

**TALE VED KØBENHAVNS UNIVERSITETS
ÅRSFEST DEN 28. NOVEMBER 1974**

Jan Maegaard

Deres majestæter, Deres kongelige højheder, magnifice rector, højlærde og højtærede forsamling!

Den musik, vi netop har hørt, de tre klaverstykker, blev skrevet af Arnold Schönberg i 1909*). I år den 13. september ville Schönberg være fyldt 100 år, og i den anledning bliver hans minde fejret i hele den musikalske verden. Det er rimeligt, at Københavns Universitets rektorat har ønsket, at dette års tale ved årsfesten skulle være viet Arnold Schönberg. Hans virkning i samtid og eftertid er en sådan, at vi slet ikke kan forestille os, hvordan musikudviklingen var forløbet, hvis han ikke havde været der.

Når virkningen af Schönbergs værk kan vurderes så højt, skyldes det ikke opførelsesfrekvensen af hans værker, der nærmest må betegnes som lav, og det skyldes heller ikke, at den særlige kompositionsteknik, som han udviklede, er blevet adopteret af synderlig mange komponister. Effektens rækkevidde ligger i, at Schönberg gennem sin atonale musik og måske først og fremmest gennem sine tolvtoneværker har bidraget afgørende til at lære dem, som har studeret den, at *tænke* musik på en ny måde. Det drejer sig naturligvis i første række om komponister og musikteoretikere, altså om fagfolk; men just herigennem er Schönbergs musik indirekte, men afgørende kommet til at præge en væsentlig del af den musik, der er skrevet i anden og tredje fjerdedel af dette århundrede, også musik som i sin fremtoning slet ikke ligner Schönbergs. Omfanget af denne effekt kan blandt andet måles ved den omstændighed, at der i dag verden over undervises i den satslære, som har sin oprindelse hos ham, som et led i den højere uddannelse ved musikinstitutter, -konservatorier og -akademier.

Der er således ikke, eller kun i ringe grad, tale om den form for direkte påvirkning, der resulterer i mere eller mindre vel udførte efterligninger, men derimod om det langt dybere virkende, at han gennem sin musik har væsentligt udvidet vort musikalske begrebsapparat. Derfor kan den nye konception af principperne for musikalsk sats, som var Schönbergs, spores så at sige overalt, helt

*) Forud for talen fremførte professor Bengt Johnsson Arnold Schönbergs "Drei Klavierstücke", op.11.

ind i vore dages musikliv. Men samtidig har den sine rødder dybt i hans egen geografiske og kulturelle baggrund.

Schönberg fødtes i Wien, og det kulturelle miljø han voksede op i, var præget af stærke brydninger. 90erne og det første halvandet årti af vort århundrede så et gammelt kulturmønster gå til grunde og spirerne til et nyt bryde frem; men det må ikke glemmes, at de, som såede disse spirer og i dag fremtræder som vor tids pionerer, var ligeså fuldt forpligtede over for den kultur, de voksede op i, som over for den, de var med til at lægge grunden til. Det er alle store fornyeres paradoks, uden hvilket vi ikke fatter det spændingsfelt, hvori de virkede; det gælder for Schönberg, som det gælder for generationsfællerne Albert Einstein, Siegmund Freud, James Joyce, Franz Kafka, Hermann Broch og Wassily Kandinsky.

Det Wiener-miljø, som både Schönberg, Freud og Broch voksede op og modnedes i, var i mange henseender præget af udefra kommende strømninger, vinde, der blæste ind over Centraleuropa vestfra og nordfra, fra den franske naturalisme og fra den skandinaviske samfundskritik. Det var strømninger, som i det herskende habsburgske miljø måtte opfattes som fjendtlige og nedbrydende for moralen.

En af dem, hvis stemme hørtes, var vor egen Georg Brandes. Han holdt i året 1900 et foredrag i Wien, og blandt tilhørerne sad den dengang ret ukendte læge Siegmund Freud. Brandes talte om den nordiske gennembrudsmoralisme – J.P. Jacobsen, Henrik Ibsen, Strindberg – i Søren Kierkegaard'sk belysning og om den franske naturalisme – brødrene Concourt, Honoré de Balzac, Emile Zola, Henri Hervieu – i lyset af Hippolyte Taines litteraturteoretiske og filosofisk-psykologiske teorier. Han refererer centrale scener af "Niels Lyhne" for sine tilhørere, og Freud noterede i et brev til vennen Wilhelm Fliess: "En så streng livsopfattelse kender vi ikke her; vor lille logik såvelsom vor lille moral er dog meget forskellige fra den nordiske." – Efter foredraget sendte Freud Brandes sin nyligt udkomne bog om drømmetydning som udtryk for sin solidaritet. Han følte, at Brandes og han selv kæmpede på den samme front, og han erkendte, at hans egne originaleste ydelser både i videnskab og åndsliv selv var frugten af det ideklima, der i 90erne blæste ind over Wien, og som Brandes med sin åndsform repræsenterede.

Om Schönberg hørte Brandes tale, ved vi ikke. Han kan have hørt ham; men det er næppe sandsynligt. Vi ved derimod, at han i selv samme måned, i marts 1900, påbegyndte kompositionen af sit store symfoniske vokalværk over J.P. Jacobsens Gurre-sange. Beskæftigelsen med den nordiske digter er symptomatisk for den klimaændring, som nu også Schönberg, 26 år gammel, registrerede og drog konsekvenserne af. Indtil da havde han sammen med vennen og læreren, den tre år ældre Alexander v. Zemlinsky, hvis søster han siden ægtede, følt sig mest knyttet til den musikalske konservatismes højborg, Wiener Tonkünstler Verein. Herfra udgik da også den ydre anledning til, at han påbegyndte kompositionen af Gurre-sangene, nemlig i form af en konkurrence om en sangcyclus udskrevet af foreningen. Kort forinden havde Schönberg indsendt sin strygeseksket "Verklärte Nacht" med opførelse i foreningen for øje; men selv dette ro-

mantiske tonedigt fandt de strenge dommere for nyorienteret, og han fik det nu tilbage med et afslag begrundet i en latterlig pedantisk petitesse, en enkelt akkord, som skønnedes at være behandlet i modstrid med den klassiske harmonilæres regler. Efter dette komponerede Schönberg videre på sine Gurre-sange uden tanke på Wiener Tonkünstler Verein, nu med en symfonisk konception af hele Jacobsens tekst for øje. Og således blev det, der oprindeligt skulle have været en sangcyklus med klaver, til et to timer langt værk for seks solister, tre mandskor, et blandet kor og et 100 mands orkester.

Da Gurre-sangene endelig kom til opførelse i Wien i februar 1913, vandt Schönberg et af sit livs meget få eklatante publikumssejre. Men hyldesten kom for sent. Efter opførelsen lod han sig nok fremkalde på podiet; men han bukkede til orkestret og koret og vendte publikum ryggen.

I mellemtiden var han blevet en af det centraleuropæiske musiklivs mest kontroversielle skikkelser, hadet, spottet og forfulgt af de mange og tilsvarende dyrket og beundret af en snæver kreds af avancerede kunstnere. Tonkünstler Vereins Beckmesser'ske markering af en akkord i "Verklärte Nacht" havde blot været et symptom, et svagt forvarsel om det, der skulle komme. Det blev Schönbergs lod - som det blev hans store generationsfællers, Einsteins, Freuds, James Joyce's og Kandinskys - at drage konsekvenserne af sin ekstraordinære indsigt, selvom de måtte være upopulære. I musikken, der måske mere end nogen anden udtryksform direkte stimulerer menneskers følelser, i Schönbergs musik blev konsekvenserne af hans overordentlige indsigt meget upopulære.

Et af de værker, der var blevet til i mellemtiden, var de tre klaverstykker op. 11, som uropførtes i Wien i 1910. Der er så få danske musikere at nævne i forbindelse med Schönbergs musik; det er derfor nok værd at notere, at førsteopførelsen i Berlin i januar det følgende år fandt sted ved den danske pianist Carl Bernhard Philipsen. - "Måtte vi aldrig opleve den tid, da den slags frygtelige sager bliver anset for musik," skrev Berliner pressen.

På denne tid boede Schönberg i Berlin. Forholdene i Wien var blevet ham utålelige. Når det var kommet så vidt, skyldtes det et sammenfald af flere omstændigheder. En af dem var de idelige skandalescener, når musik af ham kom til opførelse, bag hvilke han også mente at spore en antisemitisk forfølgelse af sin person. En anden omstændighed kan vel have været Gustav Mahlers død i maj 1911. Denne anden store østrigsk-jødiske komponist havde i årene efter 1904 etableret et meget hjerteligt forhold til sin 14 år yngre kollega, og Schönberg på sin side beundrede ham mere end nogen anden komponist i tiden. Gang på gang i de onde Wiener år stillede Mahler sig modigt på Schönbergs side, når han blev pebet ud af publikum og forhånet i pressen, og det endskønt han mere end én gang måtte tilstå, at han ikke kunne følge Schönberg i hans kunstneriske udvikling.

Det er først de seneste års forskning, der er begyndt at afdække de tråde, der forbinder de to komponister, hvis værker egentligt slet ikke ligner hinanden i det

ydre. Det er i det hele taget først inden for de sidste 10–15 år, at musikforskningen har taget sig for at underkaste disse komponisters musik en mere dybtgående analyse. Gennem de analyser, der foreligger i dag, sammenholdt med de mere indgående studier af kulturlivet omkring århundredeskiftet begynder vi imidlertid at kunne ane de dybereliggende årsager til Schönbergs ofte udtalte, men hidtil lidt gådefulde dybe taknemmelighedsgæld til Mahler. Selvom Mahlers musik i mange henseender ligner den traditionelle 1900-talsmusik, rummer den dog elementer, som er uforklarlige og må forekomme urimelige og mærkværdige ud fra de givne forudsætninger. Disse elementer falder ganske anderledes på plads, hvis man supplerer disse forudsætninger med den nye måde at tænke musik på, som først blev manifest i musik, der fulgte efter Mahler, og da først og fremmest i Schönbergs musik. Schönberg havde evnen til at tage ved lære af fortidens mestre uden at efterligne dem, og vi begynder nu, mere end et halvt århundrede senere, at begribe, i hvor høj grad han i virkeligheden tog ved lære af Mahler.

Det var ikke nogen tom gestus, når Schönberg tilegnede sin harmonilære Mahlers minde. I denne bog, måske hans vægtigste litterære dokument, genfindes den inderlige forening af nytænkning og dyb forankring i traditionen, som jeg har omtalt. På den ene side er den en yderst grundig, næsten pedantisk lærebog i den klassiske harmonilære efter de Sechter'ske principper, der var herskende i Wien. På den anden side stiller den med sine mange kommentarer, digressioner, polemiske indslag og bekendelser den klassiske lære i et nyt lys. Samtidig med, at Schönberg insisterer på den klassiske harmonilære som en nødvendig håndværkslære, frakender han den dens tidligere alment accepterede egenskab af normsættende instans i æstetisk henseende, og han polemiserer skarpt mod den opfattelse, at de harmoniske funktioner skulle repræsentere en art musikkens naturlov.

I bogens sidste kapitler kommer han, ligesom tøvende, ind på harmoniske fænomener, der transcenderer den klassiske læres begrebsapparat. Forsåvidt er de velkendte, og sporadiske forekommende under den klassiske satslæres lovmæssighed er de tilsyneladende harmløse nok; men får de lov at folde sig ud efter deres egen immanente formkraft, sprænger de denne lovmæssighed, ikke fornægtende, men transcenderende. I dette lys træder den klassiske harmonilære frem som et særtilfælde under en større lovmæssighed, hvis principper Schönberg ikke føler sig i stand til at formulere i skrivende stund, 1911. Imidlertid havde han allerede i nogen tid følt sig i stand til at mønte den ud i praktisk komposition, blandt andet i klaverstykkerne op.11.

Bedriften i Schönbergs harmonilære ligger navnlig i to afgørende nytolkninger; for det første dette, at tonaliteten forstås som et musikalsk strukturprincip, ikke en til alle tider gældende lov, for det andet, at han drager konsekvensen af den tese, at der er en gradsforskel, ikke en væsensforskel, mellem konsonans og dissonans. Disse skridt var ikke tidligere blevet taget fuldt ud af nogen teoretiker, skønt adskillige havde taget tilløb dertil. Med udgangspunkt i den overleverede harmonilære havde det næppe heller været muligt at drage disse konsekvenser;

dvs. logisk havde det nok været muligt, men praktisk-musikalsk ville det have været at save den gren over, man selv sad på. Det krævede, ikke en musikteoretiker, men en komponist at gøre det, en komponist med en lykkelig hånd, en komponist, der vidste at erstatte tabet af det lukkede, veldefinerede systems sikkerhed og tryghed med en ny musikalsk inspiration og kompositorisk indsigt.

Skønheden – eller det, vi i dag måske snarere ville kalde det æstetisk tilfredsstillende – kan imidlertid ikke udledes af den satstekniske håndsværkslære, hvilken lovmæssighed den end måtte følge. ”Skønheden”, siger Schönberg i sin harmonilære, ”findes først i det øjeblik de uproduktive begynder at savne den Kunstneren har den ikke nødvendig. For ham er sandfærdighed nok For kunstneren kommer skønheden som al anden opfyldelse i anden række Men de midelmådige vil besidde skønheden.” For Schönberg er skønheden en funktion af sandfærdigheden. Den kan ikke ejes; man kan ikke hygge sig med den, trøste sig på den. Hermed før han sig til talsmand for den ekspressionistiske æstetiks sandhedskrav. Men sandheden er den subjektive sandhed, ”det geniale menneskes naturlov”, som han har kaldt den; og dermed stiller han sig på den individuelle geniæstetik grund, hvor han forøvrigt forblev livet igennem. ”Kunst kommt nicht von Können, sondern von Müssen,” er en af hans oftest citerede maximer. I en berømt programnote fra samme tid uddybes tanken. Her erklærer Schönberg, at han, når han skriver atonalt, følger en indre drift, som er stærkere end opdragelsen, han adlyder en formlov, som er ud af hans egen natur og derfor mægtigere end den, han har tilegnet sig gennem uddannelse. Det betyder, at den kunstneriske sandfærdighed – det eneste kriterium, Schönberg lod gælde – kommer indefra, fra jeg’ets dybere lag, ikke fra den mere bevidste kunstfærdighed, man kan lære, og som man bør lære af traditionen. At lade denne subjektive sandhed fremtræde i kunstnerisk form er imidlertid ikke blot kun de få givet – de geniale mennesker, i Schönbergs terminologi –, det kræver også moralsk mod. Men jeg’ets dybere lag repræsenterer ifølge den ekspressionistiske æstetik noget almenmenneskeligt, og man bør således ikke overse, at der i denne betonedede jeg-kunst ligger en energisk stræben mod menneskelig kommunikation på et væsentligere plan end det overfladiske.

Nu er spørgsmålet ikke, om denne anskuelse er sand eller falsk. En sådan problemstilling ville kompromittere selve sandhedsbegrebet, hvorom det drejer sig. Spørgsmålet er eksistentielt: kan den enkelte leve op til de krav, som denne anskuelse stiller? Kan han realisere det absolutte krav om sandfærdighed uden hovmod og med sin ydmyghed i behold, med sin humor, sin kærlighed til menneskene og sin tro på det gode i behold? Denne emnekreds gennemspilles af Schönberg i en hel række religiøse og quasi-religiøse værker, som fra denne tid indtil hans død går gennem hans produktion som en ledetråd. Den fornemmes også bag alle de andre værker, og den erkendes i hans personlige livsførelse.

I 1920’erne udkrystalliseredes den nyvundne frihed i forholdet til den klassiske satslære i den såkaldte tolvtoneteknik, som han i samtiden blev, om ikke berømt,

så dog berygtet for. Og her spiller for anden og sidste gang noget dansk ind i Schönbergs liv og skaben. I slutningen af januar 1923 besøgte han København, hvor han i det daværende Filharmoniske Selskab ledede opførelsen af egne værker. Kort efter sin hjemkomst til Wien påbegyndte han kompositionen af sit første egentlige tolvtoneværk, blæserkvintetten op. 26. Det skal ikke påstås, at han hentede inspirationen til sin tolvtoneteknik i København; dér var intet at hente i så henseende. Men den omstændighed, at det første værk, han skrev efter hjemkomsten fra Danmark, var en blæserkvintet, har utvivlsomt sin oprindelse i hans besøg her. De musikere, som Schönberg havde at gøre med i København, bestod for en stor del af kredsen omkring Carl Nielsen, og de omfattede samtlige medlemmer af det ensemble, som kort forinden havde uropført Carl Niensens nye blæserkvintet, en kammermusikbesætning, som ingenlunde var almindelig på den tid. De var meget glade for dette værk, og der kan ikke herske tvivl om, at de har gjort Schönberg bekendt med det under hans besøg; vi ved endog, at de direkte har opfordret ham til at skrive noget for denne besætning. Schönberg har på sin side erkendt de muligheder for hans egne kompositoriske formål, som det femstemmige blæserensemble frembød. Og således begav det sig ved kronologiens sære spil, at Schönbergs første tolvtonekomposition blev skrevet til et ensemble, som han havde lært at kende gennem Carl Nielsen.

I en række værker, der fulgte tæt på hinanden de følgende år, og som kulminerer i helaftensoperaen "Moses og Aron", konsoliderede Schönberg sin beherskelse af den nye kompositionsteknik. I disse 11 værker komponeret på mindre end ti år, mens Schönberg var mellem 50 og 60 år gammel, foreligger ikke blot en kunstnerisk realisation af den nye måde at tænke musik på, som eftertiden kan takke Schönberg for; de repræsenterer egentlig også i deres mangfoldighed og kunstneriske fuldendelse essensen af et livsværk.

Men Schönberg lod det ikke blive herved. Han hørte aldrig op med at skrive musik efter den gamle lovmæssighed, og livet igennem fandt han også glæde ved at bearbejde ældre tiders musik. Den nye lovmæssighed i tolvtoneværkerne gør ikke krav på den gamle lovmæssigheds plads. For Schönberg er den blot et eksempel, hans eget eksempel, på det, som er muligt under den enormt udvidede helhedskonception, hvis konturer han anede allerede i 1909.

Tolvtoneteknikken er udtryk for Schönbergs egen subjektivt-kunstneriske bestræbelse på at lægge bånd på det kaos, der tonede frem for hans bevidsthed med detroniseringen af dur-moll-systemet som almengyldig regulerende faktor. I sin høje alderdom i sit amerikanske eksil har han i en aldrig færdigskreven artikel gengivet sine tanker om sin egen kompositionstekniske nyskabelse. Jeg citerer herfra:

"Man følger rækken, men komponerer iøvrigt som tilforn. Allerede dengang, og altid siden, har jeg gjort det klart, at denne min metode - min metode - ikke er den eneste vej til løsning af de nye problemer, men en af mulighederne . . .

Jeg har hverken til hensigt at afskrække nogen fra denne metode, ej heller ville jeg opfordre til dannelsen af en skole . . . Den (metoden) havde til formål at erstatte den funktionelle harmoniks formdannede virkning med en anden central kraft: med en række uforanderlige toneforhold. For det andet var den indrettet på at regulere forekomsten af dissonerende samklange i ikke-tonal musik . . .

For det tredje har jeg talrige gange betonet, at man sikkert også kunne anvende andre metoder . . . Jeg vil ikke forhindre nogen talentfuld komponist i at benytte denne metode. Men jeg vil advare begyndere, der tror, at når de blot benytter en række, så er det allerede musik: den, der ikke har lært ordentligt harmonilære og rigeligt kontrapunkt og gennemarbejdet alle de krav, som vor kunsts mestre har stillet, og erhvervet sig en sikker fornemmelse for ligevægt og form, han skulle ikke gøre sig det endnu sværere at komponere under denne vanskelige tekniks krav.”

Nyskaberens og den traditionen dybt forbundne kommer ligeligt til orde i disse linjer. ”Man følger rækken, men komponerer iøvrigt som tilforn.” Idet man følger rækken (tolvtonerækken), tænker man musik på en ny måde; idet man komponerer som tilforn, applicerer man sin udvidede musikalske konception på det velkendte: ikke på et overtaget regelsæt af dogmer, men på den levende, kulturbærende tradition i musikkens kunst.

Schönbergs generation var opvokset i en darwinistisk farvet tro på udviklingen, og den bevarede Schönberg forsåvidt livet igennem, ikke som en naiv tro på fremskridtet, der fuldbyrder sig ligesom af sig selv, men som en tillid til den opbyggende kraft hos den ånd, der altid stræbende umager sig. ”Trotzdem bete ich,” var de sidste ord Schönberg satte i musik i sin sidste, ufuldendte komposition. Dette ord kan også gælde som ledestjerne for hans hele liv og virke, som udtryk for hans fundamentale optimisme trods alt, trods tvivl og anfægtelse, trods modstand og forhåelse, trods den uforstand og misforståelse, han blev udsat for, trods den forfølgelse, han måtte lide, både for sin jødiske herkomst og for sin musiks skyld; det kan gælde som symbolet på, at der trods alt er et håb, og at det er menneskenes opgave, enhver efter evne, at virkeliggøre det, idet de tungeste opgaver lægges på de stærkeste skuldre.

Blandt århundredets store pionerer, der måtte se en verden gå i grus og ondskab og kaos vokse frem af ruinerne, fremtræder Schönberg som en magtfuld forkynner af håbet trods alt, ikke til trøst og beroligelse – man skal ikke tro, at han nærede nogen illusioner –, men som en opmaning til at arbejde for det godes sag. Et sidste citat til at belyse dette: ”Jeg er sikker på, at det er sket flere gange i hvert århundrede, at den åndelige impotens har hævet sig mod kræfter, der evnede at skabe nyt. Det er sørgeligt at måtte tilstå, at det ikke altid var de ringeste, der havde mistet troen på de opbyggende kræfter.”

Schönberg hørte til de få udvalgte, der er større end livet, ekstreme og ikke bange for overdrivelse, modige til døden og uden enhver sentimentalitet

”Trotzdem bete ich.” Dette ord opfyldte han i den sidste komposition, han

nåede at fuldende, i 1950, den 130. Davids-psalme: "Fra dybet råber jeg til dig, Herre." Mimma'amakkim keratika Adonaj. *)

*) Efter talen fremførte medlemmer af Musikstuderendes Kor ved Københavns Universitet under ledelse af kgl. kapelmester Poul Jørgensen Arnold Schönbergs "De profundis (Psalm 130)" til den hebraiske tekst.