *for* regimet, mener jeg ikke, man kan bebrejde ham andet end hans fejltrin i forbindelse med Skærsommernatsmusikken. Måske ligger skillelinjen mellem det acceptable og det uacceptable i forskellen mellem at samarbejde *med* regimet og at arbejde *for* regimet, dvs. tjene det. Det sidste gør Orff, med Skærsommernatsmusikken som mulig undtagelse, ikke.

Det er klart, at regimet *bruger* Orff (som det f.eks. også, og i meget større omfang, brugte Strauss) i et spil for at få regimet til at se *kulturvenligt* ud (der var jo desværre nok af umenneskelighed at dække over). Men kan Orff (eller Strauss) bebrejdes det? Skulle det have været undgået, skulle Orff enten have emigreret eller gået i indre eksil. Begge udveje ville have tjent Orff til ære, men det betyder ikke, at vi kan bebrejde Orff, at han *ikke* vælger nogen af dem. Der er mange andre moralsk forsvarlige veje end *ærens veje*.

## **Orff efter krigen**

Efter krigen blev Tyskland besat af de sejrende nationer, England, Frankrig, USA og Sovjetunionen. I Bayern var det USA, der styrede, og der blev oprettet et organ, kaldet OMGUS<sup>26</sup>, der skulle sortere blandt de slagte tyskere, således at kun de, der var ubelastede eller kun lidt belastede af et forhold til nazismen, fik adgang til højere embeder. OMGUS opererede med fire kategorier fra hvid til sort. Orff blev i første omgang placeret i kategori 3 (grå – uacceptabel), hvilket afskar ham fra positioner som teaterdirektør, som dirigent og som f.eks.

lærer ved et musikkonservatorium. Men han vidste, at det ikke ville være umuligt at blive flyttet fra 3 til 2 (grå – acceptabel), hvilket ville kunne åbne disse stillinger for ham. Han var interesseret bl.a. i en stilling i Stuttgart. Han var efter sammenbruddet uden faste indtægter, og da hans ry var blakket, og han derfor kunne regne med en vis modvilje som freelance, måtte hans umiddelbare mål være at blive ”renset”, helt eller delvist.

Det så umiddelbart sort ud for ham, men tilfældet kom tilsyneladende til hjælp. I 1938-39 havde han haft en amerikansk elev, Newell Jenkins, som ved krigsudbruddet var rejst tilbage til USA. Han og Orff havde haft et tæt, venskabeligt forhold, og ved sin afrejse havde Jenkins endda tilbudt Orff at hjælpe til med en emigration til USA. Orff havde afslået med en bemærkning om, at han var for tæt knyttet til Bayerns jord. Jenkins var nu tilbage i Tyskland som officer i den amerikanske hær, og da han kunne sproget og havde kendskab til kulturlivet, fik han til opgave at hjælpe OMGUS på dette felt. Han var naturligvis opsat på at få klarhed over, hvad der var sket med de tidligere venner i München, og han opsøgte derfor Orff. Det var juleaften 1945.

Det blev et glædeligt og vistnok vådt gensyn, og de to diskuterede, hvordan Orff kunne opnå at komme i en bedre kategori. Jenkins, der jo kendte til sagsbehandlingen indefra, bad Orff tænke tilbage, om der ikke var eksempler på, at han havde været i opposition til Nazi-styret. Hvis noget sådant kunne dokumenteres, ville det stille ham meget bedre. Nu fortalte Orff Jenkins en historie om, at han skulle have været medstifter af en modstandsgruppe, ”Weisse Rose”, som imidlertid var blevet optrevlet. Orff var gået ”under jorden” og kun med nød og næppe sluppet med livet i behold (i modsætning til vennen og medstifteren Kurt Huber og en del studenter). Modstandsgruppen *havde* eksisteret, Orffs ven Kurt Huber *havde* været dens leder og *havde* måttet lade livet, men at Orff skulle have haft noget med gruppen at gøre, kan ikke dokumenteres. Tværtimod. En overlevende fra gruppen, en kirurg ved navn George Wittenstein, der var flygtet og havde slået sig ned i Santa Barbara, kunne i 1997 fortælle Kater, at Orff aldrig havde haft noget som helst med ”Weisse Rose” at gøre.<sup>27</sup>

I marts 1946 rejser Orff til OMGUS' hovedkvarter i Bad Homburg, hvor han udspørges og undersøges mentalt. Han beskrives i rapporten som diplomatisk, men egoistisk. Hans fremstilling af sin egen rolle i nazitiden er præget af fordrejninger og fortielser, men han gennemskues ikke. Han hævder f.eks., at han aldrig fik officielle priser, men nævner ikke honorarerne fra Berlin og Wien. Han hævder, at den nazistiske kritik i forbindelse med uropførelsen af *Burana* var negativ, men fortæller ikke, at den få år efter bliver overstrømmende og udelukkende positiv. Han benægter, at han har adlydt en *ordre* om at skrive Skærsommernatsmusikken, men nævner ikke, at den er en *bestilling* fra Frankfurts nazistiske borgmester, osv. osv. Men historien om "Weisse Rose" gentager han ikke. Kater mener, at det skyldes, at han ikke har brug for den længere. Den er opfundet på et tidspunkt, hvor Orff har ambitioner om enten en teaterpost eller en lærerstol. Disse ambitioner er droppet. Han vil hellere fortsætte som freelance, og måske har han opdaget, at det - trods det blakkede ry - ikke var udelukket. Bekendtskabet med Jenkins og forhøret i Bad Homburg hjalp Orff til en position som "grå - acceptabel".

Kater er omhyggelig med at portrættere Orff som person, og han går så vidt som til at analysere hans gennemførte manipulation med alt og alle som udslag af et krigstraume, pådraget ved fronten i 1. Verdenskrig. Jeg er som tidligere antydet temmelig skeptisk over for Kater på dette punkt. Han er en omhyggelig historiker og en spændende fortæller, men han forstår åbenbart ikke, at han ikke som historiker skal begive sig ind på det for ham fremmede videnskabelige område, der hedder psykiatri. Desuden er det vanskeligt at se, hvorfor Orffs karakteregenskaber (eller mangel på samme) skal inddrages i bedømmelsen af ham og hans virke i nazitiden. Vi må i udgangspunktet bedømme hinanden på vores handlinger, ikke på vores karakteregenskaber. Jeg vil derfor i min bedømmelse forholde mig til, hvad han faktisk gjorde, og spørgsmålet er nu, hvordan sagen stiller sig, efter at perioderne før, under og efter nazitiden er belyst.

## Kunst og moral

Men først en afstikker til æstetikken. Det afgørende spørgsmål må være: Er et kunstværk et selvstændigt fænomen uafhængig af kunstneren, eller vil der altid være en tråd, der forbinder kunstner med værk? En æstetik, der opfatter et kunstværk som en selvstændig enhed, kaldes en *autonomiæstetik*. Opfattelsen er er udbredt i dag. Hvis den er sand, kan vi glemme alle vores spørgsmål om Orffs levned under og efter nazismen, for så er *værket selv* det eneste, der er interessant. Som det er fremgået, er det ikke min holdning. Jeg er ikke tilhænger af en så ekstrem variant af autonomiæstetikken, at jeg er villig til at se helt bort fra Orff i forbindelse med en vurdering af *Carmina Burana*. Hvorfor ikke? Fordi det at lytte til et stykke musik (eller læse en roman, betragte et maleri etc.) er en oplevelse, hvor vi har hele vores person i spil. Den ekstreme autonomiæstetiker forestiller sig, at vi i vores kunstoplevelse kun forholder os til det umiddelbare indtryk, værket gør på os, og at vi lukker alt andet ude. Ok, det er da en mulighed! Vi kan sikkert komme af sted med at sætte hele den omgivende verden i parentes, når vi hører et stykke musik, men er det sådan, vi ønsker, at musikken skal betyde noget for os? Det tror jeg ikke. Vi vil gerne inddrage kunstværket i vores tilværelse som helhed, men det betyder også, at vi må forholde os ikke bare til værket *isoleret set*, men til værket i *sammenhæng med den verden, det er skabt i*. Til denne verden hører kunstneren. Og hvis han eller hun ikke fortjener respekt som person, vil vi nok være betænkelige ved at inddrage værket i vores verden.<sup>28</sup>

Lad mig tage et tænkt eksempel! Vi hører et stykke klavermusik og synes, det er fint. Da det er slut, fortæller pianisten os, at det er komponeret af Adolf Hitler kort efter den endelige ordre om at udrydde jøderne. Den benhårde autonomiæstetiker vil sige: pyt, det har ingenting at sige for vores lytning til stykket! Men vi andre ville enten blive skuffede, måske fortsætte med at synes godt om stykket *nærmest på trods*, eller blive rasende og nægte at have mere med både stykket og pianisten at gøre. Eller et sted derimellem.<sup>29</sup> Jeg mener altså, at kunstneren og værket er forbundet på en måde, så vi ikke bare kan se bort fra, hvad vi ved om kunstneren, når vi overværer en opførelse af et værk. Derfor har jeg fundet det vigtigt at undersøge de påstande om Orff, som er i omløb. Og jeg vil nu, ud fra det der er kommet frem, vurdere Orff og *Carmina Burana*.

## En vurdering

Der tegner sig som helhed et billede af en komponist, der fungerede godt i et progressivt og anti-autoritært miljø i Weimar-tiden. Han er en enspænder, til dels autodidakt, og han bryder sig ikke om at binde sig til institutioner eller ideologier. Denne attitude er ved at koste ham dyrt i begyndelsen af nazitiden, men han kommer igennem, og hans tro på *Carmina Burana* krones med held. Han er imidlertid indtil Karl Böhm-opførelsen i 1940 usikker på, om han vil ende med at blive udstødt som Hindemith. Trods advarsler kaster han sig ud i eventyret med Skærsommernatsmusikken, hvilket han af al magt forsøger at dække over senere. Måske vil han med denne musik sikre sig, at han får lukket munden på de sidste skeptikere. I alle fald er hans stjerne for opadgående i hele krigsperioden, og det er klart, at *Burana* af regimet opfattes som et nazistisk værk. Selv nyder han godt af denne periode, men han afstår trods alt fra at troppe op for at hylde Hitler i 1944. Dér satte han åbenbart grænsen.

Efter krigen overvejer han, hvordan han skal ernære sig fremover. Sagen er kritisk. En fast stilling frister ham, og han forsøger med det for øje at lyve sig til en fortid som modstandsmand. Det opgiver han, og han nøjes med i et OMGUS-forhør at pynte på sandheden, således at han kan kalde sig så godt som "frikendt" af de amerikanske besættelsesstyrker og efterfølgende forsøge at opbygge en identitet og en position i det nye demokratiske Tyskland. Det lykkes, men ikke uden manipulationer med fortiden.

Der er to løgne, der påkalder sig opmærksomhed. Han lyver sig til en plads i modstandsbevægelsen, og han pynter på sandheden i det forhør, der afgør hans videre skæbne. Er det forkert at lyve? Det er det selvfølgelig – som hovedregel. Men de fleste vil vel give plads til, at man vurderer de omstændigheder, en løgn er fremkommet i, og kun hvis løgnet har den konsekvens, at nogen lider skade som følge af den, er den klart forkastelig. En sådan, i grunden ligefrem overvejelse synes Kater ikke at gøre sig.

Kater ser ingen formildende omstændigheder ved Orffs løgne i OMGUS-forhøret. Men hvem er det, Orff står overfor? Kater går ud fra som en selvfølge, at Orff må have anerkendt, at *retfærdigheden* (den amerikanske invasion) havde sejret over *uretten* (nazismen). Men Orff kendte ikke meget til sejrherrene, og

hvad de repræsenterede. Var de mindre brutale end det besejrede regime? Hvem vidste det? Han kunne konstatere, at amerikanske tropper havde besat hans land, og besættelse har aldrig været velkomne noget sted. Han kendte til den tyske og den klassiske kultur, græsk og romersk poesi stod hans hjerte nær, og for ham var amerikansk kultur formentlig nul og nix. Så hvorfor skulle han skade sig selv ved at holde sig til sandheden, når den forhørs-officer, der sad over for ham i marts 1946, ikke repræsenterede andet end en sejrende militærmagt på et middelmådigt kulturelt stæde og næppe selv var et særlig kultiveret menneske?

Med disse overvejelser in mente er det for mig ikke oplagt, at Orff gør sig skyldig i særlig meget. Hans løgn omkring modstandsgruppen døde hurtigt og fik ingen konsekvenser, og at han pyntede på sandheden i OMGUS-forhøret er forståeligt, omend ikke særlig ærefuldt. Han har åbenbart ikke været nogen sympatisk person, men han har ikke liv på samvittigheden. Hans Skærsommernatsmusik vil jeg ikke bortforklare, men hvem ville ikke i frygt kunne begå fejltrin under et sådant regime? Min konklusion er derfor, at Orff kommer helskindet gennem nazitiden, måske ikke særlig ærefuldt, men ikke moralsk depraveret.<sup>30</sup> Hvis vi vil afvise at have noget med *Carmina Burana* at gøre, skal det efter min mening ikke være med begrundelse i Orffs personlige historie. Men er der da forhold ved selve værket, der må gøre os betænkelige?

### **Er *Carmina Burana* et nazistisk værk?**

Hvad vil det egentlig sige, at et kunstværk er nazistisk? En mulighed er, at vi klart kan erkende et propagandaindhold. En roman, hvor helten er nazist, vil kunne kaldes en nazistisk roman. Et maleri, der forherliger en hagekorsbesmykket soldats heltmodige indsats, kan siges at være nazistisk. Jeg tror, man ved begge eksempler skal hæfte sig ved, at det nazistiske gælder *indholdet*. Men kan en form, en stil eller en genre være nazistisk? Jeg har svært ved at se, hvordan det skulle kunne lade sig gøre. Hvis nazismen havde fostret en særlig litterær form eller en særlig billedstil, kunne man måske tale om det. Eller hvis nazismen havde fostret en særlig musikstil eller -genre, omtrent som



den tidlige barok fostrede den koncerterende stil eller operaen. Men det er jeg ikke bekendt med.

Hvis vi helt specifikt spørger om *Carmina Burana* er et nazistisk værk, kan vi med fordel dele spørgsmålet op i to: Er der træk ved værkets tekster, der kunne pege i retning af en forherligelse af eller propaganda for nazismen? Og: er der træk ved musikken, der berettiger til prædikatet 'nazistisk'? Mht. teksten er svaret klart. Der er i de 800 år gamle tekster ikke antydning af politisk indhold, og da slet ikke *aktuelt* politisk indhold. Nu kunne man selvfølgelig tænke sig, at regimet havde fundet tråde i teksten, som det kunne gribe fat i og tolke ind i en nutidig, nazi-venlig kontekst, men det er ikke tilfældet.

Tværtimod. På et tidspunkt, da Orffs stjerne står højt, udtaler Goebbels sig positivt om Orff, men peger på, at netop hans tekstvalg er det svage punkt.<sup>31</sup> Orff har efter krigen selv peget på, at valget af den latinske tekst til *Burana* bundede i et ønske om at skabe et værk med et fælles-europæisk tilsnit i en tid, hvor Europa var splittet, og latin var jo netop det gamle, fælles-europæiske sprog. Denne udtalelse er svær at fæste lid til ifølge Kater. Måske, vil jeg sige, men den er også svær at tilbagevise. I Katers favør taler Orffs egen beskrivelse af mødet med *Burana*-teksterne i 1934. Der er ikke noget, der tyder på, at han "faldt" for deres potentiale som "forener" af det splittede Europa. Hans fokus var på materialets æstetiske muligheder. Så måske har Kater ret i, at Orffs påstand om, at værket skulle være "Europa-venligt", er en senere, bekvem tilføjelse.

Men hvad med værkets stil? Kritikerens Elissa Poole, Toronto, har om korstilen sagt, at den er "skræmmende, når sangerne som magtfulde, militærbestøvede robotter udspytter deres latinske frikativer [hæmmelyde]" (Kater, s.114), mens den engelske musikforsker Gerald Abraham udtalte, at "den eneste form for modernisme, der var accepteret i Det tredje Rige, var den rytmisk hypnotiske, totalt diatoniske neo-primitivisme, som kendetegnede Orffs sceniske kantater" (Kater, s.114). De to kritikere kan tydeligvis ikke lide Orff, men de påviser vel ikke en egentlig sammenhæng mellem Orff-stilen og nazismen, en sammenhæng der ville kunne retfærdiggøre en påstand om, at *Burana* er nazistisk? Orffs korstil *associeres* af Poole til noget, vi *forbinder*

med nazisme<sup>32</sup>, og Abraham peger på, at Orffs stil var *accepteret* af regimet. Men ingen af udsagnene formår at etablere en nødvendig sammenhæng mellem *Burana* og nazismen. Påstanden om, at *Burana* er et nazistisk værk, har, som jeg ser sagen, ikke hold i virkeligheden.

Man kan naturligvis ikke se bort fra, at der kan være mennesker, for hvem en association mellem *Carmina Burana* og nazismen kan være så stærk, at de ikke ønsker eller ikke har mulighed for at lytte uhildet til værket. Det må respekteres, men det kan næppe være et vidnesbyrd om, at værket *er* nazistisk.

### **Kort efterskrift**

*Carmina Burana* var det første moderne værk, jeg hørte om. Jeg gik i 1.g på Århus Statsgymnasium, og 2.- og 3.g'erne fortalte begejstret om dette værk, som hele skolen havde været med til at opføre ved forårskoncerten et år tidligere. Det må have været i 1960 eller 1961. Jeg havde hørt om operaen *Carmen*, og forestillede mig, at denne "*Carmen af Burana*" kunne være i slægt med opera-*Carmen*. Først langt senere gik det op for mig, hvordan sagen hang sammen. *Carmina Burana* vendte ikke tilbage til Statsgymnasiet. I stedet opførte vi Honeggers *Kong David*, og det var også et godt, men desværre glemt værk i dag. *Carmina Burana* fik jeg først at høre i midten af firserne. Det var i Bergen, hvor jeg var ansat på konservatoriet som lærer i bl.a. musikhistorie. For godt et år siden hørte jeg det med Radiosymfoniorkestret og Leif Segerstam, der med få og små bevægelser lavede en mindeværdig koncert. Det var en af de sidste koncerter med Radiosymfoniorkestret i koncertsalen i Rosenørns Allé.

Problemerne med Orff og nazismen, og den opfattelse, at *Burana* skulle være et nazistisk værk, er forholdsvis nye for mig, men jeg håber, at jeg med dette lille skrift kan bidrage til en afklaring.

## NOTER

- <sup>1</sup> Efter Orffs død i 1982 har der i såvel Tyskland som Østrig været udfoldet store bestræbelser på at udbrede kendskabet til Carl Orff og hans indsats som komponist, dirigent og pædagog. Således findes der ved Mozarteum-universitetet i Salzburg et Orff-Institut, der arbejder med musik- og dansepædagogik, bl.a. ved sommerkurser, og et Orff-Schulwerk Forum, ligeledes i Salzburg. I Orffs eget hus i Diessen am Ammersee uden for München holder en Carl Orff-stiftelse til, der findes et museum, og i selve München findes et statsligt Orff-Zentrum med opgaver inden for forskning i Orffs værk og virke.
- <sup>2</sup> Orff-forskeren Werner Thomas har i *Carmina Burana von Carl Orff* et omfattende kapitel, "Trionfo oder konsum?" om denne kommercielle side af værkets udbredelse.
- <sup>3</sup> Jeg skulle måske hellere sige: politisk, for det er ikke hans personlige egenskaber, jeg vil sætte under lup, men hans måde at agere på i forhold til den kulturpolitiske magtelite. Den canadiske historiker Michael H. Kater, der med sin bog *Composers of the Nazi Era – Eighth Portraits* har været en hovedkilde til mine oplysninger om Orffs biografi og andre relevante forhold, går i sin vurdering af Orff i meget større omfang ind på karakteregenskaberne (og de fleste, han trækker frem, er uheldige sådanne). Jeg vil give Kater så meget, at en vurdering af et menneskes ageren politisk i nogen grad må inddrage karakteregenskaber, men Kater går alt for vidt, og i øvrigt uden et klart formål. Se også note 25.
- <sup>4</sup> Læs mere herom i Johan Benders artikel "Nielsens Kantate" i *PubliMus 18*, Esbjerg 2010.
- <sup>5</sup> Kater nævner ikke Sachs i sin beskrivelse af Orffs liv. Jeg har mine oplysninger fra Rösch s. 30ff.
- <sup>6</sup> Werner Egk hed oprindeligt Werner Mayer, men ved indgåelsen af ægteskab med violinisten Elisabeth Karl antager de begge efternavnet Egk, som er en forkortelse af Elisabeth geborene Karl.
- <sup>7</sup> Den egentlige succes med Schulwerk kom dog først efter krigen, hvor Orff fik mulighed for at udbrede sit system gennem en række radioudsendelser, og hvor idéen om en sammensmeltning mellem musik og bevægelse blev vidt udbredt også uden for Tysklands grænser; bl.a. i Danmark, hvor interessen for Orff som pædagog var enorm i de følgende årtier. Der er næppe den danske landsbyskole, der ikke på et tidspunkt har haft et Orff-instrumentarium med bl.a. stavspil og blokfløjter i sin samling (se også fodnote 1).
- <sup>8</sup> Der er i dag udbredt enighed om, at den "Lukas-Passion", som optræder i Bachfortegnelsen er en komposition, som Bach har bearbejdet, men ikke selv skrevet.
- <sup>9</sup> Skolen nærmede sig kraftigt nazismen.

- <sup>10</sup> I 1938 afholdtes der i Düsseldorf en slags udstilling, hvor modernister i musikken blev erklæret ”entartete”, dvs. degenererede og derfor blacklistede. Schönberg og Kurt Weill var på denne liste, men også Hindemith, Stravinskij og andre af samtidens mest modernistiske komponister. Udstillingen turnerede i tyske byer frem til 1942.
- <sup>11</sup> Hartmann var gift med en kvinde, der havde midler til at forsørge familien, så han havde det på den måde nok lettere end Orff. Hartmann fik i øvrigt i et vist omfang sine værker opført uden for Tyskland, værker som eksplicit udtrykte sorg over det kulturelle forfald. Efter krigen blev han – ukompromitteret som han var – en stor skikkelse i tysk musikliv.
- <sup>12</sup> Kritikken offentliggøres i det nazistiske dagblad *Völkischer Beobachter* 16.juni 1937 og bringes senere i det toneangivende nazistiske tidsskrift *Die Musik*. Kritikken kan læses i sin helhed i *Carmina Burana von Carl Orff* (Willnauer 2007, s. 294).
- <sup>13</sup> Kater fremkommer i øvrigt i sin bog (s. 277-279) med en række eksempler på, at nazistiske musikforskere gjorde ny karriere i det post-nazistiske Tyskland. Den mest kendte er Friedrich Blume, der under krigen var aktiv nazist og bl.a. skrev en racistisk afhandling om forskellen mellem nordisk og jødisk musik. Fra 1949 til 1986 stod Blume, der var professor i Kiel, i spidsen for udgivelsen af den store tyske musikencyklopædi *Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG), der er blottet for omtaler af tiden mellem 1933 og 1945. Kater anfører i øvrigt, at dette leksikon i mange år var tyske musikstuderendes vigtigste kilde til studierne. Jeg kan tilføje, at det også på Musikinstituttet i Århus (hvor jeg studerede fra 1966 til 1974) blev betragtet som vigtigt og pålideligt. Jeg må sige, at jeg med Katers oplysning om Blumes fortid føler mig grundigt ført bag lyset.
- <sup>14</sup> Felix blev sammen med sine søstre døbt i 1816, hvor navnet Bartholdy blev føjet til familienavnet Mendelssohn.
- <sup>15</sup> Hindemith var i 1934 blevet offer for intriger, som havde frataget ham hans position i musiklivet og sendt ham ydmyget til Tyrkiet som musikgesandt, før han endelig emigrerede til USA i 1939. Kater beskriver i sit portræt af Hindemith hele affæren i detaljer (Kater, s.36ff.).
- <sup>16</sup> Rösch har undersøgt hele forløbet omkring Skærsommernatsmusikken med stor grundighed. Han prøver desuden og ikke uden gode argumenter at ”frikende” Orff i sagen. Min konklusion her i artiklen er skrevet, før jeg kendte til Rösch’s bog, og jeg vil ikke udelukke, at jeg senere vil revidere den.
- <sup>17</sup> Ifølge Orff-Zentrum vedgår Orff selv denne fejltagelse efter krigen.
- <sup>18</sup> Denne opførelse er den første *koncertante* opførelse, dvs. uden scenebilleder og derfor væsentlig billigere.
- <sup>19</sup> I dette efterår, 2010, sættes *Carmina Burana* op i Berlin sammen med Beethovens 9. Symfoni. Sættningen forekommer ikke umiddelbart indlysende.

- <sup>20</sup> I Orff-Zentrums Orff-kronologi nævnes de mange opførelser af *Carmina Burana* under krigen ikke. Man får således det (fejlagtige) indtryk, at værket uropføres i 1937, bliver stærkt kritiseret, gentages en enkelt gang i 1940, og så i øvrigt ikke opføres igen før efter krigen. Som om regimet var imod *Burana*. Sandheden er, at *Burana* under krigen gjorde Orff til én af regimets mest feterede komponister.
- <sup>21</sup> Brevet er aftrykt hos Willnauer s. 282-284.
- <sup>22</sup> Orff-Zentrum forsøger at minimere betydningen af Wien-kontrakten. At Orff således fik RM 36.000 ud af kontrakten, nævnes ikke.
- <sup>23</sup> *Der Musik-Almanak*, side 117.
- <sup>24</sup> Kater, s.132
- <sup>25</sup> Pudsigt nok mener Kater ikke, at det er historikerens opgave at fælde moralske domme, samtidig med at hans værker om musikken i Det Tredje Rige er fuld af netop moralske domme. Med Orff går han endda så vidt, at han dømmer ham på hans karakter og ikke blot hans handlinger.
- <sup>26</sup> OMGUS = Office of Military Government of the United States
- <sup>27</sup> Andre uafhængige kilder bekræfter dette.
- <sup>28</sup> Problemet kendes også fra Norge, hvor Knut Hamsuns sympati for den tyske besættelsesmagt 1940-45 lige siden har voldt store nationale problemer.
- <sup>29</sup> Jeg skal for god ordens skyld nævne, at Hitler ikke mig bekendt var musikalsk begavet. Men det har selvfølgelig ikke noget med sagen at gøre. Vi ved derimod, at han i sin tidligste ungdom søgte ind på en kunstuddannelse i Wien, men uden held. Jeg har set gengivelser af akvareller af ham fra den tid, og jeg må sige, at de ikke var uden evner. Men dæmoniske var de slet ikke.
- <sup>30</sup> For mange er *æren* et afgørende træk ved moral. I de senere år har vi endda fået kendskab til et på vores breddegrader nyt fænomen, æresdrab, hvor det at holde sin egen eller familiens ære i hævd tæller højere end drabsforbuddet. Min påstand er imidlertid, at den moralsk set rette handling ikke nødvendigvis er den, der holder ens ære i hævd. For at gøre *det rette*, kan det være nødvendigt at foretage en handling, der medfører tab af ære.
- <sup>31</sup> Kater, s.132.
- <sup>32</sup> Og med militarisme i det hele taget.

## Litteratur

Bender, Johan: *Nielsens kantate*, Publimus , Esbjerg 2010.

*Carmina Burana von Carl Orff*, udg. Franz Willnauer, Schott, Mainz, 2. Udg. 2007.

*Der Musik-Almanak*, udg. Victor Schwarz, München, 1948.

Kater, Michael H.: *Composers of the Nazi Era – Eighth Portraits*, Oxford U.P., 2000.

Rösch, Thomas: *Carl Orff – Musik zu Shakespeares Ein Sommernachtstraum*,  
Orff Zentrum, München, 2009.

[www.orff-zentrum.de](http://www.orff-zentrum.de)

Om forfatteren:

*Finn Jespersen* er født 1946 i Århus. Studerede musik ved Aarhus Universitet fra 1966 til 1974. I studietiden musikanmelder ved Demokraten og Århus Stiftstidende. Studier i filosofi ved Aarhus Universitet og Universitetet i Tromsø. 1973-1977 lektor i musikteori ved Nordnorsk Musikkonservatorium, derefter lektor i musikteori ved konservatoriet i Bergen (nu *Grieg Akademiet*). 1988-2009 lektor ved Nykøbing Katedralskole.

# PubliMus

Skriftserie fra Syddansk Musikkonservatorium & Skuespillerskole

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

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

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

Bemærk: 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

Musikkonservatorierne er skabt ind i en anden tid end vor og har et langt stykke vej fået lov til at leve med kraften fra denne undfangelse. I det nye årtusinde er vor tilgang til musik og til uddannelse dog ændret så meget, at konservatorieverdenen bør formulere et bud på, hvilke værdier den vil satse på, og hvorledes disse ideer kan levendegøres i de krav og behov, der i dag er til kunst, uddannelse og forskning. Ugler i musen tager sig for at kridte nogle tanker op og henvise til, hvordan man kan 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 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

Inden for de seneste årtier er interessen for lydkunst (sound art) stadig vokset, både hvad angår publikum, museer, samlere, gallerier og offentlige kunstbestillinger. Mængden af lydkunstinstitutioner i det offentlige rum vokser i takt med, at vi bliver mere opmærksomme på vores 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. Dette belyses ved en sammenlignende analyse af Franz Liszts symfoniske digt *Les Préludes* og Gustav Mahlers symfoniske lied *Wo die schönen Trompeten blasen*.

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

Artiklen præsenterer historien om et konkret pædagogisk udviklingsprojekt for musikfaget i gymnasiet: *Tværsnit i Musikken*, men historien rummer andet og mere end "blot" erfaringerne fra et konkret case study fra gymnasieverdenen. Gennem overvejelserne omkring projektet 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

Musikgenren *Liederabend* udvikler sig på basis af Schuberts *Die schöne Müllerin* og *Winterreise* i løbet af 1800-tallet fra sublim privatkunst til en seriøs offentlig koncertgenre med skiftende hensyn til en eventuel handling i tekstforlægget. Schumann-eleven Brahms var selv usikker over for, om man skulle lade rækken af sange afspejle nogen 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 pige, Mignon. Hun er en gådefuld ung pige, der drager omkring og synger anelsesfulde sange. 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 de 10 første leveår - og om ideerne bag.

Syddansk Musikkonservatorium & Skuespillerskole  
Kirkegade 61 · DK-6700 Esbjerg  
Tlf. +45 76104300 · Fax +45 7610431 · e-mail: [info@vmk.dk](mailto:info@vmk.dk)