

Vitalisme i Carl Nielsens musik

“... Drivkraften, den store Bevægelse bag det hele.”¹

I 2009 publicerede jeg i *Carl Nielsen Studies* en artikel om Carl Nielsen og den vitalistiske strømning i musikken.² Heri diskuterede jeg eksistensen af en vitalistisk strømning i kunsten fra slutningen af 1800-tallet og frem til anden verdenskrig og hvordan denne opdelt i flere faser kunne siges at sætte sit præg på dele af kunsten i denne periode. Jeg argumenterede også for, at Carl Nielsen især i en bestemt periode under og efter første verdenskrig kom med en række udtalelser, der klart er formuleret inden for en vitalistisk diskurs, og at han i programnoter og lignende knyttede denne opfattelse til bestemte værker, som han således må have anset for at være et udtryk for vitalisme. Dette gælder naturligvis først og fremmest hans 4. symfoni med mottoet “Musik er liv”, men også hans 3. og 5. symfoni fik sådanne udtalelser med på vejen. Samtidig argumenterede jeg for, at Carl Nielsen ikke i alle henseender og i alle perioder kan betragtes som vitalist, og tilsluttede mig det synspunkt, som Sven Halse har fremført i forhold til billedkunsten, at man ikke blot kan slutte, fra at et værk falder inden for perioden og har affinitet til det vitale, til at det er et vitalistisk værk:

Er det nok, at der er en flok badende børn på stranden, og at billedet er malet i den ‘vitalistiske periode’. Jeg mener nej. Så vidt jeg kan skønne, må der i et billede være en eksplicit eller implicit reference til den vitalistiske grundtanke om *livet som en autonom kraft, som findes i naturen, og som mennesket stræber efter at fastholde sin delagtighed i*. ... Analysen må argumentere for, på hvilken måde og med hvilken intensitet vitalistiske tanker og idéer er til stede i kunstværket.³

Det er denne fordring om en specifik og analytisk underbygget diskussion af vitalisme i forhold til Carl Nielsens musik, jeg vil forsøge at indfri i nærværende artikel.

Et sådant forehavende er ikke ganske enkelt. For det første må man undgå at falde i den grøft, hvor man foregiver, at vitalisme er noget håndfast, man konkret kan påvise analytisk. På samme måde som det nationale i musikken ikke giver sig udtryk i en es-

- 1 Carl Nielsens skitse til programnote til hans Symfoni nr. 4, udateret ms., *DK-Kk*, CNA I.D.3a, citeret i *Carl Nielsen Værker II/4*, København: Carl Nielsen Udgiven / Wilhelm Hansen. 2000. s. xiv, note 14.
- 2 Michael FJELDSØE: “Carl Nielsen and the Current of Vitalism in Art”. *Carl Nielsen Studies* 4. 2009. s. 26-42. Artiklen byggede på et paper givet på konferencen Carl Nielsen: Texts and Contexts, University of Manchester 29.-30. januar 2009, som jeg i en dansk version gentog på Dansk Selskab for Musikforsknings symposium i Horsens 14. april 2009.
- 3 Sven HALSE: “Den vidtfavnende vitalisme. Om begrebet og fænomenet vitalisme i filosofi og kunst”. Gertrud HVIDBERG-HANSEN og Gertrud OELSNER (red.): *Livslust. Sundhed – Skønhed – Styrke i dansk kunst 1890–1940*. Fuglsang Kunstmuseum og Forlaget Odense Bys Museer. 2008. s. 46-57, 52.

sens, der kan påvises analytisk, men tager form af en række musikalske træk, der kan opfattes som udtryk for det nationale, fordi de har en karakter, der gør det muligt at hæfte forestillinger om, hvad det nationale i musikken er, op på dem – således er også påvisningen af vitalistiske træk et spørgsmål om, hvorvidt der er musikalske træk, der tilbyder sig som anknætningspunkter for forestillinger om vitalisme. Der er således tale om egenskaber, der *tillægges* musikken, i kraft af at de kan hæftes op på konkrete musikalske træk. For det andet må man holde de forskellige planer ude fra hinanden: Der kan være tale om, at Carl Nielsen (eller andre) generelt formulerer sig inden for en vitalistisk diskurs, der kan være tale om eksplicit at intendere eller fortolke et værk som vitalistisk og der kan være tale om, at værker lever op til forestillinger om vitalisme uanset om der er nogen der har intenderet eller påstået det. Forholdet mellem de to sidste planer er centralt, når man beskæftiger sig med kunst: en komponist sætter ikke altid ord på alt, hvad der er i værkerne og han gør ikke altid det han siger.

For at få et indblik i, hvad der forstås ved vitalisme, kan man til Sven Halses formulering af vitalismens centrale tanke om *livet som en autonom kraft, som findes i naturen, og som mennesket stræber efter at fastholde sin delagtighed* i føje en række mere eksplicite bestemmelser. Litteraturhistorikeren Anders Ehlers Dam sammenfatter i sin bog om den vitalistiske strømning i dansk litteratur "nogle af de mest basale kendetegn ved det vitalistiske livsbegreb: Livet er noget elementært, fysisk og konkret; nogle ting er særligt livsfremmende, mens andre er livshæmmende; mennesket er selv en del af livet, og dette er noget, der opleves ... ; tænkning og kunst skal være livfuld; livet er en kilde til religiøsitet."⁴ Dette fører til en dyrkelse af det livskraftige, sunde og stærke og til en forkærlighed for bestemte motiver som atleter, krigere, kraftkarle og løbende børn, heste og andre stærke dyr og energiladede naturscener.

Vitalismen falder ifølge Dam i tre faser, som han ser som en forberedelse, et gennembrud og en fuldendelse af den vitalistiske tendens. Den forberedende fase svarer stort set til 1890'ernes symbolisme, i gennembrudsfasen er vægten lagt på den livskraftende, positive vitalisme, mens der i dens fuldendelse er tale om en mere fundamental opfattelse af livet som et altomfattende og basalt vilkår hinsides optimisme og negativisme, hinsides godt og ondt. I Dams optik er den sidstnævnte vitalisme den højeste form for vitalisme.⁵

Denne periodisering svarer stort set til Jørgen I. Jensens opdeling af Carl Niensens produktion i tre faser, men med den forskel at Jørgen I. Jensens udgangspunkt er at forstå Carl Nielsen som en hovedrepræsentant for en dansk *symbolisme*.⁶ I Jensens op-

4 Anders Ehlers DAM: *Den vitalistiske strømning i dansk litteratur omkring år 1900*. Århus: Aarhus University Press. 2010. s. 14f. Bogen er en revideret udgave af forfatterens upublicerede ph.d.-afhandling fra Århus Universitet, 2006.

5 Dam udskiller to grundlæggende linjer i den vitalistiske strømningens idehistoriske baggrund, en negativ, livsformægtende linje og en positiv. Hvor den første repræsenteres af Schopenhauer, er Nietzsche repræsentanten for "en positiv, livsbekræftende linje, hvor det handlekraftige, det aktive, det enkle og sunde, det kraft- og livfulde hyldes. Begge linjer har i princippet en vitalistisk opfattelse af, at der eksisterer en grundlæggende, dominerende livsvilje, men det er den positive linje, man på grund af dens affirmative holdning normalt vil betegne som egentlig vitalistisk." DAM. *Den vitalistiske strømning*, s. 23.

6 Jørgen I. JENSEN: "Carl Nielsen: Artistic Milieu and Tradition: Cultural-Historical Perspectives". Mina MILLER (red.): *The Nielsen Companion*. London: Faber & Faber. 1994. s. 58-77, spec. s. 59-65.

tik er den tidlige symbolisme i 1890'erne den egentlige symbolisme, der forstås som en reaktion mod 1880'ernes naturalisme og realisme, en reaktion, der på en gang søgte indad og nedad mod sjælens dybder⁷ og længselsfuldt opad mod det uopnåelige metafysiske hinsides, som kan anes gennem kunsten.⁸ Som et hovedværk i denne fase nævner han *Hymnus Amoris* (1897). Denne indad- og opadsøgende symbolisme ser han efter århundredeskiftet forvandlet til en optimistisk symbolisme, der først og fremmest kommer til udtryk i dyrkelse af solen. Hovedværker i denne fase er *Helios* (1903) og *Kantaten til Københavns Universitet* (1908) og kulminationen ser han i *Sinfonia espansiva* (1911) og *Violinkoncerten* (1912). Og som en tredje fase ser han Nielsen nå frem til en ny form for symbolisme som en reaktion på udbruddet af første verdenskrig, der afslørede optimismen som en uholdbar position. Dette sker i Niensens 4. symfoni, *Det uudslukkelige* (1914-16). Denne symfoni ser han som udtryk for en ny form for illusionløs symbolisme, der forener erfaringerne fra 1890'ernes indadvendte og førkrigstidens udadvendte symbolisme og som er en slags syntese af pessimisme og optimisme.⁹

Der er således tale om, at Jensen og Dam i det store og hele beskriver den samme udvikling set ud fra hvert deres perspektiv. Dam ser symbolismen som en forberedelse af den positive, livsbekræftende vitalisme, der bryder igennem efter århundredeskiftet, samtidig med at dette gennembrud er et opgør med symbolismens længsel mod det hinsides og samtidig i vid udstrækning et selvopgør hos gennembruddets aktører, der selv i overvejende grad havde deres rødder i 1890'ernes symbolistiske kultur. Selv om vitalismen fastholder, at livet er en kilde til religiøsitet, sker der et afgørende skift, idet denne ændrer karakter fra symbolismens anelsesfulde længsel efter det guddommelige til hvad man kan betegne som en sekulariseret religiøsitet, hvor kunstværket ikke symboliserer en verden hinsides denne, men er et symbol "på livet selv".¹⁰ Omkring første

7 Ibid. 59, med henvisning til Vilhelm ANDERSEN: *Illustreret dansk Litteraturhistorie*. København: Gyldendal. 1925. vol. 4. s. 789f.

8 Det centrale i symbolismen er en reaktion mod den rationalisme, der præger både naturalismen og realismen, til fordel for en insisteren på, at kunstens rolle er at give et indblik i det metafysiske, åndelige og guddommelige, som ligger bagved tingene. Tingene kommer derfor i symbolismen til at stå som symboler på det bagvedliggende, som ikke kan ses, men som dog kan fornemmes gennem kunsten. Derfor bliver begreber som anelse og stemning centrale begreber i symbolismen. Jf. Henrik WIVEL: *Ny dansk kunsthistorie*. vol. 5: *Symbolisme og impressionisme*. København: Fogtdal. 1994. s. 23, hvor han citerer Johannes Jørgensens erindringer "Mit livs legende. Taarnet" (1923): Her konstaterer Jørgensen i tilbageblik, at symbolismen var en reaktion på at "oventil er Udsigten lukket for det moderne Menneske". ... Symbolismen er "Troen paa en Metafysik, en anden Verden, et Hinsides. Symbolismen er nemlig – ligesom den tyske Filosofi ved Aarhundredets Begyndelse – overbevist om Identiteten af Tænken og Væren. Det Væsen, som aabenbarer sig i Tilværelsens ydre Fænomener, er (ifølge denne Filosofi) det samme, som lever i Menneskets Sjæl. Sjæl og Verden er ét'. ... 'Den sande Kunstner er derfor nødvendigvis Symbolist. Hans Sjæl genkender bag de timelige Ting den Evighed, hvoraf hans Sjæl er udsprunget.'" ; jf. også DAM. *Den vitalistiske strømning*. s. 105-6.

9 Denne syntese forbinder han derefter til kategorien livsanskuelsesværker, Weltanschauungsmusik; jf. hertil Hermann DANUSER: "Musical Manifestations of the End in Wagner and Post-Wagnerian Weltanschauungsmusik". *19th Century Music* 19/1 (Summer). 1994. s. 64-82; Hermann DANUSER: *Weltanschauungsmusik*. Schliengen: Edition Argus. 2009.

10 DAM. *Den vitalistiske strømning*, s. 13, hvor Dam med henvisning til Ole Wivels beskrivelse af Wilhumsens vitalistiske maleri som "en sækulariseret [sic] symbolisme" sammenfatter: "Maleriet er ikke symbol på en anden verden, men på livet selv, samlet i en syntese, i et koncentreret udtryk."

verdenskrig udvides forståelsen af, hvad 'livet selv' indbefatter, så vægten forskydes fra det livsbekræftende perspektiv til det altomfattende. Livet erkendes som både skaben og død, opbygning og destruktion, godt og ondt, en opfattelse, hvor livets modsætning ikke er døden, men hvor død indgår i naturens evige omsætning af stof, som også menneskene er underlagt. Det er denne position, der kommer forbilledligt til udtryk i Carl Nielsens formulering fra 1920 om sin 4. symfoni, der både fik mottoet 'Musik er liv' og titlen *Det uudslukkelige*:

Musiken skulde udtrykke de allerelementæreste Kræfter[s] Tilsyneladelse mellem Mennesker, Dyr ja Planter. Vi kan sige: ifald hele Verden blev ødelagt gennem Brand, Vandflod, Vulkaner o.s.v. og alle levende Ting var ødelagte og døde, saa vilde dog Naturen atter begynde at avle nyt Liv, begynde at trænge paa med de stærke og fine Kræfter der findes i selve Stoffet. Snart vilde Planterne begynde at formere sig, Fuglenes Parren og Skrigen høres og ses, Menneskenes Higen og Ønsker Mærkes. Disse Kræfter der er "uudslukkelige" har jeg søgt at skildre.¹¹

Når det kommer til stykket, beskriver også Jørgen I. Jensen overgangen omkring 1914 som et skift mellem to former for vitalisme: "Nielsen's most difficult and, at the same time, most vitalizing phase began when the art of life and strength and its connected extroverted national sense were contradicted by events both in the great world around him and in the small world of his family."¹²

I det følgende vil jeg diskutere, hvorvidt der i værker, der hos Nielsen og i sekundærlitteraturen forbindes med den vitalistiske diskurs, findes musikalske træk, der korresponderer med vitalistiske forestillinger og hvordan disse forestillinger i givet fald ser ud. Jeg har derfor valgt at fokusere på værker, hvor den diskursive forbindelse til vitalisme er veletableret for at kunne undersøge, hvordan den spiller sammen med værkernes musikalske karakteristika. De valgte værker dækker perioden fra århundredeskiftet og frem til 1920'erne: *Helios*-ouverturen og den 3., 4. og 5. symfoni. Desuden vil jeg inddrage Nielsens essaysamling *Levende musik*, komponeret 1925.

Helios-ouverturen

Carl Nielsens ouverture *Helios*, op. 17, er komponeret i Athen under Carl Nielsens ophold i Grækenland i foråret 1903. Han havde fået et værelse stillet til rådighed på konservatoriet Odieon, hvor han påbegyndte arbejdet den 10. marts og slutdaterede blyantskladden den 23. april.¹³ I et brev den følgende dag til Julius og Dagmar Borup kaldte han sit nye stykke "en Ouverture til Solens Pris" og beskrev det i en form, der formidler fornemmelsen af et kraftfuldt oplevet naturindtryk:

11 Brev fra Carl Nielsen til Julius Röntgen, 15.2.1920. John FELLOW (red.). *Carl Nielsen Brevudgaven* [herefter CNB]. København. 2005ff, vol. 6, nr. 339.

12 JENSEN: 'Artistic Milieu', s. 62; min fremhævelse.

13 CN Dagbog 10.3.1903, CNB 2, nr. 263; *Helios*, autograf, blyantsmanuskript, DK-Kk, CNS 56b.

Den begynder ganske stille med nogle lange Bastoner og lidt efter lidt kommer flere Instrumenter til og nogle Valdhorn synger saa en halvt-højtidelig Morgensang. Nu stiger og stiger den indtil Middagens dirrende Lys næsten blænder En og alting ligger i et Lyshav som næsten gjør alt levende døsig og dvask og endelig daler den igjen og synker langsomt og majestætisk ned bag de fjerne blaaende Bjerger langt ude i Vesten.¹⁴

Heraf fremgår klart, at der er tale om en hyldest til solen og han indleder samme brev med at understrege solens kraft som kilde til naturens liv: "Nu er Solen saa stærk ... den har lokket alt frem af Jorden som har mindste Rod." Og han fortsætter med at udtrykke forståelse for religiøs tilbedelse af solen: "Solen er dog en herlig Ting og jeg forstaar at Menneskene har kunnet tilbede den. I Norge findes der endnu Spor af Soltilbedelse. I de trange Dale [h]vor Solens Straaler sjældent naar hen er det en Festdag naar den endelig naar at skinne paa Huset og Bondmanden sætter saa en Klat Smør i Vindueskarmen som Solen smelter. Det er jo Offer."¹⁵ Selv om han selv opretholder en distance til den egentlige religiøse eller kultiske tilbedelse, balancerer han alligevel på grænsen til sekulariseret religiøsitet, hvor solen prises og hvor morgensangen har en 'halvt-højtidelig', hymnisk karakter, der lader den fremstå som en lovsang.

Stykkets form afspejler sig helt ned i Niensens sætningskonstruktion i brevet til ægteparret Borup: Det består af en indledning med svanger stemning frem til solopgang og derefter solens rejse hen over himlen, som hænger sammen i én organisk bevægelse, der ikke afbrydes af tegnsætning. Niensens formsans slår igennem i hans sprogbehandling. At kraftfulde naturindtryk og solens voldsomme styrke har spillet en rolle, fremgår også af hans dagbog, hvor han samme dag som han begynder på stykket beskriver det intense spil mellem bjerge, skyer og sollys, når vejret skifter. Også her beskriver han kontrasten mellem det gyldne sollys og de blå bjerge.¹⁶ I brevet afrunder han sin beskrivelse af stykket med at tilføje, at han "har været umaadelig optaget af at udføre denne Ide som egner sig godt til musikalsk Behandling og af sig selv former sig til et organisk Væsen."¹⁷ Dette kan antyde, at han bruger de kraftfulde indtryk som det, han senere kalder et "Stemmings- eller Bevægelsesmotiv",¹⁸ som giver impulsen til en musikalsk behandling af et stof uden at det bliver til konkret tonemaleri.

Starten af Helios-ouverturen kan ses som et udtryk for, at livet opfattes som en autonom kraft, der findes i naturen. Det første man hører er tonen G i de dybe strygere, iscenesat så den høres som en pulserende kraft eller som et åndedrag fra et stort, sovende væsen eller en stor organisme (se nodeeksempel 1). Dynamisk er dette udformet som et svagt crescendo og diminuendo over to takter med startpunkt i *ppp*, der gentages to gange. Hver gang afsluttes med en fermat, der friholder den naturlige pul-

14 Brev fra Carl Nielsen til Julius og Dagmar Borup, 24.4.1903, CNB 2, nr. 285.

15 Ibid.

16 Dagbog 10.3.1903, CNB 2, nr. 263; formen er også beskrevet i brev til Svend Godske-Nielsen 27.3.1903, ibid. nr. 270.

17 Brev fra Carl Nielsen til Julius og Dagmar Borup, 24.4.1903, CNB 2, nr. 285.

18 Carl NIELSEN: "Ord, musik og programmusik" (1908). John FELLOW (Red.): *Carl Nielsen til sin samtid*. København: Gyldendal. 1999. s. 135.

seren fra et metrisk skema. Dette føres fra takt 5 videre til en klang, der bygger på overtoneskalaen fra tonen C, hvilket afslører at den indledende tone havde dominantisk funktion og dermed også indeholdt en harmonisk kraftimpuls, hvis udløsning sætter forløbet i gang. Klangene i takt 5 består af overtone 2 og 3, hvorover hornene sætter ind, første gang igen med pulsende dynamisk åndedræt. Hornene tilføjer overtone 6 (klang g' i takt 7) og 7 (klang b' i takt 8) samt i takt 12 tonen c'' , der er overtone 8. Klangene tilføjes desuden fra takt 11 tonen f , en tone, der ikke (eller rettere: først meget langt væk) tilhører overtonerækken. Virkningen svarer til en farvning af klangen og der er ikke tale om et harmoniskift, idet hele grundklangen bliver liggende frem til takt 18. Da bratscherne sætter ind med ottendedelsbevægelser i optakten til takt 15, benyttes også her overtonerækkens lave septim og først i takt 22, efter at bassens C fra takt 19 har ændret funktion til septim i en D^7 -akkord, optræder for første gang et h som led i en vekslen mellem G^7 - og D^7 -akkorder.

Nodeeksempel 1: Reduceret partitur af Helios-ouverture, t. 1-23 + t. 339-42.

Denne begyndelse etablerer en symbolsk forbindelse mellem naturkraft og naturtoner med brugen af overtonerækken samt en henvisning til et vitalistisk princip om at naturen udfolder sig ud fra en iboende kraftimpuls, der udtrykkes dels i form af rytmisk pulseren, dels i form af harmonisk energi, da den viser sig at have dominantspænding til den efterfølgende grundklang. Den langsomt pulserende bastone vender også tilbage i stykkets sidste fire takter, hvilket forstærker fornemmelsen af, at dette organiske åndedrag repræsenterer en naturtilstand, hvorfra kræfterne udgår (t. 339-42). I slutningen sker det på tonen C, således at det også fungerer som en tonikaudligning i en stor rammefortælling.

Man finder således musikalske elementer, der kan fungere som en reference til ideen om *livet som en autonom kraft, som findes i naturen*. Stykkets pulserende start viser naturen som en kraft og er ikke kun et billede af et natursceneri. Menneskets rolle er mere uklar. I den forstand, at det er *indtrykket* af et naturfænomen, der skildres, er mennesket delagtig på det oplevelsesmæssige og sanselige plan. Dette har affinitet til

impressionismen, hvor det centrale er formidlingen af indtryk filtreret gennem kunstnerens sanseapparat. Man kunne måske nok også argumentere for, at der findes en form for 'naturforbundenhed' i romantikkens forstand, mens det metafysiske aspekt er mindre tydeligt: der er ikke ansatser i Carl Niensens sproglige formuleringer til en symbolistisk forestilling om at dette repræsenterer noget metafysisk, noget bagved og højere, hvilket ville være tilfældet, hvis man så naturen som en 'naturens kirke'.¹⁹ Men hans udtalelser ligger på grænsen til at anerkende, at naturen indeholder et bagvedliggende og højere kraftprincip, som kommer til udtryk i hyldesten til solen, og Nielsen udtrykker forståelse for, at dette kan være objekt for tilbedelse eller kultiske riter. Ligger der så også heri en opfattelse af, at mennesket forsøger at fastholde sin delagtighed i naturens autonome livskraft? Det ville indebære, at mennesket så sig som en integreret del af denne alnatur. Nielsen bevarer en lille distance. Han refererer til soltilbedelse og musikken udtrykker vel også en sådan, men det er ikke nødvendigvis hans egen. Helios-ouverturen ligger nok snarere, som også Carl Niensens formuleringer gør det, på kanten mellem en egentlig delagtiggørelse af mennesket som en del af naturen og dets position som betragter. Som Casper David Friedrichs ensomme vandrer bliver han totalt omsluttet og næsten opslugt af naturen, men står dog stadig som betragteren af naturen og dens kraftfuldhed.

Sinfonia expansiva

Carl Niensens 3. symfoni, *Sinfonia expansiva* (1911), kan gælde som eksempel på den form for vitalisme, som Anders Ehlers Dam sammenfatter i formuleringen "en positiv, livsbekræftende linje, hvor det handlekraftige, det aktive, det vitale, det enkle og sunde, det kraft- og livfulde hyldees."²⁰ At Carl Nielsen også selv kan tages til indtægt for en sådan tolkning, fremgår af en programnote, han skrev i 1931:

Værket er et Udslag af mange Slags Kræfter. Første Sats er tænkt som et Kast af Energi og Livsbejaelse ud i den vide Verden, som vi Mennesker ikke blot gerne vilde lære at kende i dens brogede Virksomhed, men ogsaa gerne erobre og tilegne os. Anden Sats er den absolute Modsætning: den reneste Idyl, og naar Menneskestemmerne tilsidst lader sig høre, er det kun for at understrege den fredelige Stemning, som kunde tænkes i Paradiset inden Syndefaldet af vore første Forældre, Adam og Eva. Tredie Sats er en Sag, som ikke rigtig kan karakteriseres, fordi baade ondt og godt giver sig tilkende uden nogen virkelig Afgørelse. Derimod er Finalen lige ud ad Landevejen: en Hymne til Arbejdet og det daglige

19 Forestillingen om naturen som en kirke finder man fx hos H.C. Andersen i eventyret *Klokken* (1845): "Havet, det store herlige Hav, der væltede sine lange Bølger mod Kysten, strakte sig ud foran ham, og Solen stod som et stort skinnende Alter derude, hvor Hav og Himmel mødtes, alt smeltede sammen i glødende Farver, Skoven sang og Havet sang og hans Hjerter sang med; den hele Natur var en stor hellig Kirke, hvori Træer og svævende Skyer vare Pillerne, Blomster og Græs det vævede Fløiels Klæde og Himlen selv den store Kuppel." (H.C. Andersen, *Eventyr*, ed. Erik DAL, København: Det danske Sprog- og Litteraturselskab. 1963-90, bd. 2, s. 208; www.adl.dk (hentet juli 2010; Arkiv for Dansk Litteratur).

20 DAM. Den vitalistiske strømning, s. 23.

Livs sunde Udfoldelse. *Ikke* en patetisk Hyldest til Livet, men en vis bred Glæde over at kunne tage Del i Livets og Dagens Arbejde og se Virksomhed og Dygtighed udfolde sig til alle Sider omkring os.²¹

Her må man selvfølgelig tage i betragtning, at det er en retrospektiv tolkning, som Carl Nielsen skrev 20 år efter symfoniens tilblivelse. Der er dog på væsentlige punkter overensstemmelse med Carl Niensens programnote fra 1912, skrevet til en opførelse i Concertgebouw i Amsterdam kort efter uropførelsen i København. Her skrev han: "Symfonien har faaet Navn efter første Allegros Karakterbetegnelse. Denne første Sats begynder med nogle stærke unisone Ryk som efterhaanden antager rytmisk Form indtil følgende Tema, ligesom ved et voldsomt Pres, springer frem: [hovedtemaet, t. 15-18]".²² Her finder vi både henvisningen til karakterbetegnelsen *espansiva* som nøglen til hele symfonien og en beskrivelse af, hvordan det er en ophobet kraft, der udløses i hovedtemaet. Tillægsordet *espansivo*, som på italiensk betyder ekspansiv, er i sig selv en metafor for livskraft. I beskrivelsen af sidste sats er han også klart på linje med en vitalistisk tolkning: "Finalen er Arbejdets Apoteose! Komponisten har villet vise den sunde Moral der ligger i Arbejdets Velsignelse. Det hele gaar jevnt frem mod Maalet. Hovedmotivet [t. 1-8] bliver benyttet meget og Satsens Karakter er fastholdt med saa stor Lyst og Energi som muligt."²³ Med formuleringen 'arbejdets apoteose' lægger han sig op ad Beethovens 7. symfoni, som Wagner har kaldt 'Dansens apoteose'. En væsentlig forskel på de to programnoter er, at de to midterste satser i 1931 beskrives med vendinger som 'den absolutte modsætning' og 'både godt og ondt', hvilket åbner for en tolkning, hvor disse to satser indgår i en forståelse af vitalisme som altomfattende som i den sene fase af vitalismen, hvorimod de to satser i formuleringen fra 1912 ikke indskrives i en vitalistisk diskurs, men alene præsenteres som henholdsvis en pastorage, der skildrer "Fred og Ro i Naturen", og en sats med "tvetydig Stemning".²⁴

Udtrykket *espansiva* giver associationer til noget, der udvider sig af sig selv som følge af en iboende kraft, hvilket passer godt sammen med en vitalistisk tænkning.²⁵ At første sats giver indtryk af ubetvingelig kraftudfoldelse, skyldes ikke kun den stærke fremdrift, der er over hovedtemaet og den hurtige trefjerdedelstakt, der skal dirigeres med et slag i hver takt. Indledningens energiophobning ved stadig stærkere koncentration af rytmisk energi er i lighed med begyndelsen af *Helios* samtidig et dominant-orgelpunkt, der harmonisk udløses til tonika ved hovedtemaets indtræden. Samtidig fastholdes spændingen ved at undgå at lave hvilepunkter, tværtimod føjes ved hvert muligt hvilepunkt yderligere energi til. Det ses fx i udnyttelsen af optaktsmotiver (se nodeeksempel 2a): Hovedmotivet springer med fjerdedelsoptakten til t. 15 direkte ud af den sidste tone i rytmemotivet. Alternativet ser man i Beethovens tredje symfoni,

21 Carl Nielsen: "Sinfonia espansiva" (1931). FELLOW *Carl Nielsen til sin samtid*, s. 595.

22 Carl Nielsen: "Sinfonia espansiva" (1912). *Carl Nielsen til sin samtid*, s. 162.

23 Ibid. 164.

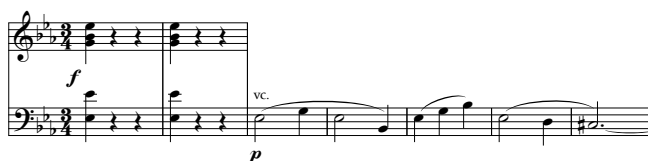
24 Ibid. 163f.

25 Et uomgængeligt bidrag til diskussionen af denne sats set i lyset af vitalistisk tankegods i samtidens især tyske musikteori er Daniel GRIMLEY: "Nielsen's Symphonic Waves. Energetics, the *Sinfonia Espansiva*, and German Music Theory". *Carl Nielsen Studies* 4. 2009. s. 43-54.

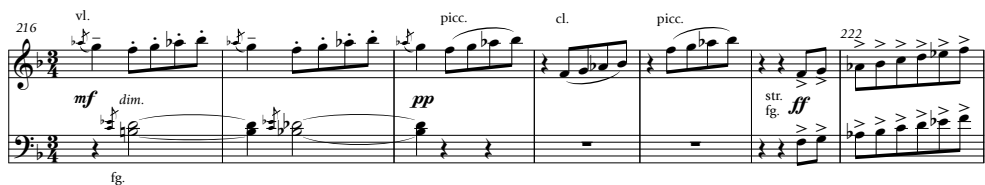
Eroica: Den starter med to akkordslag på tonika, som ikke fortættes rytmisk og som ikke har harmonisk spænding til hovedtemaindsatsen, som følger efter en pause (se nodeeksempel 2b). Ved starten på anden frase i optakten til t. 19 har Nielsen udvidet optakten til to fjerdedele, så der ikke opstår et statisk mønster af fjerdedelsoptakter, men en yderligere fremrykning af frasestarten. Optakten til takt 23 kommer igen før sidste fjerdedel, nu med tre ottendele spillet *marcato*, hvilket igen tilfører ekstra energi. Helt frem til energilavpunktet før ciffer 7 (t. 138) er der en ubrudt fremdrift.



Nodeeksempel 2a: Carl Nielsen, *Sinfonia espansiva*, reduceret partitur, 1. sats, t. 1-23



Nodeeksempel 2b: Beethoven, Symfoni nr. 3, reduceret partitur, 1. sats, t. 1-7



Nodeeksempel 2c: Carl Nielsen, *Sinfonia espansiva*, 1. sats, t. 216-22

Selv hvor der er bittesmå pauser som før hovedtemaets indtræden på optakterne til t. 46 og t. 107 virker dette ikke som indsnit men som en understregning af hovedtemaets energifyldthed, idet der her blot er tale om en ottendelspause, der får temaets optakt på treslaget til at fremstå prægnant, men som ikke lægger luft ind i forløbet. Og hvor Nielsen frem mod ciffer 7 lukker energien ud af systemet ved at kombinere et stort diminuendo med reduktion af orkesterklangen, opløsningen af et kvartforudhold og en baglæns gentagelse af indledningens rytmemønster, når han ikke frem til stilstand, men til en ny start fra det lave niveau af energi. Tættest på et stop i energistrømmen kommer man i overgangen frem mod sidetemaets indsats på ciffer 11 (t. 226), hvor de opadgående figurer i fløjter og klarinet ender i en slags tilbageholdt åndedræt, før indsatsen på optakten til t. 222 igen giver fuld gas (se nodeeksempel 2c). Men et tilbageholdt åndedrag er ikke en energipause.

Et yderligere element, der bidrager til fremdriften er de rytmiske koncentrationer, ikke kun i indledningstakterne, men også i sammentrækningen af figurer til to takt-slags længde på tværs af den tredelte taktart, som i passagen t. 87-99 og i udviklingen af sidetemaet t. 234-36 (se nodeeksempel 3).

Nodeeksempel 3a: *Sinfonia espansiva*, 1. sats, reduceret partitur, t. 87-99

Nodeeksempel 3a: *Sinfonia espansiva*, 1. sats, reduceret partitur, t. 87-99

Nodeeksempel 3b: *Sinfonia espansiva*, 1. sats, sidetemaet, t. 232-37

Nodeeksempel 3b: *Sinfonia espansiva*, 1. sats, sidetemaet, t. 232-37

Derudover kunne man se et vitalistisk træk i indsatsen af menneskestemmer i anden-satsens naturskildring. De kommer ind nogle få takter inde i afsnittet med ciffer 8, hvor de to naturtemaer, som Carl Nielsens 1912-programnote bestemmer som henholdvis "Landskabet" og "Naturstemmer" kombineres. Dette sted karakteriseres således: "Henimod Slutningen bliver den landskabelige Ro og Dybde ligesom mere fortættet (Es Dur) og man hører, langt borte fra, Menneskestemmer ..." ²⁶ Dette kunne tages som et udtryk for, at mennesket var en del af naturen og derved havde del i naturens livskraft, i hvert fald når mennesket som her optræder sprogligt uarticuleret og alene ytrer sig i musikalske fraser. En sådan fortolkning ville implicere, at mennesket gennem musik er nærmere eller måske endda får del i den naturens livskraft, som det civiliserede og moderne menneske er afskåret fra.

Fjerdesatsen derimod hylder det vedholdende, jævnt og stærkt fremadskridende, en dagligdagens kraftudfoldelse bygget på virketrang og virkelyst. I modsætning til førstesatsens dominante og rytmiske spændingsopbygning, starter vi her lige på med hovedtemaet i djærvt fremadskridende alla breve-takt. De dybe strygere og fagot understreger denne karakter med halvnoder spillet tenuto. Her er ikke samme form for stadig energitilførsel, i stedet rundes fraserne af og fortsættelsen kommer i det mønster man forventer (t. 8, t. 16) (se nodeeksempel 4). Apoteosen kommer først og fremmest

26 Nielsen. "Sinfonia espansiva" (1912), s. 163, 164.

til udtryk i satsens generelle karakter samt i den store tuttigenkomst af hovedtemaet i satsens slutning (t. 323). Er der tale om en hyldest til arbejdet, til den sunde og livgivende daglige dont, så er der ikke som i første sats i samme grad tale om en fornemmelse af en i materialet eller naturen iboende kraft, men om menneskets bevidste og vilde livsudfoldelse.



Nodeeksempel 4: *Sinfonia espansiva*, 4. sats, reduceret partitur, t. 1-18

Sammenfattende kan man sige, at hyldesten til de iboende livskræfter, menneskets delagtighed i naturen og det sunde, arbejdsomme menneskes virketrang er tre aspekter af den 'positive' udgave af vitalismen, men de synes at komme til udtryk på hver deres måde.

Det Uudslukkelige

Hvis man skal tage komponistens udtalelser alvorligt, så er hans 4. symfoni, *Det Uudslukkelige* (1916), utvetydigt intenderet som en vitalistisk symfoni. Allerede ideen til symfonien var tanken om at skildre 'liv':

jeg har en Idè til et nyt Arbejde, som intet Program har, men som skal udtrykke det, vi forstaar ved Livstrang eller Livsytringer, altsaa: alt hvad der rører sig, hvad der vil Liv, hvad der ikke kan kaldes, hverken ondt eller godt[,] højt eller lavt, stort eller smaat men blot: 'Det der er Liv' eller: 'Det der vil Liv' – Forstaar Du: ingen bestemt Idè om noget 'storslaaet' eller noget 'fint og sart' eller varmt eller koldt (voldsomt maaske) men bare Liv og Bevægelse, dog forskelligt, meget forskelligt, men i en Sammenhæng, og ligesom bestandigt rindende, i én stor Sats i én Strøm.²⁷

Her ser man klart, at det nu er den altomfattende betydning af liv, der ligger til grund: livet er ikke det livsbekræftende, livet er alting som led i den store bevægelse. Denne tilgang holder han fast ved i sine efterfølgende udtalelser om symfonien under og efter kompositionsarbejdet.

27 Brev fra Carl Nielsen til Anne Marie Carl-Nielsen, 3.5.1914, CNB 5, nr. 81.

Til Emil Holm beskrev han i juli ideen med et lignende ordvalg og understregede her begrebets altomfattende karakter: "... en Art Symfoni i én Sats, der skulde skildre alt hvad man føler og tænker ved det Begreb vi kalder Livet eller rettere 'Liv' i videste Betydning. Altsaa: alt hvad der har Villien til at leve og røre paa sig. *Alt kan gaa ind under dette Begreb* og Musikken er jo mere end de andre Kunster Livsytring ... og den kan derfor netop udtrykke Begrebet Liv ligefra den elementæreste Ytringsform til den højeste sjælelige Betagelse."²⁸ I det følgende forår, mens han stadig var i gang med kompositionsarbejdet, lød det: "... der ligger en bestemt Ide til Grund for den, nemlig: at Musikens elementæreste Væsen er Lyd, Liv og Bevægelse der hugger Stilheden istykker. Det er altsaa alt hvad der har Villien og den Trang til Liv som ikke kan holdes ned[e], jeg har villet skildre. ... lade den forsøge at udtrykke hvad der ligger bagved Fuglenes Skrig, Dyrenes og Menneskenes Jammer- og Glædesskrig, deres Knurren og Raaben under Sult, Kamp og Parring og hvad alt det elementæreste nu hedder."²⁹ Herfra går der en lige linje til formuleringerne i brevet til Julius Röntgen i 1920, som jeg citerede i artiklens begyndelse.

Også programnoten til uropførelsen understreger det vitalistiske program:

Komponisten har ved Anvendelsen af Titelen 'Det Uudslukkelige' med et enkelt Ord søgt at antyde, hvad kun selve Musikken har Magt til fuldt at udtrykke: den elementære Villie til Liv. Overfor Opgaver som denne: at udtrykke Liv abstrakt ... dér og først dér er Musikken hjemme paa sit Ur-Område, ret i sit Element, simpelthen fordi den, ved kun at være sig selv, har løst sin Opgave. Thi den *er* Liv dér, hvor de andre kun forestiller og omskriver Liv. Livet er ukueligt og uudslukkeligt, der kæmpes, brydes, avles og fortæres idag som igaar, imorgen som idag, og alting vender tilbage. Endnu engang: Musik *er* Liv, som dette uudslukkeligt.³⁰

I Nielsens udkast til ovenstående programtekst finder man grundtanken i koncentreret form, når han skriver, at han med titlen *Det uudslukkelige* har søgt at ramme kernen i det, musikken kan udtrykke, "nemlig, den elementæreste Villie til Liv, Drivkraften, den store Bevægelse bag det hele."³¹

I disse tekster lægger Nielsen vægten på at skildre livsviljen og livskraften og den grundide, at det sker i en stor, sammenhængende form, i én stor bevægelse. Alligevel er der små forskydninger i formuleringerne: hvor de første ideer fokuserer på at 'skildre' og 'udtrykke' begrebet liv og det man forstår som livsytringer i en stor sammenhængende strøm, insisterer han i programnoten til det færdige værk på at musik *er* liv, at selve det at *være* musik i absolut forstand giver os indblik selve livets princip. Musik udfolder sig på samme måde som liv, og han forskyder således vægten fra at 'skildre'

28 Brev fra Carl Nielsen til Emil Holm, 24.7.1914, CNB 5, nr. 104, min fremhævelse.

29 Brev fra Carl Nielsen til Julius Röntgen, 5.4.1915, CNB 5, nr. 209; dette brev er fejldateret 4.5. i originalen og i *Carl Nielsen Breve*, København: Gyldendal/Nordisk Forlag, 1954, s. 145.

30 Programnote fra førsteopførelsen 1.2.1916, endeligt udformet af Knud Jeppesen, gengivet i *Carl Nielsen Værker* II/4. s. xiii f.; en programnote af Carl Nielsen, formentlig skrevet i 1916 og anvendt ved en koncert i 1918, er længere, men bruger tilsvarende centrale formuleringer, jf. Carl Nielsen: "[Det uudslukkelige. Programnote]" (1916). *Carl Nielsen til sin samtid*, s. 194-95.

31 Se note 1.

The image shows a musical score for Carl Nielsen's Symphony No. 4, first movement, measures 1-15. The score is in 2/4 time and features a piano part with dynamic markings *ff* and *fz*, and a violin part with dynamic markings *fz*. The music is characterized by triplet patterns and a driving, rhythmic quality.

Nodeeksempel 5: Carl Nielsen, Symfoni nr. 4, *Det uudslukkelige*, 1. sats, reduceret partitur, t. 1-15

liv til at 'være' liv, hvorved det metaforiske løftes op på et højere, mere generelt og abstrakt niveau. Den kraft, der styrer en logisk udvikling af musikalsk stof er samme kraft som i naturen får det store kredsløb til at fortsætte uophørligt og ustoppeligt. Henvisningen til den store bevægelse bag det hele har et metafysisk aspekt til fælles med symbolismen, men er her udtryk for en sekulariseret religiøsitet, hvor det ikke er det irrationelt guddommelige men naturens almene love og kræfter, der dyrkes. Men hvordan kommer det konkret til udtryk?

Allerede starten er et udbrud af koncentreret energi, hvor man inden for det første sekund af symfonien har fået præsenteret den afgørende motivkernes vekslen fra mol til dur og er i gang med en udvikling af konfliktfyldt motivstof. Denne pludselige start kan faktisk være svær at få fat på, idet de færreste lyttere når at opfatte, at det essentielle motivstof blev præsenteret for dem.³² Harmonisk er der i begyndelsen overordnet tale om at der etableres en dominantfunktion med septimen i bassen (D^{7b9}) som ved ciffer 1 (t. 12) opløses til G-dur. I D-akkordfladen er tilstedeværelsen af såvel den lille som store terts og fastholdelsen af D-skalaens lave septim med til at skabe den spænding i stoffet, som giver fornemmelsen af liv (se nodeeksempel 5). Her er det påfaldende, at det er en væsentlig anderledes form for liv end den, der skildres i begyndelsen af 3. symfoni. *Det uudslukkelige* begynder ikke med at opbygge energi som udløses i en uimodståelig og stadig understreget fremdrift, men starter uformidlet på

32 At Carl Nielsen har været opmærksom på dette, fremgår af en erindring fastholdt af Launy Grøndahl: "Under Prøverne til en af disse [første opførelser] talte jeg med Carl Nielsen og vi kom ind på Spørgsmaalet om at kunne høre eller ikke kunne høre Begyndelsesmotivet/Første Takt. Han indrømmede at de to Trioler vanskelig 'kom igennem' - jeg kunne nu overhovedet ikke høre dem. ... mærkelig nok rettede han selv intet da Værket tryktes." Notits af Launy Grøndahl, dateret 31.8.1951, i Danmarks Radios eksemplar af det trykte partitur, gengivet efter *Carl Nielsen Værker II/4*, s. 123.

et højt niveau af energi men med en lavere grad af fremdrift. Et begreb fra termodynamikken, entropi, falder mig ind: Der er tale om en tilstand med høj grad af indre bevægelsesenergi i et lukket system. Der er træk ved hovedtemaet, der giver indtryk af en stor kværn, der uophørligt og ubønhørligt drejer og som giver musikken et skær af desperation. Først langsomt kommer der gang i en fremadrettet bevægelse. David Fanning taler ligefrem om, at hovedtemaet mangler evne til vækst og i stedet negerer fremdriften: "the first subject is less stable [compared to the second subject] in all sorts of ways and demonstrates no comparable capacity for variegated growth – on the contrary its component parts tends to be hived off in rhythmically undifferentiated repetitions. This constitutes a negation of momentum ...".³³ Desuden finder man, igen i modsætning til *Sinfonia espansiva*, en række steder, hvor forløbet næsten stopper og kun tøvende kommer videre, som ved overledningen til sidetemaet (t. 33-51) og igen ved overledningen til sidetemaets alla breve-udformning (t. 89-97).

I modsat retning, som udtryk for den store sammenhængende strøm, trækker naturligtvis sammenkædning af de fire satser til et sammenhængende forløb og symfoniens cykliske karakter, hvor førstesatsens sidetema vender tilbage og spiller en afgørende rolle i finalen. Et andet aspekt, der bidrager til symfoniens fornemmelse af sammenhæng, er vægten på motivisk-tematisk arbejde, som spiller en afgørende rolle symfonien igennem. Det gælder såvel afspaltningen af små motivelementer fra hovedtemaet som den fleksible udvikling af sidetemaet, der formår at smyge sig ind i en række karakterforskellige ikklædninger uden at miste sin identitet.³⁴ Ingen af disse træk kan dog i sig selv betragtes som nyskabelser i 1914-16. Såvel motivisk-tematisk sammenhæng som cykliske principper er fast forankrede i det 19. århundredes symfonipraksis.

Det paradoksale er, at idet den vitalistiske intention hæves til et nyt niveau, hvor den dels bliver altfavnende, dels skærper formuleringen til 'Musik er liv', så bliver selve det at være musik – i hvert fald absolut musik på højt niveau – udtryk for en vitalistisk ide. Men dermed taber de musikalske referencer til det vitale i specificitet og bliver til generelle principper snarere end specifikke anknætningspunkter.³⁵

Hvad der for alvor adskiller denne symfoni fra Nielsens tidligere, er således først og fremmest den inklusion af modsatrettet og konfliktfyldt materiale, som ligger implicit i hovedtemaets karakter og som i en bevidst strategi kulminerer i finalens brug af to duellerende sæt pauker. Her kommer det holdningskift til syne, hvor livet ses som altomfattende og som en kraft, der er stærk nok til at overvinde krig og katastrofer,

33 David FANNING: "Progressive Thematicism in Nielsen's Symphonies". *The Nielsen Companion*, s. 167-203, 188.

34 Jf. *ibid.* 187ff. inkl. nodeeksempel 11.

35 Selv om Dam argumenterer for, at Nielsens musikæstetik kan opfattes som "nietzscheansk-vitalistisk" (DAM. *Den vitalistiske strømning*, s. 19) og at hans "musikforståelse føjer sig ind i en nietzscheansk vitalismetradition" (*ibid.* 189), kan man også i hans fremstilling finde aspekter, der kunne bruges til at argumentere for, at Nielsen i overgangen fra sin 3. til sin 4. symfoni på nogle punkter, samtidig med at han overtager den mere altfavnende opfattelse af liv, indtager en mere Schopenhauersk position end tidligere. Hos Schopenhauer er 'viljen' identisk med ideen om 'livet selv' (*ibid.* 25) og "alt vegetativt liv er viljesytring" (*ibid.* 26). Samtidig er det hans tanke, at musikken er "umiddelbart udtryk for viljen, mens de øvrige kunstarter i højere grad er mimetiske" (*ibid.* 28). Den korteste sammenfatning af disse to tanker er formlen 'Musik er liv'.

men som også er af en sådan karakter, at man ikke som menneske kan gøre sig nogen illusioner om at kunne sætte sig op mod den. Måske lidt overraskende ender vi her i en konklusion, hvor det primært er symfoniens inklusion af konfliktstof og en videreførelse af principper for motivisk-tematisk arbejde og den cykliske, sammenhængende storform, der lægges til grund for en intens italesættelse af et vitalistisk program. Hvor konfliktmotivet er tydeligt udbygget i forhold til den 3. symfoni, synes den gennemførte fremdrift sine steder at være mindre evident. Dermed øges også behovet for en italesættelse af symfoniens ide, idet den bliver mindre åbenlys på det specifikke musikalske plan end det var tilfældet med Helios-overturen eller *Sinfonia espansiva*. Uden den tilhørende diskursive strategi, som Nielsen udfolder i forhold til *Det uudslukkelige*, er det tvivlsomt, om den ville have opnået positionen som det ultimative eksempel på en dansk vitalistisk symfoni.

5. symfoni

Nielsen 5. symfoni (1922) forblev i modsætning til sin forgænger navnløs. Nielsen selv anså den i vidt omfang for at være skrevet i forlængelse af de forudgående symfonier, da han i et interview op til uropførelsen undrede sig over, at folk mente, den var meget anderledes. I samme interview siger han, at den ligesom de tidligere symfonier dybest set er udtryk for "det samme, det eneste, som Musikken til syvende og sidst kan udtrykke: de hvilende Kræfter i Modsætning til de aktive." Da han blev bedt om at beskrive dette nærmere, greb han til et billede fra den mekaniske fysiks love om potentiel og kinetisk bevægelsesenergi: "Jeg ruller en Sten op ad en Bakke, anvender de Kræfter, der er i mig, paa at bringe Stenen op paa et Højdepunkt. Dér ligger Stenen saa stille, Kræfterne er bundet i den – indtil jeg giver den et Spark, de samme Kræfter udløses, og Stenen ruller ned igen."³⁶ Karakteristisk er her, at samtidig med at han mener, at symfonien er udtryk for det samme som de forudgående, har han skiftet metaforer. Musik skildres her ikke som liv, men som 'Kräftespiel' (Ernst Kurth), dvs. et spil af kræfter, der er indbyrdes forbundne i henhold til naturlove for energi.³⁷

Dette er dog ikke nødvendigvis et udtryk for, at han har skiftet mening. Også tredje symfoni beskrives som 'et udslag af mange slags kræfter' og i omtalen af den fjerde symfoni taler han om de 'stærke og fine kræfter der findes i selve stoffet'. Derfor er der ikke tale om en modsætning, men snarere om at Carl Nielsen anser lovmæssighederne for disse kræfter som værende identiske med de principper, der er udtryk for liv. I tråd med megen vitalistisk tænkning sættes livet lig naturen, og dermed bliver principperne for liv at forstå som naturlove.³⁸ Hos Nielsen kobles det til, at også lovene for musikalsk udvikling, som han forstår som immanente lovmæssigheder for udviklingen af musikalsk stof, ses som musikalske naturlove. Musikalske naturlove henviser hos Nielsen således ikke i første række til fysiske love for overtoneforhold og lignende, men til lovmæssigheder for musikalsk logik især hvad angår melodisk og rytmisk udvikling, idet udvikling

36 "Carl Niensens nye Symfoni". *Politiken* 24.1.1922. *Carl Nielsen til sin samtid*, s. 257-58, 257.

37 Jf. GRIMLEY. "Nielsen's Symphonic Waves", s. 46f.

38 Jf. DAM. *Den vitalistiske strømning*, s. 61f.

ses som udtryk for realiseringen af det potentiale, der ligger i det grundlæggende musikalske stof.³⁹ Komponistens opgave er i et sådant perspektiv ikke at være original, men at realisere og udfolde en musikalsk logik i henhold til regler begrundet i musikens natur.

Det er interessant, at det centrale indledningscitater vedrørende Nielsens 4. symfoni, hvor han taler om, at musikken skal "udtrykke de allerelementæreste Kræfter[s] Tilsyneladelse mellem Mennesker, Dyr ja Planter" og "ifald ... alle levende Ting var ødelagte og døde, saa vilde dog Naturen atter begynde at avle nyt Liv, begynde at trænge paa med de stærke og fine Kræfter der findes i selve Stoffet", er skrevet på et tidspunkt, hvor han mentalt og måske endnu ubevidst er ved at lade op til at skrive sin 5. symfoni. Hvis der er ét sted i Nielsens produktion, hvor udviklingen af stærke og fine kræfter i selve stoffet udvikles med jernhård logik ud af næsten ingenting, så er det i begyndelsen af hans femte symfoni. Her udvikler han ud fra indledningstakternes nedadgående lille tert *c-a*, og dens spejling *c-eb*, det hovedmotiv, der første gang træder frem i t. 41-42; og dette danner efterfølgende grundlag for såvel de lange melodiske forløb som for en tonehøjdestruktur, der opstår ved at stable ensdannede skalaudsnit oven på hinanden i kvartafstand.⁴⁰ Denne satsbegyndelse illustrerer samtidig endnu et aspekt af den vitalistiske grundtanke, nemlig at æstetisk tilblivelse og naturens livsudfoldelse er to sider af samme sag: Den musikalske sats bliver til på samme måde som livet bliver til i naturen.⁴¹

Jeg mener i forlængelse heraf, at meget taler for, at man kan se begyndelsen af den 5. symfoni som realiseringen af de forestillinger, som Nielsen i det brev fra februar 1920 til Julius Röntgen, jeg citerede i indledningen, tilskrev *Det uudslukkelige*. Den antagelse, at Nielsens udtalelse om sin 4. symfoni – måske endnu ubevidst – peger frem mod den femte, kan understøttes af, at Nielsen under udarbejdelsen af sin 5. symfoni gav førstesatsen arbejdstitlen 'Vegetatio'.⁴² Dette begreb henviser til noget, der vokser og gror og henviser til især plantelivets udfoldelse.⁴³ Et andet indicium på, at han i februar 1920 mentalt var ved at forberede sin næste symfoni, er det brev, han sendte dagen efter brevet til Röntgen. Her skrev han til Ture Rangström: "Thi det, det kommer an paa nu og i Fremtiden, er sikkert at arbejde hen imod en Forening af den største mulige *Frihed* i Udfoldelsen af det personlige Indhold og den størst mulige *Strengthed*

39 Se hertil Michael FJELDSØE. *Den fortrængte modernisme – den ny musik i dansk musikliv 1920-1940*. København: Hr. Nilsson. 1999. s. 132-36.

40 Jeg henviser her til min analyse af satsbegyndelsen i Michael FJELDSØE: "Organicism and Construction in Nielsen's Symphony No. 5". *Carl Nielsen Studies* 1. 2003. s. 18-26.

41 DAM. *Den vitalistiske strømning*, s. 100.

42 Overskriften "(Vegetatio)" findes på forsiden af komponistens blyantskladde til første sats af symfonien. Siden er afbildet i FJELDSØE. "Organicism and Construction", s. 21 samt i *Carl Nielsen Værker II/5*. København. 1998. s. xvi. Overskriften er også interessant i lyset af Schopenhauers bestemmelse af 'alt vegetativt liv som viljesytring' og dermed som udtryk for livet selv, jf. Dam. *Den vitalistiske strømning*, s. 25f.

43 DAM. *Den vitalistiske strømning*, s. 56f. henviser til Ludvig Feilbergs beskrivelse af vegetative tilstande i sin *Om størst Udbytte af Sjælsevner. Bidrag til praktisk Psykologi* (1881). Man kan her desuden henvise til, at det er en udbredt praksis i det 19. og 20. århundredes musikæstetik at henvise til metaforen om et kim eller frø, som bærer plantens eller musikens bestemmelse i sig, et billede, som fx Busoni men også Schönbergskolen dyrkede med henvisning til bl.a. Goethes begreb 'Urpflanze' som betegnelse for plantens ide eller begreb, jf. Fjeldsøe. *Den fortrængte modernisme*, s. 137-39, 145-46.

med Hensyn til Organisme – Sammenhæng.”⁴⁴ Tanken om kombinationen af streng-hed og frihed havde han allerede været inde på i 1906 i essayet ‘Mozart og vor Tid’, så det nye er at strenghed defineres med de to begreber “Organisme – Sammenhæng”, der her skal forstås som synonyme.⁴⁵ Det er denne eksplicitering af, *hvordan* man udmøn-ter en udvikling af de stærke og fine kræfter i stoffet, der realiseres i den strengt gen-nemførte organiske udviklingslogik af det indledende motivstof i den femte symfoni.

Hvis man skal pege på et musikalsk træk i den 5. symfoni, der korresponderer med en vitalistisk forestilling, er det denne *intensiverede* organismetænkning, der rækker ud over det 19. århundredes tænkning i motivisk-tematisk arbejde og som får en betydeligt højere status som næsten enerådende princip for musikalsk formdannelse på bekostning af tonal arkitektur og andre overleverede formprincipper.⁴⁶ Et andet træk, der også kan ses som en intensivering af et vitalistisk aspekt af den 4. symfoni, er den forøgede grad af inkludering af konfliktstof, som kommer tydeligst til udtryk i opbyg-ningen hen mod den anarkistiske trommesolo i anden del af første sats. I den forstand udbygges ideen om symfonien som et billede på livets altomfattende karakter. Denne tendens kan ses videreført i Nielsens 6. symfoni, *Sinfonia semplice* (1925), der også in-kluderer store kontraster og uformidlede konflikter, og måske er det endda denne ide om livets altomfattende karakter, der bag om ryggen har sat sig igennem over for kom-ponistens oprindelige intention om at skrive en enkel symfoni af “helt idyllisk Karak-ter”, en “fin og inderlig Hengivelse i Tonerne”.⁴⁷ Omvendt sker der et brud mellem den 5. og 6. symfoni, når det gælder fornemmelsen af bevægelsen i én stor strøm, som er opretholdt i den femte.⁴⁸ Hele første sats af 5. symfoni fornemmes som én stor bevæ-gelse med et hvilepunkt før den langsomme del, og selv om andensatsen har en kom-plexer form, hvor en finalesats har opslugt en hurtig og en langsom midtersats, skal man bare høre Herbert Blomstedt dirigere den for at vide, at også den kan holdes sam-men i ét samlet organisk forløb. I sin karakter har anden sats en del træk til fælles med første sats af 3. symfoni, og den har det til fælles med sidetemaet i *Det uudslukkelige*, at den bygger på motivstof, der kan iklæde sig yderst forskellige gevandter i satsens løb.

44 Brev fra Carl Nielsen til Ture Rangström, 16.2.1920, CNB 6, nr. 340. I CNB er den centrale tankestreg blevet til en bindestreg. Det er påfaldende sjældent, set i lyset af Carl Nielsens samlede brevprodukti-on, at to på hinanden følgende breve indeholder substantielle æstetiske udsagn, hvilket også kunne understøtte, at han i disse dage har været optaget af væsentlige æstetiske overvejelser.

45 Carl NIELSEN: “Mozart og vor Tid” (1906). *Carl Nielsen til sin samtid*, s. 13. I dette tilfælde er streng-hed møntet på stemmeføring og modulationer, mens frihed henviser til formen.

46 Det er ikke noget tilfælde, at Robert Simpson i eftertanken finder begrebet ‘emerging tonality’ mere dækkende end sit oprindelige begreb ‘progressive tonality’, Robert SIMPSON: “Carl Nielsen Now: A Personal View”. *The Nielsen Companion*, s. 78-95, 83. Jf. også Mark DEVOTO: “Non-classical Diatoni-cism and Polyfocal Tonality: The Case of Nielsen’s Fifth Symphony, First Movement”. *ibid.* s. 257-88.

47 Brev fra Carl Nielsen til Anne Marie Telmanyi, 12.8.1924, citeret efter Torben MEYER og Frede SCHANDORF PETERSEN: *Carl Nielsen. Kunstneren og Mennesket*. København: Nyt Nordisk Forlag, Arnold Busck. 1948. vol. 2, s. 234.

48 Selv om *Sinfonia semplice* var en udfordring for datidens lyttere med dens radikalt fornyede tone-sprog og forskydningen fra organisk helhed til kalejdoskopisk collage, skal man ikke skal undervur-dere graden af underliggende motivisk-tematisk sammenhæng på tværs af de tilsyneladende radikale brud i forløbet; jf. FANNING: “Progressive thematicism”, s. 196-200; Jonathan D. KRAMER: “Unity and Disunity in Nielsen’s Sixth Symphony”. *The Nielsen Companion*, s. 292-344.

Levende Musik som vitalistisk programskrift

Hermed er vi nået frem til 1925, hvor Carl Nielsen udgav sin essaysamling *Levende Musik* i anledning af sin 60 års fødselsdag. Den lille bog består af essays skrevet over en periode på 20 år, og den kan læses på forskellige måder. Hvis man vil vide, hvad Carl Nielsen sagde om noget bestemt på et bestemt tidspunkt, kan man læse de enkelte bidrag som historiske dokumenter skrevet i en specifik æstetisk kontekst. Den læsemåde har jeg ved flere lejligheder plæderet for ud fra den opfattelse, at Carl Nielsens holdninger ændrer sig over tid og at den musikalske kontekst, han refererer til, var en anden i 1906 end i 1925. Hvis man derimod som her interesserer sig for, hvordan den vitalistiske æstetik blev formuleret, iscenesat og reciperet, må man læse samlingen som en omhyggeligt komponeret sammenstilling af essays, der først i kraft af sammenstillingen under titlen *Levende musik* fremstår som – og er blevet læst som – et samlet æstetisk udsagn eller statement. I nærværende sammenhæng er det således relevant at læse essaysamlingen som en helhed konciperet af Carl Nielsen som en præsentation af sine synspunkter anno 1925. Læst på den måde bidrager inkluderingen af de ældre artikler til at give læseren indtryk af, at han i grunden altid har ment det samme samtidig med at disse ældre artikler kontekstualiseres på en måde, så det samlede udsagn bliver andet og mere end de oprindelige bidrags indhold. Det forhold, at de enkelte bidrag ikke er daterede, bidrager også til at få læseren til at læse bogen som æstetisk traktat snarere end historisk dokumentsamling. Samlet er der ingen tvivl om, at Nielsen med titlen *Levende Musik* og med mottoet fra *Det uudslukkelige* placeret som vignet over indledningen præsenterer skriftet som en vitalistisk funderet æstetik.⁴⁹

Carl Nielsen indleder efter det nyskrevne forord med artiklen 'Mozart og vor tid' (1906). Her etablerer han modstillingen Mozart-Beethoven og fremhæver Mozart, idet Beethoven repræsenterer en subjektiv tilgang på baggrund af hvilken Mozarts lethed og ophøjede serenitet fremstår som afklaret og objektiv. I 'Ord, Musik og Programmusik' (1909) angribes tonemaleri og den rent kulinariske tilgang til musik, hvor musik serveres som en delikat nydelse. Her fremhæves den sunde, "rene, oprindelige Grundsans" (s. 26), "den dybeste og urkraftige Trang til Opdagelse, Tilegnelse, Udvidelse og Forstørrelse" (s. 27) i modsætning til det kunstige og unaturlige som drivhusplanter eller "enten goldt overlæsset og stilløs, eller yderst stilfuld, men fad og intetsigende" musik (s. 27). Tendensen til sammenblanding af kunstarter ser han som "en mærkelig, impotent og næsten helt abnorm Tendens" (s. 28) og sammenligner med avlsarbejde, hvor "den sundt tænkende Opdrætter" vil "forbedre Racerne", mens hans modsætning har "en underlig eunukagtig Lyst til at se Misfostre" (s. 28). Alt dette er udtryk for en dekadence, uden at han bruger ordet: "Tegn paa, at vi som Helhed befinder os paa Bunden af en Nedgangsperiodes Bølgedal" (s. 28). I afslutningen opdeler han komponisterne i to grupper, dem der har brug for en tekst at klynge sig til og dem der først føler sig fri, når "de kan hengive sig alene til Tonerne" (s. 39). Han nævner

49 Jeg refererer her og i det følgende til Carl NIELSEN: *Levende Musik*, København: Martins Forlag, 1925. 7. oplag 1941. De enkelte bidrag er optaget i *Carl Nielsen til sin samtid* som tekst nr. 96, 14, 25, 71, 66, 78, 81, 97 og 98.

Wagner blandt de første sammen med bl.a. Grieg og Hartmann, under de andre Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Brahms og Gade. Senere i artiklen når Nielsen frem til at skelne mellem "et Stemnings- eller Bevægelsesmotiv" overfor et "Tanke- eller konkret Handlingsmotiv", hvilket ses som "den rette Grænse" mellem tilladt og ikke-tilladt programmatik (s. 44). Wagners *Walkürenritt* nævnes som musik, der holder sig på den rette side af denne grænse. Han slutter med en rent ud Busonisk hyldelse til musikkens natur-frihed, hvor han også tilskriver musikken potenseret liv: "jeg [musikken] lever tifold stærkere end alt levende og dør tusindfold dybere" (s. 45).⁵⁰

I 'Musikalske Problemer' (1922) tager han udgangspunkt i overvejelser over brugs-værdien eller nytteværdien af musik og tager afstand fra en "alt for kunstnerisk eller kunstig udsmykning", der går ud over funktionaliteten (s. 46). Herefter springer han tilbage i historien og mener, at kunsten er opstået af en æstetisk fascination af klang og derfra har udviklet sansen for de første intervaller. Det er de basale intervaller, der skal give os "Kræfter og Lyst til at arbejde med Musikken" (s. 50). For at vise dette nævnes gøgens kukken og derefter Mozart, der modstilles Wagner: Wagners motiv (hentet fra *Ring*) "forekommer os hæsligt og allerede forældet", men det er især "Smagen, det 'überschwängliche' og usunde i Wagners Motiv, som ikke er til at udholde" (s. 52). Her bliver Wagner gjort til det usunde, ikke-livsduelige, forældede og uskønne i en modstilling med Mozart. Derpå følger artiklen 'Tidens Fylde' (1925), hvor århundredskiftets moderne komponister afskrives som et fortidigt fænomen, som man for blot 15-20 år siden tog alvorligt med deres monstreorkestre og originalitetsjagt,⁵¹ hvilket derefter slog over i sin modsætning, piccoloorkestre og klangaskese. Men man har stadig glemt "Musikens Alfa og Omega, nemlig selve Tonerne, Tonerækken og Intervallerne" (s. 93).

Dette er virkningshistorisk et uhyre slagskraftigt dokument, idet Carl Niensens *Levende Musik* efterfølgende udkom i talrige oplag og blev lagt til grund for den fremherskende Carl Nielsen-reception langt op i det 20. århundrede. Jeg har søgt at demonstrere, hvordan Nielsen gennem kompositionen af samlingen får forbundet synspunkter, artikuleret over en periode af 20 år, til en samlet helhed, hvor dyrkelsen af det ophøjede frem for det subjektive (1906) kobles til opfattelsen af dekadence (1909) der igen identificeres med Wagner (1922) og henvises til et overstået kapitel af musikhistorien (1925). Det vitale formuleres her som modsætningen til dekadencen og dermed implicit som modsætningen til Wagner, således at det vitalistiske kan opretholdes som *modpositionen* til en tysk-national og senere fascistisk vitalistisk musikalsk æstetik. Den danske (eller Nielsen'ske) udgave af en vitalistisk musikæstetik fremstod således ikke blot som modbilledet på den tyske fascistiske æstetik men også på alt hvad man

50 Smlg. Ferruccio BUSONI: *Entwurf einer neuen Aesthetik der Tonkunst*, 2. udg., Leipzig 1916, s. 9: "Das Kind [Die Musik] – es schwebt. ... Es ist tönende Luft. Es ist fast die Natur selbst. Es ist frei.", jf. FJELDSØE. *Den fortrængte modernisme*, 143ff. Om forholdet mellem Busoni og Nielsen, se endvidere Michael FJELDSØE: "Ferruccio Busoni og Carl Nielsen – brevveksling gennem tre årtier". *Musik & Forskning* 25. 1999-2000. s. 18-40.

51 Med en implicit reference til uropførelsen af Mahlers 8. symfoni i 1910 gør han det klart, at han her i 1925 taler om den århundredskiftets moderne musik, som han i artiklen fra 1909 tog alvorligt som et samtidigt fænomen og kritiserede for kulinarisme og synæstetik, jf. *Levende Musik*, s. 27f.; også i *Carl Nielsen til sin samtid*, s. 126f.

kunne opfatte som rødderne til denne, nemlig den (tyske) romantisk-moderne retning. Det er i høj grad i kraft af Carl Nielsens status og gennem udbredelsen af denne æstetik læst ud af *Levende Musik*, at det i en dansk kontekst var muligt at fastholde en vitalistisk formuleret æstetik uberørt af fascismens (mis)brug af samme diskurs.

At det faktisk forholdt sig sådan, kan læses ud af en lille tekst af Vagn Holmboe i *Dansk Musiktidsskrift* fra 1941. Holmboe skrev på denne tid under rubrikken 'Ny musik' en række kritikker af koncerter i DUTs regi og i januar 1941 behandlede han et værk af sin jævnaldrende kollega Gunnar Berg, der var blevet uropført den 13. december året før.⁵² Hvis det overhovedet havde kunnet falde nogen ind, at Holmboes udtalelser her midt under den tyske besættelse kunne misforstås som en tilslutning til en tyskorienteret æstetisk diskurs, ville det ikke være blevet publiceret i denne form. *Dansk Musiktidsskrift* var på dette tidspunkt endnu redigeret af Gunnar Heerup, der – selv om linjen nu var blevet forsigtigere – op gennem 1930'erne var en af de mest åbentmundede kritikere af nazismen.

Der var tale om Gunnar Bergs Klaversonate nr. 1 i E-dur fra 1940.⁵³ Det er i Holmboes tekst knap nok ekspliciteret, hvad der er i vejen med Bergs klaversonate, bortset fra at Holmboe mener, den griber "tilbage i stof, der engang har formidlet en anden tidsalders følemåde".⁵⁴ Sammenligner man med værket, der er bevaret i manuskript, fremgår det, at stykket er skrevet i en stil, der må betegnes som en mellemting mellem ny saglighed og neoklassik.⁵⁵ Ved man dette, kan man forstå Holmboes indvendinger som en kritik af neoklassiske tendenser. Men Holmboe bruger egentlig kun Bergs stykke som afsæt til at komme med nogle generelle betragtninger: Han mener, at der i nutidens musik er en "almen trang til klarhed, orden og fornuft", i en anden formulering en "trang til naturlighed, klarhed og orden". Realiseringen af denne trang mener han mislykkes, når man forsøger at "forbinde en tidligere stils klart udviklede stoffighed med vor tids mentalitet" (som i Gunnar Bergs stykke), hvorimod samme indstilling "giver sig positive udslag i nutidens musik" hos fx Jørgen Bentzon, Finn Høffding og Knudåge Riisager og den indgår også i grundlaget for "yngre aktivt indstillede" komponisters arbejde (og man må vel her underforstå: som Holmboe selv). På det store plan henfører han derefter "kravet om naturlighed" til at være en naturlig reaktion mod "tyvernes voldsomme schönberg-prægede ekspressionisme"; men samtidig siger han, at "Schönberg og den øvrige ekspressionisme" aldrig har haft stor betydning i Danmark, så derfor har det ikke været "påtrængende nødvendigt" at fortsætte en reaktion mod ekspressionismen her. Det er på denne baggrund, han finder værker

52 Vagn HOLMBOE: "Ny musik". *Dansk Musiktidsskrift* 16. 1941. s. 13-15.

53 Program: Det Unge Tonekunstnerselskab / 2. ung aften, 13.12.1940, hvor Marie Haller Larsen spillede Gunnar Bergs sonate. Tak til Jens Rossel for en kopi af programmet.

54 HOLMBOE. "Ny musik", s. 14f., hvorfra der citeres her og i det følgende.

55 Stykket er bevaret i *DK-Kk*, Gunnar Bergs arkiv, og en kopi findes i MICs samling på biblioteket på Afdeling for Musikvidenskab, Københavns Universitet, Gunnar Bergs samling nr. 42. Stykket virker ikke som et overbevisende udtryk for Gunnar Bergs stil og må vel kunne henføres til den periode indtil 1943, Berg retrospektivt har betegnet som en tid, hvor det var "det tillærte, der skulle omsættes." (Citat fra Bergs foredragsmanuskript til et ikke afholdt foredrag i Musikvidenskabelig Forening ved Århus Universitet i 1972, venligst stillet til rådighed af Jens Rossel.)

som Gunnar Bergs utidssvarende, fordi de repræsenterer et unødvendigt opgør med en ekspressionisme, der ikke har manifesteret sig i Danmark. Dette er givetvis en fejlfortolkning af Bergs hensigter, men det er ligegyldigt i denne forbindelse. Vigtigere er Holmboes begrundelse for, at det forholder sig sådan: 1) at kravet om naturlighed her i landet er lige så gammelt som "Carl Niensens reaktion mod unatur i enhver musikalsk form"; 2) at der "idag, efter Carl Nielsen, Bartok og Strawinsky o.m.fl., faktisk foreligger en 'stil', d.v.s. et stof, eller en måde at behandle musikkens elementer på, der tilfredsstillende krav om naturlighed, sundhed og styrke, som man må stille til et stof, hvorpå man vil bygge stadig større værdier." Dette er en bemærkelsesværdigt tydelig markering af, at man i Danmark, midt under krigen, kunne lave en kobling fra en position, der havde rødder i ny saglighed med et tilskud af antiromantisk klassicisme: klarhed, orden, fornuft og naturlighed, og forbinde den med en programerklæring formuleret i vitalismens termer: naturlighed, sundhed og styrke. At dette kan ske uden at der skabes en association til tysk eller fascistisk vitalistisk æstetik, kan man med Holmboe klart tilskrive én persons indflydelse: Carl Niensens.

Afslutning

Missionen var ikke umulig. Det kunne lade sig gøre at finde musikalske træk i Carl Niensens værker, som korresponderer med forestillinger om vitalisme, men de var af forskellig art på forskellige tidspunkter. Grundlæggende synes iagttagelserne at bekræfte den model, som man finder både hos Jørgen I. Jensen og Anders Ehlers Dam, at Carl Niensens udvikling går gennem nogle faser, der i store træk svarer til udviklingen fra en symbolistisk 1890'er-kultur til en livsbekræftende og optimistisk form for vitalisme i begyndelsen af det 20. århundrede, som ved starten af første verdenskrig ændrer karakter til en illusionsløs, altomfattende vitalismeopfattelse.

I Helios-ouverturen, der ligger på grænsen mellem en symbolistisk og en optimistisk, livsbekræftende form for vitalismetænkning, bliver referencer til livet som en autonom kraft i naturen brugt som form- og stemningsmotiv, men også konkret afbildet i form af en dyb, ametrisk pulseren og symbolsk brug af naturtoneskalaen i satsens begyndelse. Niensens omtaler af satsen giver rum for soldyrkelsen og peger i retning af sekulariseret religiøsitet, selv om det synes, at han selv bevarer en lille distance og nøjes med at placere sig på overgangen fra at være betragter til at blive fuldt og helt en del af naturen.

Hans 3. symfoni, *Sinfonia espansiva*, har med sin klare, uophørlige fremdrift og dyrkelsen af rytmisk energiopbygning i første sats og hyldesten til det livgivende arbejde i finalen en klar affinitet til forestillingen om den positive, livsbekræftende vitalisme, ligesom indarbejdningen af den førsproglige menneskestemme kan ses som en henvisning til menneskets og måske især det musikalske menneskes delagtighed i naturen. Det fremgår også af Niensens programtekster til symfonien, at han formulerer dem inden for en vitalistisk diskurs, der ved uropførelsen er møntet på ydersatserne, og som i 1931, i tråd med en udvidet opfattelse af vitalismen, tillige inkluderer midtersatserne.

Med den 4. symfoni, *Det uudslukkelige*, fuldbyrdes overgangen til en opfattelse af livet som altomfattende, og dette italesættes i en række formuleringer i breve og programnoter, hvor det centrale udsagn sammenfattes i mottoet 'Musik er liv'. Det paradoksale er, at vægten i de musikalske referencer hermed forskydes fra specifikke musikalske træk til selve det at være absolut musik af høj kvalitet. Henvisningerne gælder symfoniens cykliske princip og det tematiske arbejde, mens det egentlig nye snarere er den forøgede tilstedeværelse af pointeret konfliktstof, der korresponderer med opfattelsen af, at livet indeholder alle aspekter og enorme modsætninger, som det enkelte menneske ikke er herre over.

Denne tendens kan siges at fortsætte i den 5. symfoni, hvor konfliktstoffets kulmination med den frit improviserede trommesolo, der intenderet går på tværs af resten af musikken i sit eget tempo, når hidtil usete højder, ikke kun hos Nielsen men også i genren som sådan. Samtidig kan man se begyndelsen af førstesatsen som den ultimative realisering af det program om streng udvikling af stoffet ud fra dets egne immanente naturkræfter, som Nielsen formulerede i omtalen af sin 4. symfoni. Selv om Nielsen i sine udtalelser om sin 5. symfoni ikke i samme grad taler om liv, fremgår det, at han med sine henvisninger til naturlove for kræfters bevægelse søger at give udtryk for de samme grundlæggende opfattelser som tidligere.

Samtidig har jeg søgt at vise, hvordan Nielsen med essaysamlingen *Levende Musik* fortsatte den diskursive strategi, han havde lagt tilrette omkring *Det uudslukkelige*, og omhyggeligt komponerede en tekstsamling, der tilsammen kom til fremstå som et æstetisk manifest, der fik stor virkningshistorie. Det lykkedes at positionere en æstetik formuleret i vitalistiske termer som modpositionen til den tyske vitalisme og dens videreførelse i fascistisk æstetik, i en grad så positioner formuleret i forlængelse af Nielsens æstetik i Danmark kunne videreføres uberørt af vitalismens generelle udgrænsning under og efter anden verdenskrig. Det gælder dog ikke *begrebet* vitalisme, som stort set har været fraværende som et relevant begreb i de sidste 60 års danske musikhistorie. Uden at hævde, at Nielsen dermed var vitalist i alle henseender og til alle tider, åbner anerkendelsen af, at han tog del i denne strømning også for en videre diskussion af, hvordan dansk musik- og åndsliv havde del i toneangivende europæiske strømninger som modvægt til den forestilling, at dansk musik har sin egen, afgrænsede historie.

Abstracts

Artiklen bidrager til diskussionen om Carl Niensens forhold til vitalismen, der var en udbredt strømning i europæisk kulturliv i begyndelsen af det 20. århundrede. Det er anerkendt, at Carl Nielsen i en række tekster ytrer sig inden for en vitalistisk diskurs, tydeligst i forhold til sin fjerde symfoni, *Det uudslukkelige*. Formålet med artiklen er en specifik og analytisk underbygget diskussion af vitalisme i Carl Niensens musik, der forholder sig til, om og hvordan træk i musikken svarer til forestillinger om vitalisme. Her inddrages *Helios*-ouverturen (1903) og Niensens tredje, fjerde og femte symfoni. Afslutningsvis diskuteres, hvordan Niensens essaysamling *Musik er Liv* (1925) kan læses som et vitalistisk programskrift og hvordan Niensens position i dansk musikliv gjorde det muligt at videreføre vitalistiske musikæstetiske positioner på trods af det legitimitetstab, den europæiske vitalisme oplevede som følge af fascismens brug af den.

The article adds to the discussion on Carl Nielsen's relationship to vitalism, which was a prevalent current in European cultural life during the early 20th century. It is acknowledged that Carl Nielsen in a number of texts expresses himself within a vitalist discourse, most obvious in relation to his Fourth Symphony, *The Inextinguishable*. The purpose of the article is to present a specific and analytically supported discussion on vitalism in Carl Nielsen's music, which decides if and how characteristics in the music correspond to notions of vitalism. I involve the *Helios* overture (1903) and his Third, Fourth, and Fifth Symphonies. Finally, I consider how Nielsen's collection of essays *Musik er Liv* (*Music is Life*; 1925) can be read as a vitalist manifesto and how Nielsen's position in Danish music life made it possible to continue vitalist positions in music aesthetics in spite of the loss of legitimacy that European vitalism experienced due to fascist use of it.