

Carl Nielsens 5. symfoni

Dens tilblivelse og reception i 1920'erne

Af MICHAEL FJELDSØE

I forbindelse med den kritiske revision af Carl Nielsens 5. symfoni er der dukket en lang række interessante ting op, som belyser symfoniens tilblivelse og reception i 1920'erne. En del af disse oplysninger vil selvfølgelig kunne læses i den kritiske beretning, der følger udgivelsen af værket som Carl Nielsen Udgavens række II, bind 5.¹ Symfoniens status som en af de betydeligste af periodens symfonier – også i europæisk perspektiv – berettiger dog også en bredere fremstilling af denne symfonis tilblivelseshistorie og dens modtagelse i samtidens danske og udenlandske offentlighed. Desuden omtales en hidtil upåagtet, men væsentlig kilde til komponistens intentioner for udførelsen af trommesoloen og slutningen af 1. sats, ligesom omtalen af særlige forhold i kildematerialet forhåbentlig kan bidrage til en bedre forståelse af værket.

Den kritiske, reviderede udgave i Carl Nielsen Udgavens regi er den tredje trykte udgave af symfonien. Førsteudgaven, der er et partitur i lommeformat, udkom i 1926 på Borups Musikforlag i København. I 1950 udarbejdede Erik Tuxen i samarbejde med Emil Telmányi en nyudgave, der er revideret på grundlag af kilderne og „forsynet med små korrekturer, som har vist sig formålstjenlige ved stedfundne opførelser“.² Partitur og stemmer blev udgivet på Skandinavisk Musikforlag og forelå i handelen omkring slutningen af 1952,³ og i den mellem-liggende tid har denne udgave været enerådende, idet forlaget holdt op med at udleje det håndskrevne stemmemateriale. Udgiverne har rettet en række fejl i forhold til det trykte partitur fra 1926, og desuden er der foretaget en vis tilretning af frasering og lignende, der kan have praktiske grunde. Men de mest markante ændringer er i instrumentationen og notationen.⁴ Carl Nielsen Udgaven har tilstræbt en udgave, der afspejler den seneste af komponisten godkendte form af værket, hvilket betyder, at den må betegnes som en revideret udgave af førsteudgaven fra 1926.

1. Symfonien forventes at udkomme på Wilhelm Hansens Musikforlag, København i 1997.

2. Forord dateret „august 1950“ i lommepartituret, Skandinavisk Musikforlag.

3. Partituret er indgået på Det kongelige Bibliotek (herefter KB) i 1952-1953, og partitur og stemmer blev modtaget af Danmarks Radio den 5. februar 1953 ifg. revers i Danmarks Radios Nodearkiv.

4. Ændringerne i instrumentationen er motiveret af et ønske om at få melodilinierne til at træde tydeligere frem, og desuden har hensynet til den tids tekniske forhold ved radiotransmissioner

Tilblivelseshistorien

Carl Nielsens 5. symfoni, op. 50, er komponeret i årene 1920-1922. Arbejdet med 1. sats var påbegyndt i oktober 1920, hvor han også arbejdede på færdiggørelsen af musikken til Helge Rodes skuespil *Moderen*. Han opholdt sig på dette tidspunkt på Damgaard ved Fredericia, hvor han havde lejet et klaver for at kunne arbejde på „en større Ting, jeg har for, og hvormed det gaar rask fremad netop nu“.⁵ Denne større ting er den 5. symfoni.

I foråret 1921 opholdt Carl Nielsen sig en stor del af tiden i et hus ved navn Højbo i Tibberup nær Humlebæk i Nordsjælland, som han havde fået stillet til rådighed af ægteparret Vera og Carl Johan Michaelsen, hvem han tilegnede symfonien. De var meget interesserede i Carl Nielsens musik og var ham en stor støtte i denne periode. Her færdiggjorde han 1. sats i begyndelsen af marts 1921. Den 4. marts skrev han til sin kone, Anne Marie Carl-Nielsen, at førstesatsen var færdigkomponeret. Og den 30. marts kunne han melde, at også renskriften af satsen var færdig, men han kunne ikke komme i gang med 2. sats: „For Tiden er jeg stoppet op i min Symfoni og har en temmelig stærk Følelse af at min gamle Evne er ved at svigte mig“.⁶

I sommeren 1921 blev arbejdet på symfonien afbrudt, da Carl Nielsen havde lovet at skrive et værk til en tekst af Aage Berntsen: *Fynsk Foraar*, op. 42. Dette værk var færdigt den 30. august 1921, og den 3. september skrev han til Anne Marie Carl-Nielsen: „Nu skal jeg til at fortsætte paa min afbrudte Symfoni“.⁷ Arbejdet fortsatte, indtil symfonien efter en vældig kraftanstrengelse lå færdig den 15. januar 1922. Om det afsluttende arbejde fortæller Carl Nielsen i et brev til Julius og Sigrid Rabe den 17. januar 1922: „Jeg har arbejdet som en vanvittig

og gramfonoptagelser spillet ind, som det fremgår af følgende udtalelse af Erik Tuxen: „hvis Carl Nielsen bliver verdensberømt, er han blevet det gennem radio og gramfon, som begge *forlanger* en udtynding i instrumentationen“. Notationsmæssigt er den væsentligste ændring, at de faste A-durfortegn i andensatsens begyndelse og reprise er udeladt til fordel for en notation uden faste fortegn. Visse af disse ændringer rækker tilbage til 1930'erne og 1940'erne, hvor de ses indført i det dengang anvendte stemmemateriale. (William Haste: „Carl Nielsen ominstrumenteret for festspillene i Edinburgh af komponistpræsten Leif Kayser!“, *Ekstra-bladet*, ? . november 1950. Titlen er misvisende. Det fremgår, at Leif Kayser deltog i forarbejdet til revisionen og derefter overlod sit materiale til Erik Tuxen.)

5. Irmelin Eggert Møller og Torben Meyer (udg.): *Carl Nielsens Breve i udvalg og med kommentarer ved Irmelin Eggert Møller og Torben Meyer*, København 1954 (herefter *Carl Nielsens Breve*), s. 193-194: Brev til dir. Johannes Nielsen, 8. oktober 1920. Det fremgår af sammenhængen, at den „større Ting“ er et andet værk end *Moderen*. Det fremgår også af et brev til Helge Rode, 9. oktober 1920, hvor Carl Nielsen skriver: „jeg har desuden et større Værk i Arbejde.“ (*Carl Nielsens Breve*, s. 195, hvor noten henviser til 5. symfoni)
6. Torben Schousboe (udg.): *Carl Nielsen. Dagbøger og brevveksling med Anne Marie Carl-Nielsen*, København 1983, s. 443. Vedr. 4. marts: s. 441.
7. Datering i ms til klaverpartituret til *Fynsk Foraar*, CNS 309b. Jvf. Brev fra Carl Nielsen til Chr. Christiansen på KB: N.K.S. 4166, 4°, dateret 27. august 1921: „Men jeg har været meget flittig og har ind imellem Arbejdet med Symfonien lavet en lyrisk-humoristisk Sag for Soli, Kor og Orkester“. Brevet til Anne Marie Carl Nielsen: Schousboe op.cit, s. 446.

Mand i den sidste Tid, ofte fra Kl 10 Morgen til Kl. 2-3-4 ja 5 næste Morgen, næsten uden Afbrudelse.“⁸ Symfonien uropførtes med komponisten som dirigent i Musikforeningen i København den 24. januar 1922.

Kildeforhold

Ved revisionen af Carl Nielsens 5. symfoni har alle væsentlige kilder været til rådighed, således at tilblivelsen har kunnet følges i alle dens faser. Første trin findes i blyantskladden til symfonien, der i katalogen over Carl Nielsens Samling på Det kongelige Bibliotek⁹ (herefter CNS) bærer betegnelsen 66b. Blyantskladden har dannet grundlag for Carl Nielsens egenhændige renskrift med blæk CNS 66a. Denne renskrift, der er slutdateret 15. januar 1922, danner basis for det originale stemmesæt, der blev udskrevet til uropførelsen den 24. januar 1922, og derudover er den trykforlæg for den første trykte udgave, der udkom på Borups Musikforlag i slutningen af 1926.¹⁰

Blyantspartituret CNS 66b er en gennemarbejdet kladde til partituret, som i alt væsentligt svarer til renskriften. Artikulation og frasering er dog ofte kun sporadisk angivet, ligesom unisone stemmer ikke altid er skrevet ud. På ledige node-linier i manuskriptet finder man en række skitser og udkast, hvoraf de fleste indgår i symfonien på de følgende sider. Der tegner sig med disse skitser et billede af, at Carl Nielsen ikke på forhånd havde lagt sig fast på, hvordan symfonien skulle udvikle sig, men hen ad vejen fik ideer og indfald til udformningen af de kommende afsnit. Ud over de skitser, der befinder sig i kladden, er der kun ganske enkelte bevaret, og kun to af disse har nogen interesse. Det er et udkast til begyndelsen af Adagioen i første sats, som har betegnelsen CNS 66c, og nogle skitser til første sats på forsiden af et manuskript med betegnelsen CNS 16c.

Renskriften CNS 66a er foretaget umiddelbart i forlængelse af blyantskladdens færdiggørelse, og i denne proces er artikulation og frasering fuldført, og dynamiske angivelser er reguleret i et vist omfang. Der er visse steder foretaget egentlige ændringer, de væsentligste af disse vil blive omtalt nedenfor.

Stemmematerialet er skrevet af fra renskriften umiddelbart efter dennes færdiggørelse og giver dermed oplysninger om, hvad der kan være senere tilføjelser i renskriften. Det originale stemmemateriale ansås længe for at være gået tabt, men det lykkedes at genfinde det i en hidtil upåagtet og ukatalogiseret del af Carl Nielsens Samling på Det kongelige Bibliotek.

I marts 1926 solgte Carl Nielsen symfonien til Borups Musikforlag for 2000 kr.,¹¹ hvor den udkom som stort lommepartitur i slutningen af 1926, og i den

8. *Carl Nielsens Breve*, s. 210f.

9. Birgit Bjørnum og Klaus Møllerhøj: *Carl Nielsens Samling. Katalog over komponistens musik-håndskrifter i Det kongelige Bibliotek*, København 1992.

10. Udgivelsen er optaget i *Dansk Musikhandlerforenings musikfortegnelse*, nr. 4 (4. kvartal) 1926, s. 16. KBs eksemplar (KB-mu, D 150, stp.) er indgået i samlingen 7. dec. 1926.

11. Schousboe op.cit., s. 513.

forbindelse overgik stemmerne til forlaget, som derefter brugte dem som lejemateriale. I begyndelsen af 1930'erne blev der udskrevet endnu et stemmesæt, og begge disse stemmesæt blev herefter brugt som lejemateriale frem til ca. 1952.¹² De originale stemmer kan kendes fra senere afskrifter på, at de er stemplet *Borups Musikforlag*, idet forlaget i 1930 blev lagt sammen med Skandinavisk Musikforlag.¹³ Senere stemmer er kun stemplet med det nye navn. På enkelte stemmer kan det endnu ses, at musikerne har skrevet, at de har spillet efter materialet til uopførelsen.

De tilføjelser i trykforlægget til førsteudgaven, som skyldes Emil Telmányi, har karakter af en tilretning af partituret og ligger generelt i forlængelse af Carl Nielsens egne angivelser. Stort set alle disse tilføjelser er medtaget i det trykte partitur. Disse tilføjelser kan være et led i korrekturlæsningen, hvoraf Carl Nielsen overlod en del til Emil Telmányi, men man kan også tænke sig, at de er indført på et tidligere tidspunkt som led i klargøringen af trykforlægget. Det lader sig imidlertid godtgøre, at Telmányis tilføjelser er sanktioneret af Carl Nielsen.

Den første korrektur læste Carl Nielsen selv i midten af juni 1926, mens han befandt sig på Damgaard ved Fredericia. Den blev sendt til nodelæseren i Paris den 25.6.¹⁴ Mens dette arbejde stod på, fik Carl Nielsen brev fra Telmányi, hvor denne tilbød at læse 2. korrektur: „Du skal jo alligevel gøre en II. Korrektur! Kan jeg ikke faa lov at se den igennem. Der er jo ingen Fare mere med Manuskriptet, da jeg kun skal have 1ste og anden Korrektur sammenlignet. Og hvis jeg finder noget jeg endnu er i Tvivl om, kan jeg endnu bemærke og det kan Du jo saa rette!!“.¹⁵ Dette tilbud accepterede Carl Nielsen med glæde, og arbejdet påbegyndtes i begyndelsen af august, mens Telmányi opholdt sig i Italien.¹⁶ Den 11. august skrev Carl Nielsen tilbage: „Damgaard 11-8-26/ Kæreste Emil! Tusind Tak for Kort. Jeg er taknemmelig at [Du] vil gennemgaa og tilføje hvad du synes i Korrekturen. Manuskriptet skulde i Hast i Trykken derfor ikke Korrekt.“ (Carl Nielsens understregning). Omkring den 20. august kom også Carl Nielsen til Italien, hvor han var travlt beskæftiget med at få sin koncert for fløjte og orkester færdig til uopførelsen i Paris den 26. oktober.¹⁷ En række tilføjelser i det trykte partitur, som ikke findes i trykforlægget, må henføres til denne sidste korrekturfase.

12. Opførelsesmaterialet, håndskrevne stemmer og en afskrift i kvartformat af det trykte partitur, findes i KB-mu, CNS.

13. Dan Fog: *Musikhandel i Danmark II*, København 1984, s. 167.

14. Brev fra CN til Emil Telmányi, 15.6.1926, hvoraf det fremgår, han er begyndt at læse korrektur nogle få dage tidligere, samt brev til Emil Telmányi 25.6.1926, hvor CN skriver, at korrekturen afsendes „idag“. KB-mu, CNS.

15. Brev til CN fra Emil Telmányi, 19.6.1926, i KB: CNA.

16. jvf. breve fra CN til Emil Telmányi, 25.6., 27.6. og 24.7.1926 i KB-mu, CNS samt brev fra Emil Telmányi til CN, 28.6.1926, KB: CNA.

17. jvf. Emil Telmányi: *Af en musikers Billedbog*, Kbh. 1978, s. 174. Brevet til Emil Telmányi er citeret fra originalen, som findes i KB-mu, CNS, mens det kort fra Emil Telmányi, som CN refererer til, ikke er bevaret.

Særlige forhold i kilderne

Kompositionsprocessen

Et træk i blyantspartituret CNS 66b, der er meget interessant, er de mange skitser til kommende temaer og afsnit, Carl Nielsen har noteret i margenen. Ofte er det ideer eller udkast til noget, der kommer inden for de nærmeste partitursider. Der er således ikke noget, der tyder på, at Carl Nielsen på forhånd har haft en plan for hele værket. Det er særlig interessant, at den første skitse til hovedmotivet findes i margenen i højre side på første partiturside. Den iagttagelse, at hovedmotivets kerne (c-a-c-d-es) er vokset organisk ud af det første tertsinterval som en spejling af intervallet c-a omkring c, forsynet med en gennemgangsnote d, synes således samtidig af være en beskrivelse af det kompositoriske arbejdes faktiske forløb. Der er ikke tegn på – hvad man måske kunne have forventet – at hovedmotivet har ligget klar, før satsen blev påbegyndt, snarere synes det at pege på, at motivet er opstået organisk af det tematiske arbejde, der går forud. Carl Nielsen er sandsynligvis rent faktisk begyndt kompositionsarbejdet med en lille tert.

Lilletrommen

Færdiggørelsen af lilletrommestemmen har været det allersidste trin i kompositionsprocessen. Kun de fire første takter af lilletrommens *cadenza* i første sats er med i blyantspartituret, og fortsættelsen er i renskriften indført med andet blæk. Også tekstnoten vedr. lilletrommen i takt 401 er indført med andet blæk, og i det originale stemmesæt er trommestemmen som den eneste fra takt 190 skrevet af Carl Nielsen selv. Udformningerne af *cadenza*-stedet i stemmen og i partituret har oprindelig været lidt forskellige, men er senere blevet rettet ind efter partituret.

At trommestemmen er fuldført i autograf, peger selvfølgelig på, at den ikke har været klar på det tidspunkt, hvor afskrivningen af stemmerne foregik. Men indførelsen af de yderligere takter i *cadenzaen* og indførelsen af tekstnoter på dette sted og ved slutningen af første sats peger også på det kompositoriske problem, det er, at få en improviseret *cadenza* og slutningens gentagelse *ad libitum* til at modsvare den klanglige forestilling, Carl Nielsen har haft. Det tyder på, at han oprindelig har tænkt sig en helt fri *cadenza*, men at det under prøveforløbet – eller for tekstnoternes vedkommende måske efter førsteopførelsen – har vist sig nødvendigt at give en nærmere anvisning for, hvordan han ønskede det.

Trommens solo er bemærkelsesværdig for sin radikalitet: den spiller i sit eget tempo uafhængigt af det øvrige orkester, og at den udtrykkeligt skal være i hørbar konflikt med resten af orkesteret, fremgår af tekstnoten, som i sin oprindelige formulering lyder: „Her falder Lille-Tromme ind men Trommeslageren holder, som man ser, sin egen Takt efter et foran ham opstillet Metronom der slår [fjerdedel] = 116.“ Efter de første noterede takter fortsætter den: „Trommeslageren fantaserer nu ganske frit med alle mulige Opfindelser (der ligesom gaar ud paa at ville forstyrre det øvrige Orkester.) Dog maa han af og til holde Pauser.“¹⁸

Selv om han de steder, hvor trommen spiller i sit eget tempo, således havde præciseret sin nedskrift og indføjet forklarende noter i partituret, har det stadig været svært at få det til at lyde, som han ønskede. Da han derfor i december 1926 havde hørt, at Furtwängler ville opføre symfonien kort efter, skyndte han sig at skrive et brev til Emil Telmányi, hvor han forklarede meningen med disse to steder og bad ham oversætte brevet til tysk. Om brevet blev oversat og sendt, ved jeg ikke, men Furtwängler dirigerede i hvert fald ikke symfonien før i sommeren 1927. Teksten til Furtwängler lød:

Højstærede Hr. Furtwängler!

Ifald det virkelig er sandt, hvad jeg hører: at De vil opføre min femte Symfoni den 6te Januar, saa maa jeg have Lov til at sige, at derved opfylder De et Ønske som jeg har næret i mange Aar og jeg er lykkelig med den Tanke at et af mine Arbejder virkelig skal høres under Deres Taktstok.

Maa jeg gøre Dem opmærksom paa en lille Sag angaaende den Tromme, der spiller en Rolle i første Sats. Ved tidligere Opførelser har det nemlig vist sig at Trommespilleren altid er ængstelig for at give sig fuldt hen fra det Sted (jeg har desværre ikke Part: her paa Landet) hvor han spiller i fri Takt. Han skal være helt optaget [af] at ville ødelægge Sangen [i] Orkesteret ved alle mulige Figurer og snart begynde *pp* < *fff* > og snart *ffff* > *pp* [4 32-dele + 1/8 1/4-pause, *fff* under 1. node] og hvad han nu kan finde paa. Dog beder jeg dem om at aftale med Manden at han af og til maa gøre Pauser.

Emil! kan Du forklare ham Resten og at man tilsidst maa høre Trommen efter Clarinettens sidste Tone o.s.v.¹⁹

Den sidste anvisning er dog i modstrid med anvisningen i partituret, hvor tekstnoten vedrørende trommen lyder: „Kan gentages i dim. indtil Dirigenten finder at nu har Trommen fjernet sig langt bort. Derefter holdes Fermaten i Strygere og Clar. dog endnu en Stund.“²⁰

Tonaliteten

I begyndelsen af 2. sats er det vanskeligt at afgøre, hvilken toneart der er den grundlæggende, og Carl Nielsen har heller ikke været sikker. Satsen begynder med en kvartopbygget akkord (fis-h-e), som også udnyttes melodisk: h-fis-e. Over denne klang, der centrerer sig omkring h, fører melodien frem til en kadence i A-dur i takt 23. I blyantskladden CNS 66b har han nederst på satsens første side noteret „E Dur Fortegn ?“, streget det ud og skrevet „A Dur ?“ i

18. CNS 66a.

19. Brev fra CN til Emil Telmányi, Damgaard 25.12.1926. KB: CNS.

20. CNS 66a. I førsteudgaven bringes samme anvisning oversat til tysk og fransk.

stedet. Takt 1-409 samt reprisen takt 731-847 er så noteret med A-durfortegn. Det er bemærkelsesværdigt, at han som komponist ikke som en selvfølge ved, hvilken toneart han komponerer i, og det peger i hvert fald på, at Carl Nielsen ikke har haft et 'inderligt' eller selvfølgelig forhold til tonalitet i denne symfoni. Hans formulering af spørgsmålet: „E Dur Fortegn ?“ kan tolkes sådan, at det ikke drejer sig om at fastslå musikkens toneart, men om at finde den bedst egnede notationsform. I så fald er A-dur-notationen noget udvendigt i forhold til musikens tonale forankring, og 1950-udgavens valg, at ignorere A-durfortegnene og notere de to A-dur-afsnit uden faste fortegn, forekommer som et mindre indgreb end ellers.

Et lignende forhold gør sig gældende i første sats, hvor de første systemer i blyantspartituret har været forsynet med et fast b, som senere er visket ud. Det er en interessant detalje, som kan give en formodning om, at begyndelsen af symfonien i første omgang har været konciperet med d-mol som forståelsesramme. Men det forhold, at fortegnet er fjernet igen, svarer til den fornemmelse, man får, når man hører begyndelsen, nemlig at symfonien her ikke står i nogen bestemt toneart.

En sådan tvivl om, hvilke fortegn der skal stå i begyndelsen af en symfonisats, er højst usædvanlig, og disse to satsbegyndelser har det tilfælles, at tonearten er blevet et problem. Det synes ikke længere at være muligt for Carl Nielsen at tage tonaliteten for givet. Ud fra en udgangstone, ud fra et enkelt interval opbygges et afbalanceret diatonisk tonesystem, som hænger sammen på grund af den indre sammenhængskraft i det musikalske materiale. Marc Devoto har i sin analyse af symfonien beskrevet dette forhold med termen 'polyfocal tonality', og han beskriver symfoniens begyndelse som en diatonisk musik, der har mange ligheder med den fri atonale musik.²¹ I Wiener-skole-modernismens selvforståelse, som den f.eks. kommer frem hos Webern, er bortfaldet af tonalitet ikke et voldeligt brud med den forudgående tradition, men derimod udtryk for, at i videreførelsen af denne tradition er den indre sammenhængskraft i det tematiske og kontrapunktiske arbejde blevet så stor, at tonaliteten ikke længere er nødvendig.²² Et lignende forhold er her på spil hos Carl Nielsen, hvor den organiske udvikling af det musikalske materiale skaber en så høj grad af sammenhæng, at behovet for en entydig tonalitet forsvinder. Driften væk fra tonalitet som nødvendighed er parallel hos Schönberg og Carl Nielsen, men hvor Schönberg går ud fra et kromatiseret tonemateriale, holder Carl Nielsen fast ved det diatoniske, og hvor Schönberg stræber mod afbalancering af de 12 enkelttoners tonalitetspotentiale, sker det hos Carl Nielsen på et andet niveau, som en afbalancering af fokus- eller

21. Marc Devoto: „Non-classical Diatonicism and Polyfocal Tonality: The Case of Nielsen's Fifth Symphony, First Movement“, *The Nielsen Companion*, ed.: Mina Miller, London 1994, s. 257-288.

22. Anton Webern: *Wege zur Neuen Musik*, udg. af W. Reich, Wien 1960.

Allegro $d. = 12/8$ II Del

Fl.

Ob.

Clarin F.

Fagot

Trombe

Tromp

Viol I

Viol II

Viola

Cello

A. Our Sorrow!

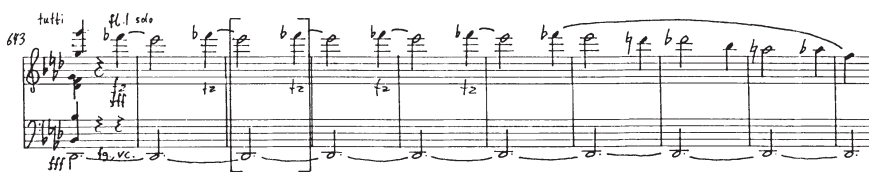
19

Første side af andens sats i blyantspartitureret til Carl Niensens 5. symfoni, CNS 66b, hvor man kan se Carl Niensens overvejelser vedrørende toneart. (Det kgl. Bibliotek).

referencetonernes tonalitetspotentialer. Visse toner får i den diatoniske sats større vægt end andre, men mellem disse toner indbyrdes skabes en balance, så ingen af dem får lov at definere sig som tonal grundtone.

Ændringer ved renskriften af anden sats

I anden sats, takt 643ff., optræder en figur i fløjten, som gentages over en langt udholdt tone. I renskriften CNS 66a ligesom i den trykte udgave gentages denne figur fem gange, hvor den i blyantspartituret CNS 66b kun gentages fire gange, og der er således indskudt en ekstra takt på dette sted. En skitse til dette sted, som befinder sig i blyantskladden nederst på pag. 47-48, gentager også kun figuren fire gange. Den oprindelige formulering passer godt ind i den følgende regelmæssige periodebygning i 4-taktsperioder, hvor den indskudte takt bryder dette mønster. Selv om satsstrukturen på dette sted muliggør, at den ekstra gentagelse af fløjten figur kan være opstået ved en tilfældighed under renskrivningen, har Carl Nielsen holdt fast ved den ekstra takt og den derved opståede metriske uregelmæssighed. Også i de følgende takter er der ved renskriften foretaget ændringer i forhold til den oprindelige formulering i blyantspartituret, hvad der kan underbygge, at han ønskede at ændre på dette sted.



Carl Nielsens 5. symfoni, 2. sats, takt 643ff. Den takt, der er indføjet ved renskriften, er markeret med en klamme.

Omarbejdelse af slutningen

Slutningen af symfonien bærer i kladden præg af at være blevet omarbejdet. Den oprindelige slutning er visket ud og erstattet med en ny, der er syv takter længere. Sluttakterne, som oprindeligt stod som takt 892-896, er i den endelige form takt 898-903, og er altså forlænget med en takt. Den væsentligste forskel på de to slutninger er således en udbygning af hornkvint-motivet fra takt 889-891, som i den endelige form strækkes ud over otte takter. Det har to effekter: dels giver det en mere emphatisk slutning, og dels knytter det en vigtig forbindelse til symfoniens begyndelse, hvor hornkvint-motivet optræder allerede i takt 9-12 – også her i Es-dur. Allerede Robert Simpson har påpeget muligheden for at spore sluttonearten Es-dur tilbage gennem symfonien til dette sted, og det forhold, at der ud over denne tonale reference også er en motivisk sammenhæng, idet det netop er hornkvintfigurer, der er skudt ind, giver henvisningen til begyndelsen øget

vægt.²³ Desuden giver selve det forhold, at der er tale om en omarbejdelse, en fornemmelse af, at de indskudte takter er et element, det har været komponisten magtpåliggende at få med.

Forfatterens rekonstruktion af den oprindelige slutning af Carl Niensens 5. symfoni, 2. sats, t. 888ff, ud fra blyantspartituret CNS 66b.

23. Robert Simpson, *Carl Nielsen. Symphonist*, London 1979, s. 109.

Aspekter af receptionen

Uropførelsen

Carl Nielsen var i forbindelse med uropførelsen klar over, at symfonien ikke var let at spille, men orkesteret forberedte sig omhyggeligt. Der blev holdt fem prøver i stedet for de sædvanlige tre, og anmeldelserne tyder på, at prøvetiden blev brugt på symfonien. I hvert fald taler anmeldelserne om, at de øvrige værker på programmet: Beethovens Leonore-ouverture nr. 2 og især de to værker af J.S. Bach, Brandenburgkoncert nr. 1 samt påsekantaten *Christ lag in Todesbanden*, ikke blev spillet helt godt.²⁴ Alle så frem til symfonien, og forventningerne var store. *Politiken* bragte på dagen dels en foromtale, der refererer fra prøverne og spår om succes, dels et interview med komponisten. Her fortæller Carl Nielsen om symfonien, der ikke som de foregående har en titel:

– Min første Symfoni var ogsaa navnløs. Men saa kom „De fire Temperamenter“, „Espansiva“ og „Det Uudslukkelige“, egentlig blot forskellige Navne paa det samme, det eneste, som Musiken til syvende og sidst kan udtrykke: de hvilende Kræfter i Modsætning til de aktive.²⁵ Skulde jeg finde en Betegnelse paa denne min femte og nye Symfoni, skulde den udtrykke noget lignende. Jeg har ikke kunnet faa fat paa det ene Ord, der paa samme Tid var karakteristisk og ikke for pretentiøst – og saa har jeg ladet det være.

– Men den Idé eller Tanke, der ligger til Grund for den?

– Ja, hvordan skal jeg forklare det? 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, da samme Kræfter udløses og Stenen ruller ned igen. Men De maa blot ikke opfatte det som et Program!

Lange Forklaringer og Anvisninger paa, hvad Musiken „forestiller“, er kun af det onde, distraherer Tilhørerne og ødelægger den absolute Tilegnelse. Jeg har denne Gang ændret Formen og nøjes med to Dele i Stedet for de sædvanlige fire Sæter. Jeg har tænkt saa meget over dette, at man i den gamle Symfoniform som Regel sagde det meste af det man havde paa Hjerte, i den første Allegro. Saa kom den rolige Andante, der virkede som Modsætning, men saa atter Scherzoen, hvor man igen kommer for højt op og ødelægger Stigningen i Finalen, hvor Idéerne alt for tidt er sluppet op.

24. København, *Nationaltidende*, *Børsen*, *Berlingske Aftenavis*, *Ekstrabladet*, *Kristeligt Dagblad*, alle 25.1.1922, *Politiken* 26.1.1922, samt tidskriftet *Musik*, febr. 1922 giver alle udtryk for dette, dog fremhæver *Kristeligt Dagblad* korets indsats i påsekantaten. Antallet af prøver fremgår af orkesterregningerne i Musikforeningens arkiv, KB-mu.

25. Jvf. Carl Nielsens notat på indersiden af bindet til blyantskladden CNS 66b: *Dunkle, hvilende Kræfter/ Vaagne Kræfter*.

Mon ikke Beethoven har følt det i sin „niende“, da han tog Menneskestemmerne til Hjælp mod Slutningen!

Jeg har altsaa gjort det denne Gang, at jeg har delt Symfonien i to store, brede Dele – den første, der begynder langsomt og roligt, og den anden mere aktive. Man har sagt mig, at min nye Symfoni ikke ligner mine tidligere. Jeg kan ikke selv høre det. Men maaske er det rigtigt. Jeg véd dog, at den er ikke saa helt nem at capere, heller ikke helt nem at spille. Vi har haft mange Prøver paa den. Nogle har endog ment, at nu kunde Arnold Schönberg godt pakke sammen med sine Disharmonier. Mine var værre. Det tror jeg dog ikke.²⁶

Dette sidste er ikke ment som et angreb på Schönberg, hvilket fremgår af interviewets slutning, hvor Carl Nielsen karakteriserer Schönberg som en helt igennem ærlig musiker, hvis musik han finder udmærket i den udstrækning, han forstår den, og derfor antager han, at det han ikke forstår, også er godt.²⁷ Schönberg nævnes snarest for at forberede publikum på, at der er steder i 5. symfoni, der klinger usædvanligt og krast, og som bryder med den traditionelle opfattelse af harmoni. At denne strategi virkede, vidner Alfred Toffts anmeldelse i *Berlingske Tidende* om, som indledes: „I og for sig ikke saa vanskelig tilgængelig Musik, som mange maaske havde ventet.“

Førsteopførelsen blev en stor succes, og anmeldelserne var positive. Den første sats tog kritikerne straks til sig, mens de var mere vaklende over for symfoniens anden del. August Felsings anmeldelse er karakteristisk for denne holdning:

Intellektuel Kunst er den sidste Del, og det er en Mester, der taler. Men den Pagt med det evige i Kunsten, som lyser ud af første Del, brister her.²⁸

26. *Politiken*, 24.1.1922. Interview af G-bas [Axel Kjerulf].

27. At Carl Nielsens symfoni er blevet sammenlignet med Schönbergs musik, kan skyldes, at såvel Schönbergs 1. strygekvartet som *Verklärte Nacht* og *Pierrot lunaire* blev opført i København i efteråret 1921 og dermed var i frisk erindring. Det vides med sikkerhed, at Carl Nielsen har hørt Schönbergs kammersymfoni i 1915. Jvf. Jan Maegaard: „Arnold Schönberg og Danmark“, *DÅFM* VI (1968), s. 141-158.

28. August Felsing i *Musik*, VI, 2 (febr. 1922), s. 26. Vedr. de øvrige anmeldelser se note 24. Beskyldningen for at skrive intellektuel kunst synes at være en konstans i Carl Nielsen-receptionen siden 1895. Det synes at starte ved Sonate for violin og klaver op. 9 (1895), hvorom Schytte i *Berl. Tid. Aften* skrev: „og Resten synes at være opstaaet ved matematiske Kombinationer snarere end ved Inspiration og Følelse.“ (citeret efter Torben Meyer og Frede Schandorf Petersen: *Carl Nielsen. Kunstneren og Mennesket*, Kbh. 1948, bind I, s. 127). Andre eksempler er Charles Kjerulf om *Helios-ouverturen* (1903): „om han vilde skrive mere ud af sit aabne Hjerte og adskilligt mindre ud af sin Hjernes Krinkelkroge.“ (citeret efter Meyer/Schandorf op.cit., I s. 214) og Jul. Magnussens udtalelse om *Maskarade* (1906): „Den Carl Nielsen'ske Musik er, hvad der kaldes lærd Musik, den er morderlig fin og kun for Kendere.“ (citeret efter Meyer/Schandorf op.cit., I s. 258).

Med sin henvisning til Schönberg åbner Carl Nielsen for en diskussion om, hvor den 5. symfoni placerer sig i forhold til modernismen. Flere anmeldere tager denne tråd op:

S.A. [Sophus Andersen] skrev f.eks. i *København* den 25. januar 1922:

Nu troede man, at man saa temmelig kendte Carl Nielsen. Og saa viser det sig, at han er ung med de yngste, langt forud for sig selv i de tidligere Arbejder. Han har taget Syvmilestøvlerne paa og befinder sig, ung og slagfærdig, i den Falanx, der kæmper paa helt nye Baner. Skal man sammenligne ham paa hans nuværende Stadium med en anden Musik-høvding, er det Arnold Schönberg. Begge har – med Rette eller Urette – arbejdet sig ud af den „kønne“ Musik, begge arbejder med splinternye Effekter, bryder sig fejl om al Tradition, skriver sig selv sine egne Love for den nye Musik „efter Krigen“ og gør det med det Talent, som er dem begge fælles. Meget af, hvad Carl Nielsen skriver i denne Symfoni, klinger absurd, noget kunne have større Indhold, en Del klinger unødigt støjende... men det er allsammen frisk og ny Musik, et Vejr af den anden Verden er gaaet hen over den og har blæst gammelt Støv og Vissenhed bort for alle Vinde.

Og alligevel er Carl Nielsen sig selv: den Mand, der altid evnede at skabe Interesse om sig og sin egenartede Kunst, den Komponist, der fremfor alle danske Komponister havde Mottoet: „Quand même“.

og i *Børsen* skrev -r. samme dag:

At sammenligne dette Arbejde med Schönbergs Musik vilde være urimeligt, vel findes her Disharmonier af besynderlig Art, men de er dog ikke saaledes som hos Schönberg sat i Højsædet. Meget af første Del minder om den Musik, vore Antipoder finder stort Behag i, Trommen er paa flere Steder Soloinstrument, og det ensartede spiller i Harmonierne og deres Udvikling en stor Rolle; men i sidste Halvdel træffer man atter den Carl Nielsen, som man skatter og beundrer for hans geniale Opfindsomhed og storladne Gennemførelse af Temaerne.

Godt nok er Carl Nielsen moderne og har brudt med mange af traditionens bud, men den store andante i første sats forsoner med det moderne, og saa er han jo stadig Carl Nielsen. At publikum har delt denne oplevelse, antyder Mathilde Sørensens anmeldelse i *Ekstrabladet*, som beskrev, hvordan det føltes, når man hørte symfonien:

(...) første Gang, Folk hørte Tamburinbjælderne smælde og den lille Tromme knitre, Trianglen rasle etc. etc., studsede de lidt og skævede til hinanden – det er jo ikke den Slags Ting, man venter i en Symfoni, heller

ikke i en Carl Nielsensk. Men snart var man paa det rene med, at saadan maatte det være, disse sære Klange havde Carl Nielsen Brug for til at male Stemninger af en romantisk-fantastisk Art (...).

(...) – og dog mærkede man efterhånden, at hint fantastiske, sært klingende larmende ikke var Hovedsagen. Den brede, baarne, inderlige, pragtfuld klingende Sats med de syngende Strygere og høje Hornmelodier, det var Hovedsagen. Det var denne Gang hans Bekendelse. Det var hans begejstrede Hymne til selve Tonernes Kunst. Det forstod Folk.

Carl Nielsens gamle ven Victor Bendix kunne udtale sig mere bramfrit i et brev til Carl Nielsen, skrevet dagen efter uropførelsen. Han oplevede entydigt symfonien som en moderne, nærmest ekspressionistisk krigsvision og var på samme tid voldsomt frastødt og tiltrukket af den:

„Det er, som mit Hjerte var delt i to,
O, voxed' det sammen med Tiden!“

Kære Carl Nielsen.

Jeg gik fra din Søndagsprøve, bedøvet og bedrøvet, jeg gik fra Koncerten iaftes og skældte og smældte over denne Sinfonie filmatique, denne urenlige Løbegravsmusik, dette frække Bedrag, denne Knytnæve i Ansigtet paa et værgeløst, nyheds-snobbet og pirrings-sygt Publikum, Dusinmennesket en masse, der med Forkærlighed slikker den Haand, som er farvet af dets eget Næseblod! – Og jeg vaagnede sent i Nat, kunde ikke sove mere. Din Musik holdt mig vaagen. „Jeg vil alligevel høre den igen. Jeg hader den, men den fængsler mig.“ Jeg kan jo se den Aandslivlighed, den Styrke og Selvstændighed, hvoraf hver eneste Takt bærer Mærke.

Jeg seer jo det store Drag mod det Ugjorte – maaske Ugørlige, som er et af Geniets Kendetegn. Jeg seer en aldrig hvilende Skabertrang, en sublim Unøjsomhed med allerede vundne Laurbær.

Jeg seer en enestaaende Bevægelsesfrihed i de forskelligste Kunstformer, det Mesterskab, som en Forening af Staalvilje og sjældne Naturgaver skænker. Og jeg seer i Din Stræben mod høje Tinder og dybe Afgrunde en naturnødvendig Opposition mod vor hidtil vel blødagtige og smaatskaarne danske Kunst.

Ja, jeg seer meget – meget i Din Musik. Gid jeg nu blot evnede at høre den lige saa meget. Saa var det lettere at blive gammel.

Med alle gode Ønsker – det undtaget, at Du maa danne Skole!

Din

Victor Bendix.²⁹

29. KB: CNA. Brevet er citeret i uddrag i Meyer/Schandorf op.cit., II s. 198 med henvisning til *Politiken* 23.1.1924.

Opførelser 1922-1927

I de følgende år fik symfonien en imponerende række af opførelser. I løbet de første seks år opførtes den ni steder i udlandet samt ved yderligere to koncerter i København:

- 8.3.1922: Göteborg, Göteborgs Orkersterförening, dir.: Carl Nielsen
- 1.12.1922: Berlin, Philharmonisches Orchester, Beethoven-Saal, dir.: Carl Nielsen
- 9.6.1923: København, Tivoli, dir.: Fr. Schnedler-Petersen
- 20.1.1924: Stockholm, Koncertföreningens Orkester, dir.: Georg Lennart Schnéevoigt
- 9.6.1925: København, Tivoli, Carl Nielsens 60 års fødselsdag, dir.: Carl Nielsen
- 21.10.1926: Paris, Maison Gaveau, Salle de Concerts, Orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire, dir.: Emil Telmányi
- 4.11.1926: Oslo, Filharmonisk Selskab, dir.: Carl Nielsen
- 1.7.1927: Frankfurt a.M., ISCM-festival, Orchester des Frankfurter Opernhäuser, dir.: Wilhelm Furtwängler
- 27.10.1927: Leipzig, Gewandhausorchester, dir.: Wilhelm Furtwängler
- 11.11.1927: Königsberg, Königsberger Sinfonie-Konzerte, dir.: Jascha Horenstein
- 15.12.1927: Amsterdam, Concertgebouw-orkesteret, dir.: Pierre Monteux

Ved opførelsen i Stockholm vakte symfonien for så vidt vides eneste gang skandale. Victor Bendix havde jo trods alt holdt sin rystelse under kontrol. Fra Sverige berettede et telegram i *Berlingske Tidende*: „Den snart 60-aarige Komponist afslører her en saa fremskreden Modernitet, at Indtrykket blev for kraftigt for en stor Del af Publikum. Midt i første Afdeling med dens skraldende Trommer og 'kakofoniske' Effekter udbrod der en virkelig Panik. Omtrent en Fjerdepart af Tilhørerne styrtede til Udgangene med Rædsel og Vrede maled i deres Ansigt, og de, der blev paa deres Pladser, forsøgte at nedhysse 'Spektaklet', medens Dirigenten – Georg Schnéevoigt – satte Orkesteret op til den yderste Styrkegrad.“³⁰

Fremførelsen ved ISCM-festivalen i Frankfurt am Main i 1927 er receptions-historisk speciel derved, at symfonien her er blevet fremført inden for rammerne af en festival for decideret *ny musik*. Denne situation medførte en dobbelthed i receptionen alt efter, om symfonien blev bedømt i forhold til den ny musiks æstetiske normsæt, eller om den blev bedømt som en ny symfoni i forhold til det almene borgerlige musikpublikums referencerammer.

Tidsskrifterne for ny musik er repræsentanter for det første udgangspunkt, og her blev symfonien modtaget med forbehold eller direkte afvisning. Paul Stefan betegnede den i *Musikblätter des Anbruch* således: „Bewährtes von Carl Nielsen,

30. Citeret efter Meyer/Schandorf op.cit, II s. 199.

einem Sechzigjährigen, der es nicht verschmäht, noch zu suchen.“³¹ Stefan mente, at symfonien allerede forud havde bevist sin værdi – den var jo heller ikke helt ny – men at Carl Nielsen trods sin alder stadig søger nyt land. Henry Prunieres frakender den i *La revue musicale* derimod enhver berettigelse i sammenhængen: den er overhovedet ikke moderne. Forarget fremhæver han, at ISCMs formål jo dog er at fremme nye udtryksformer og sammenligner publikums reaktion med den forbavelse, der ville opstå, hvis man indbød folk til at se kubisternes forvovenheder i Salon de Indépendents og i stedet havde ophængt en række akademiske lærreder fra Salon des Artistes Français.³² Haefeli konkluderer i sin fremstilling af ISCMs historie ud fra anmeldelserne af festivalen i 1927: „[Carl Niensens] Fünfte Symphonie war auf diesem Fest allerdings fehl am Platze, wurde in diesem Rahmen überhaupt nicht verstanden.“³³

Finn Høffding skrev i *Dansk Musiktidsskrift* derimod: „Den betydeligste Succes paa Festen blev nok Carl Nielsen tildel. (...) [Efter anden Sats] var Bifaldet saa spontant, som man ellers ikke hørte det dernede.“³⁴ Meyer og Schandorf sammenfatter ligeledes opførelsen sådan: „Man betegnede Opførelsen som en smuk Sejr; et kompetent Publikum hørte her, at der i Danmark fandtes en komponist langt over Gennemsnittet, og dette paa et Tidspunkt, da det ellers var Richard Strauss, Debussy, Bartók, Hindemith og andre, der stærkest optog den internationale Musikverden.“³⁵ Også Haefeli fremhæver det store og kompetente Musikpublikum, som fandtes i Frankfurt.³⁶

Kunne værket således i Stockholm føre til en af de berygtede modernistiske skandaler, blev det i Frankfurt taget til hjertet af et publikum, der bedømte det ud fra det almene musiklivs normer – samtidig med at Prunieres følte det som en skandale, at værket overhovedet blev spillet, når det slet ikke var moderne.

Opførelsen i Königsberg er værd at nævne alene af den grund, at den ikke tidligere har været omtalt i litteraturen om Carl Nielsen. Koncerten blev afholdt af Königsberger Sinfonie-Konzerte e.V. fredag den 11. november kl. 8 i Stadthalle og var den anden koncert i sæsonens abonnement A. Gæstedirigenten var Jascha Horenstein, og programmet bestod af Haydns symfoni nr. 17, Liszts klaverkoncert i Es-dur med Alexander Borowski som solist og til sidst Carl Niensens 5. symfoni.³⁷ Koncerten er ligesom Furtwänglers opførelse i Leipzig en følge af opførelsen i Frankfurt, idet Horenstein var Furtwänglers assistent ved denne lej-

31. *Musikblätter des Anbruch* IX, nr. 7 (august-september 1927), s. 271.

32. *La revue musicale* III, nr. 10 (september 1927), s. 155.

33. Anton Haefeli: *Die Internationale Gesellschaft für Neue Musik (IGNM). Ihre Geschichte von 1922 bis zur Gegenwart*, Zürich 1982, s. 152.

34. DMT II (1926-1927), s. 216.

35. Meyer/Schandorf op.cit., II s. 203.

36. Haefeli op.cit., s. 152.

37. Annonce i *Königsberger Allgemeine Zeitung*, søndag morgen den 6. november, gentaget i aftenudgaven den 9. november 1927. (Statsbiblioteket, Berlin).

lighed.³⁸ I Königsberg var hovednavnet Horenstein, der som berømt dirigent gæstede byen. Men Carl Nielsens symfoni får en udførlig behandling:

Ueber die Sinfonie des Dänen Karl Nielsen haben wir von Frankfurt aus gelegentlich des Internationalen Musikfestes bereits kurz berichtet. Dieses Werk, das dort begeisterte Aufnahme fand, wurde von einem Teil der deutschen Presse als zu unproblematisch, zu wenig mit den Zeichen unserer Zeit behaftet, sozusagen über die Achsel hinweg behandelt. Für Königsberg war es immerhin modern genug; überhaupt, so scheint uns, sollten Fragen nach der „Richtung“ Nebensache sein, wenn, so wie hier, *musikalisch positive Werte* fühlbar werden. Nebenbei die Tatsache: Nielsen ist nicht mehr der Jüngste, er zählt bereits 62 Lenze.

Der Stil des ersten Satzes wird manchen vielleicht befremdet haben. Dieses Stimmungsbild, das über weite Strecken sich um den Orgelpunkt a-c gruppiert, hat weniger musikalische als malerisch-bildhafte Substanz. Die Klänge der Instrumente, darunter auch das Becken, die Trommel, das Tambourin, werden ähnlich wie bei Mahler als Stimmungsfaktoren herangezogen. Ein wenig äußerlich auf den ersten Bild, doch vergißt der Komponist keineswegs, in einzelnen Themen der Streicher, zwischen den Farben sein Herz schwingen zu lassen (wenn auch vielleicht nicht „mehr Empfindung als Malerei“ dabei herauskommt). – Im weiteren Verlauf steigert sich das Werk dann zu einer ganz kolossalen Intensität des Ausdrucks. Dem wunderschönen, ganz tief empfundenen Mittelteil folgt der Schluß mit seiner großartig grotesken Fuge.³⁹

Som det fremgår, blev værket i løbet af kort tid opført mange steder fortrinsvis i det tysksprogede og nordiske område, og selv om det ikke formåede at få en fast plads på de tyske orkestres repertoarer, hvad der kan være mange – også ikke-musikalske – grunde til, tegner det alligevel et billede af, at symfonien i samtiden blev anset for et væsentligt værk. Den repræsenterer en form for modernisme, hvor driften bort fra tonalitet ikke er knyttet til en kromatisering af det musikalske materiale, men snarere skyldes en grænsesprængende intensivering af den organiske udvikling af diatoniske motiver. Og den radikalitet, hvormed Carl Nielsen foreskriver solotrommen hensynsløst at gå på tværs af det øvrige orkester, står stadig som et eksempel på, hvordan han med stor konsekvens virkeliggjorde sine musikalske ideer uden at tage hensyn til gældende konventioner. Det er mit håb, at udgivelsen af den reviderede originaludgave vil medvirke til at kaste nyt lys over symfonien, som hører til blandt de væsentlige symfonier i det 20. århundrede.

38. Note på pladecoveret på Jascha Horensteins indspilning af symfonien, udsendt i 1969 på Unicorn Records, RHS 300.

39. Otto Besch i *Königsberger Allgemeine Zeitung*, aftenudgaven 12. november 1927.

SUMMARY

Carl Nielsen's 5th Symphony, its origin and reception in the 1920s

In connection with the critical revision of Carl Nielsen's 5th Symphony a number of interesting things have turned up which cast light on the origins of the symphony and its reception in the 1920s. Some of this information will naturally be available to the reader in the critical commentary that will accompany the publication of the work as volume 5 in series II of the Carl Nielsen Edition, which it is expected will be issued in 1997 by Wilhelm Hansens Musikforlag, Copenhagen. However, the symphony's position as one of the most significant of the period – also in European perspective – is sufficient justification for a more extended treatment as well, in which the circumstances of its composition and of the reception it received from the public at that time, both inside and outside of Denmark, can be examined. In addition a hitherto unnoticed but important source of information concerning the composer's intentions as regards the performance of the drum solo and the conclusion of the 1st movement is discussed and the attention given to certain special features of the source material may, it is hoped, contribute to a better understanding of the work.

This article is concerned with the work from its conception until the printing of the first edition in 1926 and the source material is treated with particular attention to the changes undertaken by the composer during the process of composition. Furthermore, the conditions which especially contribute to the modern character of the work, namely Carl Nielsen's individual attitude to tonality in the symphony and the consciously radical way in which he sets the side-drum up against the rest of the orchestra in the first movement, are discussed.

This aspect of the work is pursued also in connection with its reception, in that particular emphasis is laid on the discussion concerning the symphony's modernity which followed upon the first performance and the very impressive series of performances that took place both at home and abroad in the years 1922-1927. Particular attention is accorded the performance at the ISCM festival in Frankfurt a.M. in 1927 and the following performance in Königsberg, which is discussed here for the first time.

Translated by John Bergsagel