

100 års Bruckner-reception i de nordiske lande (1. del)

af Bo Marschner

Indledning

I Renate Grasbergers 3660 numre omfattende *Bruckner-Bibliographie bis 1974*¹ udgøres det danske kontingent alene af to ganske små bidrag, begge tilmed af tvivlsom betydning både for Bruckner-forskningen og for belysningen af komponistens stilling i Danmark: Det ene er en kortfattet rapport af Alma Heiberg om Brucknerfesten i Mannheim i 1938², det andet en novelle af Niels Viggo Bentzon, *Det gamle hus*.³ Sidstnævntes berettigelse i bibliografien indskrænker sig til at novellen er henlagt til en *Anton Bruckner-Straße* i en imaginær tysk provinsby efter den anden verdenskrig. (Det ville givetvis være uretfærdigt at give Renate Grasberger skylden for dette bibliografiske fejlskud, som snarere må være et resultat af en dansk indberetters mere end almindelige nidkærlighed i tjenesten.)

Denne forsåvidt ubetydelige detalje skal blot antyde at forudsætningerne for at gennemføre en undersøgelse af det omfang, som titlen for nærværende beretning afstikker, ikke har været videre gunstige. Og en oversigt over de øvrige nordiske landes bidrag til Bruckner-litteraturen kunne da også i alt væsentligt på forhånd bekræfte indtrykket af et totalt uopdyrket felt.

En begrundelse for at tage emnet op er selvfølgelig dermed allerede givet, men tilbagevendende overvejelser i den retning fik dog først for alvor aktualitet da *Anton Bruckner Institut Linz* i 1990 henvendte sig med ønsket om en redegørelse for de nordiske lande i forbindelse med det følgende års Bruckner-symposium, der netop havde receptions-historien i global målestok som sit tema.

1. = *Anton Bruckner Dokumente und Studien, Band 4*. Graz 1985.

2. Trykt i *Dansk Kirkemusiker-Tidende* 1938, s. 129 (Grasberger 28 b/194).

3. I *Dansk Musiktidsskrift* 1950, s. 6-9 (Grasberger 31/10).

Det er resultaterne af denne forskningsopgave som her skal meddeles i en mere fyldig form end det lod sig gøre indenfor symposiets rammer (og som det vil fremtræde i en kommende symposie-rapport).⁴ Samtidig vil det først i nedenstående bredere sammenhæng kunne lade sig gøre at se på de receptionshistoriske spørgsmål med blikket rettet decideret mod forholdene indenfor musiklivet i de enkelte nordiske lande, hvor det i første omgang mere måtte komme an på at fremstille tingene i lyset af den centraleuropæiske overlevering af Bruckners værker. Opgaven måtte i sin første præsentation begrænses til at demonstrere nogle hovedtendenser – lighedstræk såvel som forskelle – i de enkelte nordiske landes Bruckner-reception.

Der er dog også et formål af videre betydning med at fremstille dette emne for et nordisk forum: Det er nemlig åbenlyst at man gennem en receptionshistorie, der har en skikkelse som Bruckner som sit objekt, samtidig – og måske ikke mindst – får kastet lys over nogle konkrete sammenhænge indenfor det *hjemlige* musikliv, om hvilke vi stort set kun har et meget generelt kendskab. Som f.eks. hvor det drejer sig om det anstrengte forhold der har bestået siden den første verdenskrig og mange år frem, specielt i Danmark, til "romantikken" og i særdeleshed den såkaldt "senromantiske" musik. Sådanne forhold vil fremtræde i større detaljerethed, modificeret eller yderligere underbygget, når én af de her stort set forkætrede komponister får sin lokale receptionshistorie skitseret.

Endelig er der naturligvis spørgsmålet om Bruckner selv, om hans "virkningshistorie" (H.G. Gadamer) og hans aktuelle status indenfor det udvalgte kulturelle område. Endelig? Det er jo på den anden side komponisten der er både udgangspunkt og det egentlige hovedobjekt for undersøgelsen, så hvorfor overhovedet dette forsøg på indirekte tilsidesættelse?

Nok fordi man i en dansk sammenhæng, allerede på forhånd, synes at kunne høre modspørgsmålet: hvad interessant eller vigtigt der er ved dette emne, fremsat i fyldigt kor. Det hænger (såfremt det nu altså stilles) uden tvivl netop sammen med den svage position Bruckner indtager i det meste af Norden, og her igen ikke mindst i Danmark. Og det på trods af en konjunktursituation for denne komponist, som målt navnlig gennem de sidste 25-30 år har udvist en stadig og yderst

4. "100 Jahre Bruckner-Rezeption in den nordischen Ländern". Hertil forelagt som opførelsesdokumentarisk materiale: "Aufführungen größerer Werke von Anton Bruckner in den nordischen Ländern 1891-1991" (disse fortegnelser publiceres løbende i: *Mitteilungsblätter der Internationalen Bruckner-Gesellschaft*", Heft 37 ff.).

bemærkelsesværdig stigning i store dele af den øvrige verden.

Reflekser af denne forøgede popularitet kan retfærdigvis også spores i opførelsesstatistikkerne for Bruckners musik i de nordiske lande. Langt mindre gennemslagskraft har denne konsolidering indenfor selve den koncertmæssige praksis derimod haft i den musikalske diskurs, i forskning, publicistik og undervisning. Langt mindre betydning, kort sagt, for den status vi tildeler komponisten, for kontureringen af vores "Bruckner-billede". Vi betjener os på dette punkt her i Norden stort set endnu af gamle klichéer, ikke mindst fordi den markant forøgede aktualitet, som er blevet komponisten til del i store dele af den øvrige verden, endnu ikke er en realitet hos os.

Bruckners virkningshistorie i et globalt perspektiv lader sig, uden at fordreje sandheden, formulere i temmelig direkte retrograd anførelse af de ord der er sat som titel over Siegfried Oechsles skitse af Niels W. Gades receptionsproces⁵: I stedet for "fejret – agtet – glemt" kan udviklingen i tilegnelsen af Bruckners musik, tilsvarende generaliserende, beskrives gennem ordsekvensen "overset – foragtet – fejret". Dog med dén nødvendige modifikation at "foragtens" fase faldt sammen med en tilsvarende stærk entusiastisk bevægelse til fremme af Bruckners værker (og hans "mission"⁶ som det ofte blev opfattet), ganske særlig indenfor det tyske kulturområde.

"Overset – omstridt – ophøjet" kunne derfor have været den suggestive titel på dette bidrag, hvis blot ikke situationen var den at man her i Norden endnu ikke, efter 100 års omgang med Bruckners musik, på nogen måde har givet denne en ophøjet status.

Det er dog heller ikke hensigten her at bringe nogen demonstrativ apoteose i stand, men derimod på grundlag af det indtil nu indsamlede kildemateriale at forøge rækken af foreliggende, større og mindre receptionshistoriske studier vedrørende andre komponister i deres relationer til ét eller flere nordiske lande.⁷

I denne sammenhæng skal det nævnes at der for nylig faktisk er udgivet en kort receptionshistorisk oversigt vedrørende Bruckners musik i Norge. Og det er historisk set helt retfærdigt at Olav Guttorm

5. "Fejret, agtet, glemt. Om Niels W. Gade i 100-året for hans fødsel", i: *Niels W. Gade Newsletter nr. 3* (1991, upag.).

6. Smlg. Renate Grasberger, *op.cit.*, numrene 7/69, 8/37, 8/154, 8/235, 8/294, 8/318 og 8/325.

7. Jvf. også Carsten E. Hatting: *Mozart og Danmark*. Kbh. 1991; Gerhard Schepelern: *Wagners operaer i Danmark. Et dansk Wagner-lexikon*. Kbh. 1988; Knud Martner: "Dansk Mahler-reception 1904-79", i: *Dansk Musiktidsskrift* 1979, s. 209-212 (samt den dertil hørende dokumentation i privattryk); Jan Mægaard: "Arnold Schönberg og Danmark", i: *Dansk Årbog for Musikforskning VI, 1968-72*, s. 141-158.

Myklebust, emeriteret Oslo-professor i missionsvidenskab, er den der i Norden kommer først med sit rids af dette emne⁸, for det var her, i Kristiania, man overhovedet for første gang i Norden spillede et værk af Bruckner: Det skete den 21. februar 1891 med en fremførelse af *Te Deum*.⁹

I 100-året derefter beløber den samlede mængde af registrerede opførelser sig til lige knap ét tusind hvad angår Bruckners i alt 19 her i Norden opførte, større værker.¹⁰ Og igen er det *Te Deum*, denne gang i Århus, der figurerer som den seneste indenfor den undersøgte periodes runde sekel.¹¹

Registreringen af dette (for mig overraskende store) antal værkopførelser har været ryggraden i arbejdet. I en situation hvor receptions-historien fra begyndelsen har fremtrådt som næsten hermetisk lukket, har disse i sig selv tørre fakta størstedelen af tiden været de egentlige nøgler til denne histories bygning, dens større og mindre opholdsrum og dens forbindelsesgange. De har naturligvis åbnet til pressekritikken af de opførte værker, men samtidig hermed også for mange slags indblik i øvrige forhold indenfor musiklivet, som har givet billedet af Bruckner-overleveringen en tiltrængt plasticitet.

Den samme relief-funktion har den påtvungne beskæftigelse med de øvrige nordiske landes receptionsforhold været med til at skabe. Den skræmmende store opgave, som inddragelsen af hele Norden i starten følte at være, viste sig hurtigt at medføre en afgørende gevinst m.h.t. grundlaget for slutninger og fortolkninger.

Det har nemlig fremgået med al ønskelig tydelighed at forholdene i de enkelte lande tegner sig markant forskelligt – særlig når man betragter situationen i Danmark og Sverige. Så kontrasterende at det ville være uhensigtsmæssigt at lade dispositionen af emnet ske primært efter de enkelte lande. Skildringen af denne receptionshistorie påkalder sig tværtimod konstant sammenligninger mellem landene, og betydningen af disse udblik forøges i det foreliggende tilfælde endda af at de

8. Olav G. Myklebust: "Bruckner og Norge 1891-1991", i: *Norsk Musikk Tidsskrift* 1991 (4), s. 137-152.

9. Jvf. også Olav G. Myklebust: "Te Deum i Circus. Bruckner-mottagelsen i Norge 1891", i: *Kirke og Kultur* 1991 (5), s. 465-470.

10. Foruden de 9 nummererede symfonier og 3 ditto messer endvidere: Overture, g-mol (1862), *Studiesymfoni*, f-mol (1863), den annullerede symfoni i d-mol (1869), Strygekvartet, c-mol (1862), Strygekvintet, F-dur (1879), *Te Deum* (1881-83) og 150. *Psalm* (1892). – Fremførelser af motet-repertoiret ville det være helt uoverskueligt at forsøge at katalogisere, og formodentlig har de verdslige solo- og mandskor-sange kun haft en yderst smal receptionsbasis, om overhovedet nogen, her i Norden.

11. Aarhus Symfoniorkester, Jysk Akademisk Kor og Den jydsk Operas Kor, dirigeret af Michael Schönwandt, d. 18. og 19. december 1991.

basale forudsætninger for musiklivets udfoldelse stort set har været de samme overalt. Det gælder f.eks. for antallet af de orkestre der til enhver tid har været i stand til at binde an med værker af det kaliber der her er tale om.

Kildematerialet der danner grundlaget for undersøgelsen kan næppe nogensinde betragtes som fuldstændigt, og er det slet ikke i dette tilfælde; men der er dog gjort et forsøg på at dække emnet ind via en lang række informationskanaler: Foruden en gennemgang af såvidt muligt samtlige nordiske orkestres opførelsesprotokoller er der foretaget en gennempløjning af nordiske musiktidsskrifter, af ældre samlinger af koncert- og radioprogrammer, orkestres jubilæumsskrifter og diverse udklipssamlinger. Hertil kommer endelig et udvalg af koncertanmeldelser, hvis fyldighed dog naturligvis varierer en del fra land til land og fra den ene lokalitet til den anden.

Som decideret underbelyst fremtræder mest situationen i Finland (og i særdeleshed Island), hvor der til de vanskeligheder der knytter sig til den geografiske distance kommer informationstekniske problemer af sproglig art. På den anden side har Finland forekommet væsentlig at have med, så at sige i øjenkrogen, særlig på grund af nogle markante dirigentskikkelser herfra.

God hjælp har jeg fået fra mange sider i forbindelse med den kortlæggende del af arbejdet. Igen må jeg fremfor alle andre nævne Olav G. Myklebust som med stor generøsitet har stillet hele sit materiale til disposition for mig. På grund af hans undersøgelser, der er foreløbet parallelt med mit eget arbejde, har jeg kunnet slippe for alt biblioteks- og arkivarbejde i Norge og har kunnet koncentrere mine efterforskninger til de hjemlige institutioner og til biblioteker og arkiver i Stockholm. Anden værdifuld hjælp har jeg fået fra kollegerne professor Fabian Dahlström, Åbo, docent Martin Tegen, Stockholm og mag.art. Claus Røllum-Larsen, København.

I. Indtil 1. verdenskrigs slutning

Sammenlignet med andre komponister som Richard Wagner og Johannes Brahms – de to skikkelser som Bruckner i størstedelen af sin tid som etableret, "autentisk" komponist konstant blev set i forhold til – skete Bruckners indtrængen i koncertsalen overalt meget langsomt, også i hans hjemland og i Tyskland. Først efter den 1. verdenskrig

ændredes situationen de fleste steder til det gunstigere: Den stærkt desillusionerede livsholdning der prægede menneskene i efterkrigstidens første år fandt et brugbart, positivt modbillede i en komponist som Bruckner. Men samtidig blev, som et karakteristisk træk i overleveringsprocessen, dette identifikationsobjekt defineret som et fremmedelement indenfor den herskende tidsånd, et symbol på en anden, bedre og renere kultur.¹² Komponisten fik på denne måde tidligt påtrykket en art klassikerstatus.

Dette var noget nyt i forhold til den første receptionsfase, tiden op til verdenskrigen. I dette tidsrum blev Bruckner i højere grad betragtet som et foruroligende *moderne* musikalsk fænomen, hvis værker kun lod sig optage i koncertprogrammerne med risiko for at fremkalde stærke, modstridende publikumsreaktioner.

I Norden synes denne bevidsthed dog at have slået igennem med en vis forsinkelse, først tæt op imod århundredskiftet. De første meldinger om komponisten er holdt i meget neutrale vendinger der først og fremmest antyder at man her stod overfor et helt nyt navn som man ikke selv vidste noget nærmere om – fremstillingerne er helt andenhånds:

I Leipzig och München har nyligen uppförts en symfoni av en hittills – åtminstone som tonsättare – alldeles obekant musiker, den 60-årige hovorganisten och läraren i kontrapunkten vid Wiens konservatorium, Bruckner. Symfonien räknas av kompetenta konstnärer till de allra bästa symfoniska arbetena i vår tid och har i båda de ovan nämnda för sin utbildade musikaliska smak kända städerna framkallat ett entusiastiskt bifall.¹³

Denne indtil videre tidligste fundne omtale af Bruckner på nordisk grund røber gennem en række detaljer at være skrevet af efter en aktuel omtale i *Berliner Tageblatt* fra d. 13. marts 1885.¹⁴ Anledningen var komponistens succes med den 7. symfoni, først urpremieret d. 30. december 1884 i Leipzigs *Stadttheater* under Arthur Nikisch og dernæst – et mere definitivt gennembrud – d. 10. marts 1885 i München under Hermann Levis direktion. At det drejer sig om en komponist med en så markant symfonisk produktion bag sig, som det var tilfældet, var helt åbenlyst ganske ubekendt for denne beretnings anonyme kolportør.

12. Se Bo Marschner: "Anton Bruckner als geistiger Lehrer", i: *Bruckner-Symposium Linz 1988: "Anton Bruckner als Schüler und Lehrer"*, Bericht. Linz 1992, s. 157-164.

13. *Svensk Musiktidning* 1. april 1885 (nr. 7), s. 55.

14. Jvf. Göllicher/Auer: *Anton Bruckner. Ein Lebens- und Schaffensbild, Bd. IV/2*. Regensburg 1936, s. 294-296.

Også det manglende fornavn på komponisten er med til at give fornemmelsen af et eksotisk tilfælde.

I Sverige skulle der gå endnu næsten fulde 15 år førend Bruckner blev indført på de hjemlige koncertprogrammer: Først i februar år 1900 skete det – som den seneste debut i Norden –, men da til gengæld også med en afgørende styrke, som virker helt symbolsk for den intensitet der snart skulle komme til at kendetegne dyrkelsen af Bruckner i Sverige, set i forhold til de øvrige nordiske lande: med 10 dages mellemrum opførte man i Stockholm den 7. symfoni og *Te Deum*, begge gange med Wilhelm Stenhammar i spidsen for *Kungliga Hovkapellet* (d. 10. og d. 20.2).¹⁵

Stenhammar var i denne tid øjensynligt begyndt at blive ganske stærkt optaget af Bruckner. Det fremgår nemlig også i produktiv forstand af hans 1. symfoni i F-dur (1902-03, senere annulleret), som han i et brev fra dette værks tilblivelsesperiode har givet den stilistiske karakteristik "*idyllisk Bruckner*".¹⁶

I Danmark er det tidligste vidnesbyrd om Bruckner, såvidt det har kunnet ses, artiklen om ham i H.V. Schyttes *Nordisk Musik-Lexikon* (bd. 1, 1888). Heller ikke denne er nogen førstehånds omtale, eller på anden måde bemærkelsesværdig: Schytte baserede i alt væsentligt sine artikler om udenlandske komponister på Hugo Riemanns leksikon, ovenikøbet i en sådan grad at Riemann på et tidspunkt greb ind overfor Schyttes fremgangsmåde og udråbte hans værk som et rent plagiat (en beskyldning som Schytte havde det største besvær med at klare frisag for på bare nogenlunde tilfredsstillende måde).

De første tre Bruckner-opførelser herhjemme gjaldt ét og samme værk, og helt forskelligt fra de øvrige nordiske lande var det Strygekvintetten i F-dur (1879) man her tog op: Tidligst i musikforeningen *Symfonia* (d. 23. april 1894) og i de to følgende år i *Kammermusikforeningen*.¹⁷ Foreningen *Symfonias* karakter af et forum for ny og ukendt musik i datidens københavnske koncertliv¹⁸ kunne også se ud til at bekræftes i denne sammenhæng. Kvintetten blev i hvert fald modtaget

15. To artikler om Bruckner flankerer disse første fremførelser: Gustav Kühls bidrag i *Ord och Bild* 1899, s. 602-604 (en oversættelse fra tysk), samt udgiveren af *Swensk Musiktidning*, Frans Huss' præsentation af komponisten i dette organ d. 2. april 1900 (nr. 7).

16. Jvf. nærmere Bo Marschner: "Nationales und Internationales in nordischen Symphonien des 19. Jahrhunderts", i: *Bruckner-Symposion Linz 1989: "Orchestermusik des 19. Jahrhunderts"*, Bericht. Linz 1992, s. 87-100.

17. D. 27. februar 1895 og d. 18. december 1896. *Kammermusikforeningens* koncerter synes i almindelighed ikke at være blevet anmeldt, vel som følge af denne institutions udpræget private karakter.

18. Jvf. T. Schousboe: "Foreningen *Symfonia* – sin tids DUT". *Dansk Musiktidsskrift* 1970, s. 156-168.

i en nysgerrig (og gennemgående positiv) ånd, men samtidig tydeligt nok ikke som noget ligefrem lettilgængeligt værk:

Symfonia har i år haft held med sin udstilling af moderne, her ukendte toneværker, og det viser sig at være en heldig idé, at der i denne retning også søges til udlandet. Anton Bruckner er således en komponist, som med urette så godt som slet ikke er kendt hos os – og hvis ejendommelige, omend formløse talent har afsat ganske interessante frugter i litteraturen. Således den her opførte Strygekvintet (i F-dur), der indeholder virkelige og betydelige skønheder, navnlig i første Allegro og i Adagioen, mens noget kunstlet og bizart svækker virkningen i de to andre afdelinger.¹⁹

I *Politiken* skrev Charles Kjerulf med lignende forbehold:

... Bruckners Kvintet er et højt ejendommeligt og interessant arbejde, omend dets enkelte dele, ihvertfald ved et første bekendtskab, afstedkommer højest ulige fornemmelse af sympati.

Det var sikkert de færreste, om nogen, beskåret virkeligt at opfatte og nyde den højt hazarderede Scherzo, medens sikkert enhver musikven i salen følte sig ualmindelig tiltrukket, ja ofte helt henrykket af Adagioens dybe poesi og fuldttonende klangskønheder. I alle 4 satser var det let nok at konstatere ligeså megen lærdom som behændighed i det tekniske; ofte gav dette sig udslag i en stærkt virkende kunstnerisk overlegenhed, men rigtig nok også i temmelig tørre og kun ved matematisk dybsindighed virkende nodeudregninger – for at nævne et eksempel: de evindelige sekstspring i Finalen.

Men, som sagt: Bruckners Kvintet var vel værd at stifte bekendtskab med og upåtvivlelig et kunstværk af værdi og interesse. Udførelsen af det meget vanskelige værk var i overmåde gode hænder hos d'hr. kapelmusici Axel Gade, Johs. Schjørring, Fini Henriques, Julius Borup og Frits Bendix.

Finalens mange sekstspring (se ikke mindst t. 109-114), som Kjerulf her stødte sig på, var fra komponistens side en cadeau til værkets bestiller, Joseph Hellmesberger, som ifølge Bruckner sværmede for sådanne sekstgange. Og i det hele taget var det, som så mange andre gange, slutsatsen der voldte de største tilegnelsesmæssige vanskeligheder. I forbindelse med den eneste opførelse som den ellers kolossalt flittige svenske *Aulin-kvartetten* nogensinde gav denne strygekvintet, d. 5. marts 1906, brugte *Svensk Musiktidning* disse ord om finalesatsen: "... ett föga njutbart musikaliskt aggregat."²⁰

19. Usigneret anmeldelse i *Nationaltidende*, 24. april 1894.

20. Om *Aulin-kvartetten* kan man læse nærmere hos Bo Wallner: "Wilhelm Stenhammar och kammarmusiken", i: *Svensk Tidskrift för Musikforskning* 1952, s. 28 ff. samt *Den svenska stråk-*

I de nordiske lande var det som nævnt ikke før efter komponistens død, omkring århundredskiftet, man tydeligere begyndte at reflektere på den status som aktuel og moderne, som man i Centraleuropa forlængst forbandt med navnet Bruckner. Det kommer intet sted så direkte og fremfor alt mere farverigt til syne end gennem den temperamentsfulde københavnske kritiker Charles Kjerulf.

Den 21. oktober 1899 opførte Victor Bendix ved den første af sin serie med *Filharmoniske Koncerter* Adagioen af Bruckners 7. symfoni. Af Kjerulfs anmeldelse fremgår det indirekte at denne første, forsigtige præsentation herhjemme af Bruckners symfoniske musik var blevet mødt med forventninger om noget udover det sædvanlige:

... Så kom turen til den så ivrigt og højlydt fremdragne Bruckner – én af den lille skare for tidligt afdøde oldinge, hvis efterladenskaber ved tidernes ugunst må repræsentere den unge og nye musik. Mere ungdommelige og mere moderne er vi da gudskelev ikke i tonekunsten.

Uhyre forsigtigt vovede man sig i aftes til at give en enkelt sats – Adagioen – af Bruckners E-dur-symfoni. Det løb forholdsvis fredeligt og uskyldigt af. Det var køn og klog musik, tungt tænkt og tungt udarbejdet, tung i selve de brede, svære klangvirkninger. Men de strenge linier skabte en tonebygning, der var stilfuld og i hvert fald havde noget af en monumental karakter. Men rød radikalisme er denne musik kemisk ren for. Ikke gnist af omvæltningstiltal eller -forsøg er der i den.

Det mest pikante ved denne noget nedladende vurdering, der foregøgler en verdensmands-præget indstilling til sagerne, er at der her frem for alt var tale om et mindre opgør indenfor selve den hjemlige andegård, ja sågar mellem kolleger ved det samme blad, *Politiken*.

Sagen er at Bruckner i disse år havde en isoleret dansk forkæmper i musikkritikeren og den diletterende musikforsker William Behrend. Han havde allerede i sin udførlige nekrolog over Bruckner i *Politiken* d. 16. oktober 1896 betonet, gennem kontrasten til samtlige øvrige, nærmest rene telegrammeddelelser om komponistens død, at han havde en anden indstilling til Bruckner end sine kolleger. Og navnlig i sin foromtale af Bendix' koncert lagde han ikke skjul på at han opfattede sit engagement som noget i retning af en pionérindsats:

I aften begynder denne vinters koncerter med en 1ste filharmoniske koncert under prof. Bendix' ledelse. Begyndelsen er ikke ilde.

1899—1900

FILHARMONISKE KONCERTER

1^{ste} KONCERT

Lørdag den 21. Oktober 1899 Kl. 8
i Koncertpaleets store Sal
under Direktion af
Victor Bendix
og under Medvirkning af
Herr LEONARD BORWICK.

PROGRAM.

1. *Peter Cornelius*: Ouverture til „Barberen i Bagdad“.
2. *Rob. Schumann*: Koncert i A-moll, Op. 54, for Piano m. Orkester.
Allegro affettuoso.
Intermezzo (Andantino grazioso).
Allegro vivace.
3. *Anton Bruckner*: Adagio af E-Dur Symfoni.
4. a. *Edv. Grieg*: Prelude (af Holberg Suiten). } Solo
b. *Leonardo Leo*: Arietta. } for
c. *Schubert-Liszt*: Ungarsk Marsch. } Piano.
5. *J. Ad. Hügg*: Nordisk Symfoni.
Allegro — Andante.
Scherzo — Finale.

(Denne Symfoni er komponeret 1871 og var det sidste Værk *Hügg* skrev under Studietiden hos *N. W. Gade* 1870—71).

FLYGEL: Steinway & Sons, New York & Hamburg.

Ψ

Programblad fra Victor Bendix' opførelse af Anton Bruckners 7. symfoni, Adagio-satsen, den 21. oktober 1899 – den tidligste fremførelse i Danmark af et orkesterstykke af Bruckner.

På programmet står to navne, der hidtil kun har været fremme i mindre, musikdyrkende krese, men som netop i de senere år har fået klang fremfor mange andre ældre og nyere: Peter Cornelius og Anton Bruckner.

[...] Bruckners navn ser vi med særlig glæde endelig optaget på en offentlig koncerts program, al den stund *Politiken* var det første blad, der herhjemme slog til lyd for denne højtbegavede kunstner, til hvem anerkendelsen først kom i hans seneste leveår. De filharmoniske koncerter bestyrelse har til igår holdt hemmeligt, hvilken Adagio af Anton Bruckner der opføres. Det er Adagioen af den 7. symfoni i E-dur, hvilket stykke også i Tyskland er brugt enkeltstående til at introducere Bruckners musik. I så fald kan vort publikum glæde sig til en sjælden kunstnydelse. Denne Adagio er en skønhedsåbenbaring, hvortil den moderne orkesterlitteratur ikke har mange sidestykker, kun skade at man ikke spiller den hele symfoni, i hvert fald ikke tager den prægtige 1. Allegro med.

[...] De filharmoniske koncerter er udtryk for, at der i hvert fald i nogle krese findes en særlig trang til at følge med tiden og lære dens bedste frembringelser at kende. Der har privat været bestræbelser fremme for under beskedne former at udrette noget i denne henseende. Til den store offentlighed henvendte de filharmoniske koncerter sig første gang i fjor. Det er næppe nogen hemmelighed, at offentligheden ikke viste sig egentlig begejstret ved henvendelsen.²¹

Mere skulle der tilsyneladende ikke til for at tirre kollegaen Charles Kjerulf, der sandt at sige aldrig skulle komme til at indlægge sig fortjeneste ved i rette tid at "slå til lyd for nogen højtbegavet kunstner til hvem anerkendelsen kom sent", for nu at bruge Behrends ord.

Denne lille interne meningsudveksling er naturligvis en ren bagatel, betragtet på afstand. Men den blev registreret og satte sig uden tvivl spor i samtiden, som det bl.a. fremgår af en skeptisk og tildels bitter kommentar fra den fornemme klassicist Rudolph Berghs side. Bergh, der kan betragtes som en art dansk pendant til den berømte østrigske kirurg og musikkender Theodor Billroth (fremtrædende medlem af Brahms' omgangskreds i Wien), udgav få måneder efter denne koncert og dette kritiker-intermezzo en kronik i tre dele i *Berlingske Tidende*: "Nogle Betragtninger over Musik og musikalske Tilstande i vor Tid", som siden blev udgivet som særtryk. Dette lille skrift begynder med ordene:

De musikalske forhold i vor tid frembyder et underligt og i mange retninger alt andet end opbyggeligt skue. Et af de allermindst til-

21. *Politiken*, 21. oktober 1899.

talende fænomener er det, at musikdyrkelsen hos mange mennesker i så høj grad har fået stemplet af en partisag på sig.

Bergh gør det med det samme klart at partidannelsen herhjemme har fundet sted som led i en agitation for den moderne musik og en tilsvarende bekæmpelse af de klassiske værdier fra Niels W. Gades regeringstid i dansk musikliv:

Den kamp, som nu er stående, føres hovedsagelig som et stadigt angreb fra den ene side og næsten kun som forsvar fra den anden. Det er opførelsen af ældre, klassiske værker, man vil til livs: man ønsker indenfor et parti såvidt muligt kun at høre det ny, ialtfald i de fashionableste koncerter. [...] Trods den i virkeligheden overmåde rigelige mængde af ny musik, som årlig bringes frem her i byen, forlanger man stadig mere ny musik, idet man råber med det i denne sammenhæng græselige slagord "radikal".²²

I den videre argumentation spiller – uden navns nævnelser – de to kritikere-kolleger Kjerulf og Behrend hovedrollerne som de medansvarlige for disse tilstande. Og her rekapitulerer Rudolph Bergh på mindeværdig måde de to kombattanters udspil:

Vore to referenter søger ligefrem at overbyde hinanden i "radikalisme". Da den ene af dem i oktober havde slået til lyd for sin radikaler, den betydelige og sjælfulde, om end i visse kredse vistnok noget overvurderede wiener-komponist Anton Bruckner, så morede den anden sig med lige efter (i anmeldelsen af den koncert, på hvilken Adagioen af hans 7. symfoni spillede) at stemple Bruckner som en af de "afdøde oldinge", i hvis kunst der ikke var tale om "rød radikalisme". Blot han dog engang ville forklare os, hvem det er, som repræsenterer dette begreb. Han var misforstået, da *Musikforeningen* opførte Liszts "Die Ideale" og R. Strauss' "Wanderers Sturmlied"; han er heller ikke ret tilfreds med Bruckner. Hvem er det da, han vil have frem? For det skulle vel ikke være Offenbach-genren? Jeg har nemlig en mistanke om, at det er denne genre, som ligger bedst for denne kritiker. Hvad under, at en sådan referent, for hvem operetten er idealet, sidst, da han hørte en henrivende sonate af Seb. Bach, "måtte have lov til at sige, at den ikke var morsom"? Og dog – trods alt dette – tror jeg, at han har mere musik i sig end hans kollega udi bladet.²³

Rudolph Berghs betydning i den danske Bruckner-reception er ikke helt udspillet med dette beske kuriosum: Han gav senere i sin bog

22. *op.cit.*, Kbh. 1900, s. 2-3.

23. *ibid.*, s. 6-7. Til forklaring af Berghs omtale af Kjerulf hører at denne foruden sin kritiker-virksomhed fremtrådte som operette-komponist.

Musiken i det nittende Aarhundrede (Kbh. 1919) en kort og traditionel skildring af komponisten, placeret i slutningen af kapitlet *Ny-Klassicismen*, som har hans stærkt beundrede Brahms som den absolutte hovedperson. Behandlingen af Bruckner rummer i tilsvarende grad "partimæssigt" betonedede synspunkter og er for såvidt ikke uden præg af den form for vurdering som Bergh i sin tidligere brochure havde taget afstand fra.

14 år forinden havde William Behrend i 2. bind af sin og Hortense Panums *Illustreret Musikhistorie* givet en helt anderledes initieret fremstilling af Bruckners person og værk.²⁴ Også her anbragt i umiddelbar forbindelse med omtalen af Brahms – det har til langt op i vore dage, med den receptionshistoriske sejlivethed der karakteriserer modsætningsforholdet mellem "nytyske" og klassicistiske æstetiske positioner, været en ligesom på forhånd given historiografisk konstellation. Men hos Behrend er der i bemærkelsesværdig grad ensartede proportioner mellem de to afsnit i bogen. Det var for den tid noget temmelig enestående og kan kun forklares som udtryk for Behrends usædvanlige entusiasme for Bruckner.

Denne begejstring havde fem år tidligere resulteret i et andet, ligeledes bemærkelsesværdigt initiativ fra hans side: Da man i september 1899 grundlagde en københavnsk sektion af det nystartede *Internationale Musik-Gesellschaft*, tegnede William Behrend sig som ét af de første ti medlemmer (og fungerede i nogle år som denne *Ortsgruppes* sekretær). Og da de to første foredrag blev afholdt nogle måneder senere, på sektionens andet møde, stod Behrend for det ene, i forhold til den tids normer hyper-aktuelle emne. Man læser herom i det internationale selskabs *Mitteilungen*:

Kopenhagen. Die jetzt bis auf 23 Mitglieder angewachsene Ortsgruppe hielt am 30. Januar [1900] in der Universität ihre zweite Sitzung ab. Die vom Musikverein vorbereitete erste Aufführung einer *Bruckner'schen* Sinfonie (No. 4, Es dur) veranlaßte den unterzeichneten Schriftführer zu einigen *Mitteilungen über Anton Bruckner*, die sich auf die Schilderung seines Lebens, seiner künstlerischen Persönlichkeit, der Haupteigentümlichkeiten seiner Musik richteten und mit einer eingehenden Analyse der genannten Sinfonie endeten.

Als zweiter Vortragender sprach Herr Justizsekretär C. Thrane über *Die Militärmusik zur Zeit Christians V. und Friedrichs IV.*"²⁵

24. *Illustreret Musikhistorie. En Fremstilling for nordiske Læsere.* Kbh. og Kristiania 1905, s. 807-813 (Brahms s. 796-806).

25. *Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft*, Bd. 1, 1899-1900, s. 185.

Reaktionerne på de hele fire Bruckner-opførelser i løbet af få uger i København og Stockholm – i *Musikforeningen* gentog man den 4. symfoni (fremført d. 6. og d. 8. februar 1900) – afviger ikke grundlæggende fra hinanden, selvom forskellige individuelle synspunkter gjorde sig gældende. Foruden den gennemgående forsigtige vurdering, som hænger sammen med at der hos kritikerne var tale om noget i retning af et førsteindtryk af Bruckners musik i det hele taget, spiller komponistens omstridte position i samtidens musik, hans prekære stilling mellem Brahms og Wagner, en central rolle i næsten alle recensioner.

William Behrend kom ved denne lejlighed mærkeligt nok ikke til orde som anmelder – næsten som var han personligt involveret i begivenheden, hvilket trods al hans propageren ikke var tilfældet. Det var dirigenten selv, Franz Neruda, som havde ansvaret for dette vovestykke.²⁶

Mest positivt blev symfonien modtaget af Angul Hammerich i *Nationaltidende* (d. 7. feb.), og han var måske også den af kritikerne der var bedst forhåndsinformert, nemlig gennem Behrends introducerende foredrag i IMG-sektionens regi. (Hammerich var formand for det københavnske selskab.)

Omsider er da nu Anton Bruckner nået også til København! Forleden [21.10. 1899!] opførte Victor Bendix en Adagio af ham, nu i aftes gav Fr. Neruda os en hel symfoni. Det har holdt hårdt, inden denne ejendommelige og uden al tvivl betydelige kunstnerpersonlighed er trængt igennem i sit fædreland, Østrig, endsiges da ude i den store verden, for slet ikke at tale om heroppe i vort afsides Norden. For den, der uden alle partihensyn og personlige monomanier glæder sig over den store og gode kunst, ligegyldig hvor den så findes, og fra hvilken tid den så stammer, er der kun grund til at være tilfreds med, at dette omsider er sket. Thi noget godt og ejendommeligt er derved reddet fra den grav, som ilter partiskhed og personlig ensidighed havde beredt det. Bruckner var ganske urimeligt stillet op som "konkurrent" til Brahms, [...] Bruckner, der så godt som intet havde til fælles med denne, men tværtimod kompletterede ham, som den glimrende kolorist han er! [...]

Hvad Bruckner i virkeligheden betyder som komponist kan nærligtvis ikke afgøres efter denne ene symfoni. Det skal blot her fremhæves, at den på koncerten i aftes i sjælden grad fængslede både ved sit fine, poetiske tankeindhold og ved sin rentud dejlige klang. Og der er, jo mere man lærer den at kende, et mylder af

26. Behrend var dog ophavsmand til en lille brochure med en beskrivelse af Bruckners levnedsløb, der var lagt indeni koncertprogrammet, og som af flere anmeldere blev betegnet som noget nyt (Kjerulf: "en hel revolution") i *Musikforeningens* praksis.

sindrige og opfindsomme træk i enkelthederne at frydes ved. Denne Bruckners 4. symfoni kaldes "måske den mest blomstrende og formfuldendte" af hans otte symfonier, og meget muligt er det, at man ved nærmere bekendtskab med disse måtte samstemme i de klager over mangel på sammenhæng, på indre logik i hans arbejder. Så meget er dog vist, at her i denne 4. symfoni er det kun for finalens vedkommende, at man kan give disse klager ret. I de tre andre afdelinger er der udmærket "logik", og hvad der i kunst betyder endnu mere, der er udmærket fantasi. Det er et stort, stærkt bevæget, rigt udstyret og, som sagt, aldeles dejligt klingende digt om skovens romantik, om det glade, sollyse naturliv, om den mørke, dybe gru i Pans bolig.

Derfor blev Bruckner med denne symfoni introduceret hos os på allerbedste vis. Det er en komponist, det er værd at lytte til. I stilen slutter han sig nær til Richard Wagner, er så at sige dennes symfoniske "Ebenbild". Fremtiden vil lære os, i hvilket mål han står kunstnerisk frit fra dette sit store forbillede, altså i hvilket mål Bruckner kan gøre fordring på stillingen i første række.

En yderlighed af modsat opfattelse blev artikulert af Robert Henriques i *Vort Land* (7. feb.), med en perspektivering af opførelsen i forhold til det københavnske koncertliv der ikke lader én i tvivl om at Henriques' modvilje mod Bruckner til dels hang sammen med hans modstand mod den tendens i retning af en mere aktualitetsbetonet programlinje i *Musikforeningen*, som også blevet fremført af Rudolph Bergh:

[...] Koncerten i aftes var som helhed ikke lystelig. Prof. Neruda, som med den første koncert i denne sæson vandt en så smuk sejr, fordi han med fast hånd havde skabt programmet i Gades billede uden at lytte til de sirenerøster, der stadig fordrer, at foreningens tre koncerter skal anvendes til opførelsen af moderne musik, var i aftes igen ude på experimenternes glidebane.

[...] Hovedinteressen samlede sig ganske naturligt om Es-dur-symfonien af Anton Bruckner, der sidst af et par herværende spasmagere er udskreget som en musikkens genføder, der blev uretfærdigt skubbet til side på Brahms' bekostning, indtil hans navn i den allerseneste tid (han døde 1896) er kommet til ære og værdighed.

Hvis man efter dette har troet i Bruckner at træffe nogen moderne gennembrudsmand, tager man grundigt fejl. Han er tværtimod antik i stil og syn. Mest af alle nærmer hans motiver sig til Schuberts, men den sidstnævntes "guddommelige" længde er hos Bruckner blevet en snakkesalighed og vidtspundenhed, som nærmest må betegnes som djævelsk. Ingen vil nægte, at Bruckner vil noget betydeligt, noget stort, noget himmelstormende, men evnen har ikke altid svaret til viljen. Han farer stundesløs omkring fra

den ene stemning til den anden, undertiden bliver han stående længe, *altfor* længe på den samme plet, uden rigtig at vide, ad hvilken kant han vil fortsætte sit rastløse løb, og så tager han atter benene på nakken i forvirret zigzag.

Det er da let at forstå, at Bruckner kom til at stå i skyggen af Brahms, den klare, formfuldendte klassiker, der havde sit eget, let kendelige fysiognomi og sin ejendommelige, stærkt personlige udtryksmåde.

Mange enkeltheder hos Bruckner bærer selvfølgelig præg af, at han var en alvorlig, højtstræbende musiker. Men han blev aldrig andet end experimentator, nåede ikke at skabe værker, der kan gå fra slægt til slægt, fordi de ejer *alle* de betingelser, der først *tilsammen* skaber den ægte kunst.

Højest når Bruckners Es-dur-symfoni i 1.-satsens første del, hvis stil virkelig tager tilløb til at blive symfonisk. Ædel og fin er også bratschernes brede cantilene i Andanten med violinernes højtliggende pizzicato-akkompagnement, og meget virkningsfuldt hovedmotivet i Scherzoen.

Men som helhed virkede symfonien som en endeløs improvisation af en musiker, der ikke ejer begrænsningens kostbare gave. Der er sikkert meget andet, som er nødvendiggere at kende, hvis man *skal* følge med udviklingen. Prof. Neruda, som havde indstuderet symfonien mønsterværdigt, bør betænke sig to gange, før han gør Musikforeningens medlemmer bekendt med Bruckners andre 7-8 symfonier. Vi er bange for, at der ikke blev mange medlemmer tilbage, før han nåede til den sidste.

At denne opførelse, trods denne nedgørelse, virkelig var en begivenhed udover det sædvanlige fremgår også af at ugebladet *Illustreret Tidende* d. 18. februar bragte en længere omtale af koncertens hovedværk, skrevet af Sophus Michaëlis. Samt at Charles Kjerulf gav symfonien to lange anmeldelser, én af hver opførelse, og den sidste endnu udførligere end den første. Uden at han dog efter værkets gentagelse var blevet varmere indstillet til Bruckners musik end efter sin første, ganske lunkne reaktion. Hans konklusion blev formuleret i følgende noget letbenede karakteristik og, som det skulle vise sig, hasarderede prognose:

Gør man efter en sådan gentagen fordyben sig i den Romantiske symfoni Bruckners regnskab op, synes det at stille sig således: Han er en god og underholdende komponist, hvis musik både vejer til og er let tilgængelig, når lige den uhyre bredde undtages. Han har fremragende kontrapunktiske evner, men meget af disses udbytte går igen tabt ved hans tilsidesættelse af symfoniens krav på fast form. Det musikstof, han arbejder med, er ingenlunde nyt og når fra Schubert til Wagner, men hans personlighed er dog

stærk nok til undertiden at give det ny værdi og interesse.

Det var grumme dumt og ganske unødvendigt af Hanslick'erne og Brahminerne at spærre for Bruckner, ja endogså at forsøge på at slå ham ned. Thi han hører ingenlunde fremtiden til, har intet af den kommende Messias. Han kan ikke holde mål med de store i fortiden, er ihvertfald ikke vore dages Bach. Og tager vi sammenligningerne i nutiden, da når han aldrig Brahms' tanketunge dybde og strenge alvor, endsige Wagners strålende storhed og pragtfulde glans.

Bruckners musik bør spilles og høres, fordi den er god og smuk – det gamle, gode og smukke på en ny måde. Men hans værk er næppe monumentalt, hans kunst sikkert ikke den høje, flammende bavn, der melder det store, nye i kunsten og lyser frem ad ukendte stier.

Med disse pressestemmer er der forsøgt opridset et typisk gennemsnit af de reaktioner Bruckner fremkaldte hos kritikerne i den første receptionsfase. Der aftegner sig overalt nogle hovedkonturer, og de skulle blive ved at bestå med en betydelig uforanderlighed gennem en særdeles lang årrække i de tre skandinaviske lande, hvor musikkritikken har kunnet konsulteres. Enkelte stereotypier, der er med til at tegne dette fremherskende Bruckner-billede, er dog ikke repræsenteret i den foregående citatmosaik.

Her skal derfor tilføjes et par af disse øvrige: Bruckner som den fantaserende organist, selv i det symfoniske medium. Og dermed beslægtet: den landligt-enkle skolemester-type med hang til pedanteri og langvindthed, men også med pludselige indslag af folkelig løsslupenhed. Endelig selvfølgelig – og ikke mindst – den dogmatisk troende katolske sværmer, eller, som en variant heraf: den i sin tro såvel som i sin musik barnligt og sikkert hvilende Bruckner. Disse træk kommer mere eller mindre alle til udtryk i Gustav Hetsch's anmeldelse i *Nationaltidende* af den anden komplette symfoniopførelse på dansk grund. Axel Schiøler dirigerede Bruckners 7. symfoni i *Det philharmoniske Selskab* d. 13. november 1906:

[...] Bruckner må betegnes som en ualmindelig personlighed indenfor musikken, som en forunderlig blanding af store evner og mangel på harmonisk udvikling af dem, som en mand med imponerende syner og et barns naivitet.

Betegnende for Bruckners hele naturel og udvikling er det at han i sine værker altid søger at berolige det higende sind ved at vende det opad mod Gud [...] I alle hans senere symfonier, men navnlig i den Syvende, træffer vi på kirkelige stemninger, på koralmelodier, højtidsfulde akkordforbindelser, ud af hvilke

Bruckners fromhed taler. Men ved siden heraf er han en sværmer. Over hans sværmeri er der dog altid noget barnligt, og barnet i manden hjalp ham mod al udflydende sentimentalitet.

Men med al sin religion, [...] sine katolsk-teologiske følelser og sin sværmeriske natur forenede Bruckner en i denne sammenhæng overraskende sans for verdslig munterhed. Hans sjæl rummer mystiske dybder, men pludselig kan den så at sige uden overgang hengive sig til ganske uforbeholden livsglæde. I sine Scherzoer, hvor han stiger fra sit ophøjede forkynderstade ned til gadens folk, står der gnister af godt humør af hans musik [...] Som den livfuldeste, mest løsslupne Scherzo af alle dem, han har skrevet, regnes den i hans 7. symfoni.

Men endnu en ting må fremhæves hos Bruckner: Hans skolemester-vidtløftighed. Det mærkes på hvert af hans værker, at han havde skolemesteren i blodet som en arv fra fædrene og rest fra sin egen ungdom. [...] Han har så svært ved at slutte af og sætte punktum. [...]

Ser man på hvilke musikalske kræfter der stod bag indførelsen af Bruckners værker i de nordiske lande og på opførelsestakten de forskellige steder, så tegner der sig her et billede med ligeså udpræget stærke kontraster som der i portrætteringens af komponisten hersker ensartethed.

I København blev *Musikforeningens* dobbelte opførelse af den 4. symfoni både begyndelsen og slutningen på dette traditionsrige koncertforetagendes præsentation af Bruckner som symfoniker. At tilskrive det Robert Henriques' advarsel til Neruda vil dog nok være at tillægge denne ikke synderlig respekterede kritiker en alt for stor indflydelse. Men i hvert fald holdt man sig herefter til et par af Bruckners korværker som blev fremført sporadisk: I 1902 og igen i 1907 gav man *Te Deum*, og i 1911 den 150. *Psalm*, alle under Franz Neruda. Siden, gennem *Musikforeningens* resterende levetid (frem til 1931), optræder Bruckners navn kun på ét eneste program, d. 28. januar 1919, hvor det såmænd var Carl Nielsen der igen opførte *Te Deum*, ved en koncert hvis hovedværk var Debussys *La Mer*.²⁷

Ligeså ringe interesse viste de øvrige toneangivende københavnske musikinstitutioner for komponisten.

Byens i hvert fald kvantitativt dominerende orkesterforetagender var dels *Palækoncerterne*, og dels – om sommeren – de talrige koncerter i

27. Den nyhed, som *La Mer* betegnedes i Danmark ved denne lejlighed, bevirkede at Bruckners værk blev registreret med meget få ord af anmelderne. Carl Nielsen har i sine dagbøger heller ingen kommentarer til denne sin eneste direkte kontakt med hans musik. Heller ikke i den ellers Bruckner-glade by Göteborg, hvor Carl Nielsen dirigerede mange koncerter, især op igennem 20'erne, satte han nogensinde musik af Bruckner på programmet.

Tivoli, såvel populære som symfonikoncerter. Ingen af disse steder finder man, blandt tusindvis af koncertprogrammer, så meget som et enkelt værk eller en løsreven sats af Bruckner.²⁸

Orkestrene bag disse institutioner gik under en række forskellige navne, med *Københavns filharmoniske Orkester* og *Tivolis Symfoniorkester* som de vigtigste. Men reelt var der tale om de samme musikere der skiftede arbejdssted fra vinter- til sommer-sæson, og som iøvrigt også for en stor del bestykkede de forskellige mindre musikforeningers orkestre. En af disse var *Det filharmoniske Selskab*, som blev nævnt tidligere for sin danske førsteopførelse af Bruckners 7. symfoni.

Et andet tilsvarende foretagende var *Dansk Tonekunstnerforening* der havde æren af den danske og samtidig den nordiske førstefremførelse af Bruckners 5. symfoni, med komponisten Louis Glass som dirigent, den 21. oktober 1911. Denne begivenhed blev husket af anmelderen Kai Flor så længe efter som i 1938; men da var man heller ikke nået længere end til den anden opførelse på dansk grund af dette værk (og den tredje fulgte først, efter endnu godt 27 år, i 1966).²⁹

Palækoncerterne, hvis samlede antal fra 1895 til deres ophør i 1935 beløber sig til 702, stod siden 1909 under den samme dirigent som lederen af Tivoli-koncerterne efter 1911, Frederik Schnedler-Petersen. At denne aldrig har taget et værk af Bruckner på programmet ved nogen af sine utallige koncerter kan i særdeleshed undre når man tænker på at han var en overordentlig ivrig forkæmper herhjemme for Gustav Mahlers musik, som han gav hele 15 opførelser i årene 1913-28.³⁰ Det må således alt i alt virke forstemmende eller udløse en stille morskab over menneskelige begrænsninger, alt efter temperament, når man læser hvad Schnedler-Petersen i sine erindringer har at sige om sin programpolitik (heller ikke her sætter han sit lys under en skæppe):

Det har altid været et helt studium at sammensætte mine programmer, da det gjaldt om at variere dem så meget som muligt. Det var derfor af stor vigtighed at føre bog over, hvornår hver enkelt komposition blev spillet. [...] Jeg har opført så godt som alt

28. Til sammenligning blev der ved de større lørdagskoncerter i Tivoli i perioden 1890-1914 spillet orkesterværker af Brahms 9 gange og af Gustav Mahler 2 værker. På Palækoncerternes programmer for tiden 1895-1915 figurerer Brahms 24 gange, César Franck 3 gange og Mahler 1 gang. Richard Wagner er her absolut topscorer med 351 opførelser (de aller fleste naturligvis løsrevne numre), efterfulgt af Mozart (94), Tjajkovskij (90), Saint-Saëns (64) og Johan Svendsen (50). (Kilde: utrykt afhandling af Claus Røllum-Larsen om musiklivet i København 1890-1914.)

29. Som et kuriosum kan nævnes at da Aarhus Symfoniorkester i december 1990 for første gang spillede Bruckners 5. symfoni, lod man en pressemeddelelse udtrykke en formodning om at det her drejede sig om en dansk førsteopførelse.

30. Knud Martner, *op.cit.*, s. 211 (jvf. note 7).

af den klassiske musikkultur, og af den moderne har jeg opført det, som jeg skønnede havde værdi.³¹

Men også *Det kgl. Kapel* med Johan Svendsen som dirigent, som i 1883 påbegyndte en række store orkesterkoncerter (fra 1894 regelmæssigt og i et antal på to til fire pr. sæson), styrede sikkert udenom Bruckner. Helt frem til 1930 blev han kun spillet én gang, i og med at Georg Høeberg den 16. januar 1915, kort tid efter sin udnævnelse til kgl. kapelmester, opførte Bruckners 9. symfoni.

Dette blev til gengæld en koncert der kom til at stå meget gny om i hovedstaden: "Sæsonens største musikalske begivenhed" skrev *Berlingske Tidende* i sin overskrift. Om det nu var fordi der her var tale om én af de dengang meget få repræsentanter af fænomenet den *Niende*,³² kombineret med de forestillinger man gjorde sig om dimensionerne af de Bruckner'ske værker i almindelighed, eller fordi det var landets fornemste orkester der nu skulle prøve kræfter med denne komponist: Af avisernes foromtaler kan man i hvert fald se at Høeberg havde sat alle sejl til: Kapellet var forstærket til lejligheden, og man underrettede aviserne om at denne opførelse – 12 år efter den posthume urpremière i Wien – skulle være den første i Norden:

Hele orkesterstyrken kommer til at tælle ca. 85 mand. I retning af instrumentationskunst er symfonien fuld af originale og herlige indfald, som yderligere stiller fordringer til udførelsen, så selvom vi jo her burde have hørt dette fremragende værk forlængst, er det i og for sig intet under, at man hidtil er gået udenom det – med al respekt selvfølgelig – og heller ingen andre steder i Skandinavien har man turdet gå i lag med det. Koncerten på lørdag bliver altså uropførelse for Nordens vedkommende.

[...] Drs. majestæter Kongen og Dronningen har vist koncerten den interesse at ville bære den med deres nærværelse.³³

Rygtet om den nordiske première talte i hvert fald ikke sandt: Bruckners 9. symfoni var mere end seks år forinden, den 27. november 1908,

31. Fr. Schnedler-Petersen: *Et Liv i Musik*. Kbh. 1946, s. 116. (Bogen har som et appendix en fortegnelse over Schnedler-Petersens repertoire i Tivoli. Flere af de værker, Schnedler her har angivet som sine danske førsteopførelser, har dog været spillet tidligere under andre dirigenter.)

32. Både Schuberts og Dvořáks 9. symfoni gik meget længe under andre numre, hhv. som den 7. og den 5. symfoni.

33. Usign. foromtale i *Berlingske Tidende* d. 15. jan. 1915. (Jvf. også Gustav Hetsch i *Nationaltidende* samme dag.) Hvad de "herlige indfald" i instrumentationen angår, så må den tvivlsomme ære for disse tilskrives symfoniens første udgiver, dirigenten Ferd. Löwe, der havde foretaget en gennemgribende instrumental bearbejdning af værket – uden at oplyse noget som helst herom. "Original" var instrumentationen mindst af alt ved denne lejlighed (så lidt som ved nogen anden opførelse helt frem til 1932).

blevet præsenteret for første gang i Stockholm af Kapellet's søsterensemble, *Kungliga Hovkapellet*, dirigeret af den finskfødte Armas Järnefelt (svoger til Jean Sibelius), som frem til 1921 med dette orkester også spillede Bruckners symfonier nr. 3, 7 (to gange), 9 (endnu engang i 1916), 5 og 4. Hertil kom, for *Hovkapellet's* vedkommende, opførelser med forskellige kirkemusikværker, med den også i København virkende Franz Neruda som dirigent i tre ud af de i alt fire tilfælde.

Men ellers er det kendetegnende for Bruckner-receptionen i Sverige at de to største byers symfoniorkestre lige fra 1900-tallets tidligste år – *Konsertföreningen* i Stockholm blev grundlagt i 1902, Göteborgs *Orkesterförening* i 1905³⁴ – tog komponistens værker på programmerne med en hyppighed der langt overgår hvad man finder på samme tid i de øvrige nordiske lande: Indtil 1920 opførtes de her ialt 34 gange eller mere end i resten af Norden tilsammen (31 opførelser).

Betragtet i et længere tidsperspektiv kan man næsten sige at der i disse to orkestre fra første færd blev grundlagt noget i retning af en Bruckner-tradition, med 1920'erne som den første egentlige blomstringstid. Helt frem til idag har de to ensembler da også konsekvent haft langt de fleste opførelser at antegne blandt de nordiske orkestre.³⁵ Men det må samtidig understreges at man for Stockholms-orkestrets vedkommende indtil 1916 og for Göteborg-symfonikerne helt frem til 1922 holdt sig til de tre dengang overalt mest gangbare værker: den 3., 4. og 7. symfoni.³⁶

Dirigenterne bag størstedelen af de opførelser, det her drejer sig om, var de samme to, begge meget alsidige musikere: Wilhelm Stenhammar og Tor Aulin.³⁷

Begge forlagde de dog også ret snart deres virke fra Stockholm til Göteborg: Stenhammar i 1907 og Aulin i 1909. Dette blev givetvis medvirkende til en stærk nedgangsperiode for *Konsertföreningen* fra 1908, det år der betegnende nok også var det sidste inden orkestrets definitive etablering påny i 1914 hvor man spillede et værk af Bruckner.³⁸

34. Idag Stockholms *filharmoniska Orkester*, resp. Göteborgs *Symfoniker*.

35. Til og med 1991 er Bruckner i alt blevet spillet 153 gange af Stockholms FO; Göteborgs SO har tilsvarende 113 opførelser registreret. Herefter følger Helsingfors SO med 89; Oslo FO med 72, Malmö SO med 68, og først på sjette plads kommer Danmarks Radiosymfoniorkester med 66 opførelser. (Alle disse tal er exkl. eventuelle koncertgentagelser.)

36. Stockholms FO spillede i den pågældende periode (minus sæsonerne 1911/12-1913/14 hvor *Konsertföreningen* lå helt og holdent underdrejet) disse tre symfonier ialt 6 gange. I Göteborg fandt der ialt, frem til 1922, 12 opførelser sted af de samme værker.

37. Aulin var, som Stenhammar, også komponist (omend af betydeligt mindre format), og desuden én af sin tids førende svenske violinister, mens Stenhammar indtog en lignende status som pianist.

Men allerede i den første sæson efter den fornyede start, med finnen Georg Schnéevoigt som (kommende) chefkapelmester, var Bruckner igen repræsenteret, med den 4. symfoni. Ikke nok med det: også i enhver af de følgende sæsoner frem til verdenskrigens slutning opførte Schnéevoigt konsekvent en Bruckner-symfoni, og hver gang én som i det mindste han selv ikke tidligere havde præsenteret i Stockholm.

Af Tor Aulins indsætter for Bruckner påkalder navnlig én opførelse sig nærmere omtale, nemlig hans debut som Bruckner-dirigent. Det skete – også tidspunktet er bemærkelsesværdigt for det nyoprettede Stockholm-orkestrets forhold til komponisten – allerede ved *Konsertföreningens* anden optræden, den 6. december 1902, hvor Aulin gav Bruckners 4. symfoni for første gang i Sverige.

Opførelsen af dette værk blev en slem fiasko, men efter kritikken at dømme udelukkende som følge af et eklatant svigt fra solohornistens side, på hvem den største enkeltmands-opgave hviler i udførelsen af Bruckners "Romantiske" symfoni. Anna Aulin, dirigentens hustru, har i en erindringsartikel skildret kalamiteten:

Generalrepetitionen hade gått perfekt, och man satt konsertaftonen i spänd väntan på publikens mottagande av det svåra men sköna verket, då första hornistens insats endast blev ett våldsamt missljud av allehanda falska tonstötter. Hornisten fick i överförfriskat tillstånd avlägsnas och hans dominerande stämma delvis strykas. Det hela gjorde ett mer än pinsamt intryck och Aulin var förtvivlad.³⁹

Man kan dog notere en enkelt gevinst som resultat af denne mislykkede første præsentation: På et efterfølgende møde med foreningens ledelse erklærede orkestrets musikere sig nemlig villige til vederlagsfrit at gentage en del af koncertens program, hvorefter i hvert fald Bruckners symfoni fik en mere værdig, ekstra opførelse den 16. december 1902. To yderligere prøver gik forud for genoprettelsen af den tidligere skandale.⁴⁰

Hovedforskellen mellem den svenske og den danske Bruckner-reception i dennes første fase er, bortset fra kvantitetsforskellen, at man

38. Stenhammar dirigerede ikke Bruckner i Stockholm efter de to opførelser der som omtalt indledte den svenske Bruckner-reception i februar 1900. I Göteborg, derimod, stod han frem til 1921 for seks opførelser af Bruckner. Omvendt tegner Aulin sig i Stockholm for fire fremførelser, mens han i Göteborg indtil sin tidlige død kun nåede at spille ét værk af Bruckner, den 7. symfoni, i 1910.

39. Folke H. Törnblom (red.): *Musikmänniskor. Personliga minnen av bortgångna svenska tonsättare berättade av 25 författare*. Uppsala 1943, s. 27.

40. Bengt Olof Engström: *75 år med Stockholms Konsertförening*. Stockholm 1977, s. 17.

i Sverige kan konstatere en livlig interesse for denne komponist fra de fast etablerede orkesterinstitutioners side, mens Bruckners udbredelse i Danmark på den samme tid – ja helt ind i *Radiosymfoniorkestrets* virksomhedsperiode – stort set var overladt til de forskellige små, idealistiske orkesterforeninger. Mere herom vil følge i 2. del af denne historik.

For Finlands vedkommende ligner situationen mere den der rådede i Sverige, med den væsentlige indskrænkning at opførelsesfrekvensen kun lå en smule over de meget beskedne tal som Danmark og Norge kan fremvise for det samme tidsrum.

Altdominerende var her *Helsingfors filharmoniska Orkester* (fra 1914 slået sammen med Helsingfors (finske) symfoniorkester), som lagde ud med Bruckners 7. symfoni, dirigeret af Robert Kajanus den 12. november 1896 – givetvis til minde om komponistens død en måned forinden. Det var overhovedet den første opførelse i Norden af en Bruckner-symfoni. Til gengæld gik der så næsten 10 år førend Georg Schnéevoigt kunne yde det næste bidrag i Finland med den 4. symfoni. Samme år, 1906, fik Bruckners *Syvende* dog sin anden opførelse i Helsingfors, denne gang under Schnéevoigt, som også var manden bag den første præsentation i Norden af den store 8. symfoni, den 28. februar 1914.⁴¹

Noget forinden var også provinsen nominelt kommet med i en Bruckner-reception: Tidligst, i oktober 1909, opførte den store Brucknerianer Leo Funtek (som der skal vendes nærmere tilbage til i denne beretnings fortsættelse) den ellers længe sjældent spillede 2. symfoni i Viborg, til trods for de beskedne kræfter som byens *Musikaliska Sällskapet* rådede over.⁴² Senere, i 1914, dirigerede Sibelius-specialisten Karl Ekman det åboensiske *Musikaliska Sällskapets Orkester* i dettes Bruckner-debut, som mere traditionelt bestod i den 4. symfoni.

Herefter skulle der gå hele 23 år før man for anden gang i Åbo kunne overvære en Bruckner-opførelse (igen den "Romantiske"), mens det for Viborg-orkestrets vedkommende forblev ved den enkeltstående nyhed, i hvert fald i perioden indtil byens sovjetiske annektering i 1939 (og sandsynligvis meget længere endnu). Leo Funtek skiftede nemlig snart sit dirigenthverv i Viborg ud med en anden stilling i Helsingfors.

Endnu mere ugunstig end i Danmark var situationen for Bruckners musik frem til slutningen af den 1. verdenskrig i Norge.

Her er begivenhederne meget hurtigt talt: Foruden den ærefulde

41. Tilsammen beløber Helsingfors-orkestrets opførelser indtil verdenskrigens slutning sig til seks (det drejer sig alle om symfonier).

42. Også Helsingfors FO under Kajanus og i Danmark et ubenævnt orkester (formentlig Københavns FO), dirigeret af tyskeren Ludwig Rüh, opførte dog i 1908, hhv. 1917 den 2. symfoni.

handling som Iver Holters og *Musikforeningens* overhovedet første præsentation af et større Bruckner-værk i Norden var – opførelsen af *Te Deum* i Kristianias cirkusbygning (!) i februar 1891⁴³ – drejer det sig i første række om den samme dirigents og samme forenings første fremførelse af Bruckners næsten obligate introduktionsværk, den 4. symfoni, efter 19 års tøven, den 25. februar 1910.

I anden (og sidste) række kan vi antegne en gæstekoncert med Leipzigs filharmoniske orkester under Hans Winderstein, som cirka midtvejs mellem disse to vidt adskilte milepæle, den 30. marts 1903, opvartede med Bruckners 3. symfoni.

Herefter gik der, regnet fra opførelsen i 1910, endnu omkring ni år før den afgørende begivenhed indtraf i Oslos musikliv: dannelsen af *Filharmonisk Selskaps Orkester*, det nuværende *Oslo filharmoniske Orkester*. Siden kommer der til gengæld – ikke meget anderledes end 15-20 år tidligere i Stockholm og Göteborg – omgående en mere regelmæssig opførelsesaktivitet igang hvad Bruckners musik angår. Men dette hører ligeledes den efterfølgende del af fremstillingen til.

For Norges vedkommende må man altså konstatere det samme forhold som i Danmark, nemlig at de toneangivende musikalske institutioner – i Oslo var dette, foruden *Musikforeningen*, *Nationaltheatrets Orkester*, hvis symfonikoncerter blev ledet af Johan Halvorsen – knap nok eller slet ikke tog notits af Bruckner.

Leipziger-filharmonikernes – iøvrigt ikke førsteklases – orkester og dets gæstespil i Kristiania i 1903 giver anledning til at drage endnu en sammenligning med situationen omkring modtagelsen af Bruckners musik i Danmark: Dette orkester besøgte nemlig også København ved to lejligheder i disse år. Den ene var under den samme turné som den der inkluderede opførelsen af Bruckners *Tredie* i Oslo. Turen derop gik over Göteborg, og også her gav Hans Winderstein denne symfoni – men *ikke* i København, hvor man derimod nok spillede de sædvanlige værker af Wagner og Tjajkovskij, de komponister der også var de mest dominerende ved byens øvrige offentlige orkesterkoncerter.

Dette rejser nærmest uvilkårligt spørgsmålet: var København allerede dengang så småt ved at få et ry på sig som en musikby hvor man ikke kunne gøre sig håb om at spille sig til succes med en komponist som Bruckner? Palækoncerternes, Tivolikoncerternes og ligeledes *Musikforeningens* og Kapellets programpolitik kan i hvert fald ikke andet end understøtte en sådan formodning.

Også de to store gæstespil i København, i april og december 1896,

43. Jvf. litteraturhenvisningen i note 9.

med Berliner-filharmonikerne – ialt otte koncerter, dirigeret af blandt andre Karl Muck og Arthur Nikisch, der begge hørte til datidens betydeligste Bruckner-forkæmpere – kunne, til trods for det relativt tidlige tidspunkt disse koncerter blev afholdt på, tale for det samme. Med andre ord glimrede Bruckner også ved disse lejligheder ved sit fravær på programmerne i København.⁴⁴ Og der skulle gå årtier endnu – helt frem til 1950'erne – før denne situation begyndte at ændre sig afgørende. Danmark var da forlængst blevet det eneste land i Norden (bortset fra Island) der stod helt fremmed og efterhånden mest af alt afvisende overfor den store østrigske symfoniker.

44. Også under disse gæstespil var Wagners og Tjajkovskijs musik, foruden værker af Beethoven, de dominerende indslag. Af Brahms f.eks. spilledes kun den 1. symfoni.