

Musikalsk symbolisme

En indkredsning af symbolismen og en særlig musikalsk symbolisme inden for 'det moderne'^{*}

Af ESSEN TANGE

En af 'det modernes'¹ vigtigste fremtrædelsesformer er symbolismen, der i Danmark fik en væsentlig stemme i tidsskriftet *Taarnet*. Heri skrev tidsskriftets redaktør Johannes Jørgensen i 1893 artiklen "Symbolisme":

Kunstneren derimod fatter, instinktmæssigt og intuitivt, Tilværelsens sande Væsen. Han føler sin Sjæls Sammenhæng med Naturens Sjæl og aner bag Tingenes tilsyneladende Ligeegyldighed en hjemlig Verden, hvori hans Aand har en evig Indfødsret.

Den sande Kunstner er derfor nødvendigt Symbolist. Hans Sjæl genkender bag de timelige Ting den Evighed, hvorfra hans Sjæl er udsprungen. [...] Virkeligheden bliver for ham kun en højere Verdens Symbol.²

Johannes Jørgensens artikel i *Taarnet* kan opfattes som en programmerklæring for symbolismen i Danmark. Året inden skrev den østrigske forfatter og litteraturkritiker Herman Bahr sit programskrift om symbolismen, hvori han gør rede for en overleveret symbolisme – forstået som romantikken fra Goethe til Wagner og Victor Hugo – og så en ny symbolisme, hvis kodeord er nerver og stemning.³ Igennem det sansebare symbol vil den nye symbolistiske kunstner fastholde og udtrykke den stemning, der fører ind til selve nerven – til den enkelte kunstners mentale tilstand. Men samtidig har den symbolistiske kunstner også kontakt med en større verden uden for det rent menneskelige. Han genkender den "Evighed, hvorfra hans Sjæl er udsprungen", som Johannes Jørgensen skriver. Både i romantikken og i symbolismen er der en grundforestilling om, at verden er metafysisk; at verden er større og mere end den erfaringsverden, vi normalt opfatter. Men i modsætning til symbolisterne, der i trods mod naturalismens åndløse materia-

* Nærværende artikel er baseret på forfatterens kandidatspeciale, Esben Tange: *Symbol og symbolisme omkring år 1900 eksemplificeret ved Rued Langgaards Sferernes Musik*, Musikvidenskabeligt Institut, Københavns Universitet, 1999. Specialet består af en teoretisk diskussion af symbolisme og musikalsk symbolisme, en symbolistisk betydningsanalyse af Rued Langgaards *Sferernes Musik* (1916-18) samt en indkredsning af en særlig symbolistisk musikæstetik gældende for Rued Langgaards musik i årene 1915-24.

¹ Jf. diskussionen af 'det moderne' nedenfor s. 43.

² Johannes Jørgensen: "Symbolisme" (1893), *Taarnet*. Udgivet af Johannes Jørgensen 1893-1894. Fotografisk optrykt med efterskrift og registre ved F.J. Billeskov Jansen, København 1981, bind 1, s. 55.

³ Hermann Bahr: "Symbolisten" (1892), Gotthart Wunberg (ed.): *Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910*, Stuttgart 1981, s. 248-54.

lisme insisterer på en åndelig dimension i tilværelsen, kunne romantikkens kunstnere referere til en panteistisk verdensanskuelse, idet troen på en enhed mellem Gud og verden stadig var intakt. Denne tro er baseret på en længsel efter en 'gylden tidsalder', der ganske vist fortøner sig i en fjern fortid, men ikke desto mindre er styrende for den romantiske forestillingsverden:

Vor Zeiten, wohl unendlich fern, muß die Welt einmal eine universale harmonische Einheit gewesen sein, ein goldenes Zeitalter, in dem es keine Trennung, keine Grenzen gab, weder zwischen Mensch und Natur, noch zwischen den Künsten.⁴

Til trods for at den romantiske bevidsthed er præget af identitetskrise og tabsfølelse, da der er et misforhold mellem den umiddelbare virkelighed og den alment givne forestilling om en oprindelig universal harmonisk enhed, så er der altså netop denne forestilling at søge tilflugt i. Derimod gælder det for symbolisterne, at "oventil er Udsigten lukket for det moderne Menneske",⁵ hvilket er en indirekte reference til Friedrich Nietzsches manende formulering: "Gud er død"⁶ og en påpegning af, at der ikke længere er nogen religiøs og etisk konstant at henvise til, hverken i menneskelivet eller i kunsten. Ikke desto mindre forsøger den symbolistiske kunstner at opbygge en metafysisk forankret virkelighedsforståelse, der kan udfylde det åndelige tomrum, som gudstabet har efterladt. Dermed bliver det også muligt at skabe en åndelig klangbund for symbolet.

Det mangetydige symbol

Denne åndelige klangbund er oftest af synkretistisk karakter, idet symbolisterne i høj grad må skabe og udtrykke deres metafysiske forestilling ved hjælp af de overleverede filosofiske og religiøse systemer, der nu forbindes på en ny måde. Dette kan bl.a. opleves i Alexander Skriabins orkesterværk *Prométhéus. Ilddigt* (1908-10)⁷ og i Rued Langgaards *Sferernes Musik*, der begge refererer til en teosofisk forestillingsverden.⁸ En konsekvens af, at den enkelte kunstner må opbygge et eget betydningsunivers af synkretistisk art eller vælge ud blandt tidens mere eller mindre veldefinerede filosofiske og religiøse retninger, er, at den åndelige klangbund, som symbolet opererer i, udgør et udstrakt kontinuum, der kan opfattes som den symbolistiske tidsånd. Skiftende elementer af dette kontinuum gøres så til kernepunkter hos den enkelte kunstner og i det enkelte kunstværk. Af samme grund er symbolbrugen og dermed også det symbolistiske kunstværk som sådan i udstrakt grad individualiseret:

⁴ Peter Rummenhüller: *Romantik in der Musik*, Kassel 1989, s. 13.

⁵ Jørgensen (1893) s. 53.

⁶ Friedrich Nietzsche: *Således talte Zarathustra*, København 1983, s. 9. Værket er skrevet 1883-85 og første del, hvori gudstabet tematiseres, udkom 1883.

⁷ Faubion Bowers: "Prometheus: The Poem of Fire", i partituret til Alexander Skriabin: *Prometheus. The Poem of Fire*, London 1980, s. iii.

⁸ Teosofien er en væsentlig forudsætning for ikke blot *Sferernes Musik*, men for en række værker i Langgaards symbolistiske periode 1915-24; jf. Tange (1999) s. 89-100.

Das gleiche Symbol mag für den Autor etwas anderes bedeuten als für den Leser, und für den einen Leser etwas anderes als für den anderen. Aus alledem geht hervor, daß ein Symbol nicht in einer einzigen Schicht des Geistes wurzeln und sich nicht auf einer einzigen Ebene des Seelenlebens bewegen kann [...].⁹

Som en konsekvens af symbolets mangetydighed kræver det et eksplicit studie af en række faktorer at aflæse symbolerne i et symbolistisk kunstværk, bl.a. indsigt i den pågældende kunstners metafysiske forestillingsverden samt klarlægning af, hvordan denne afspejler sig i symboler i vedkommendes kunstværker. Disse symboler sanses gennem stemningen, der ofte er et labilt univers med udgangspunkt i en konkret kunstnerisk virkelighed og med tråde ud i det "moderne nerveliv", som den danske litteraturkritiker Valdemar Vedel i 1888 betegnede tidens åndelige atmosfære.¹⁰ Som en konsekvens af det kaldte symbolisterne sig også syntetister, idet de mente deres kunst bestod af en syntese, hvor det ydre og det indre – natur og sind – smelter sammen, og hvor form, betydning og sansning bliver ét.

Distancering

På samme tid som det symbolistiske kunstværk er præget af en syntese, hvor en række elementer samles til et hele, er det også et splittet og sammensat værk, da det afviser naturalismens mere virkelighedsnære motivaftbildning. Proportionerne er ofte atypiske og sammensætningen af elementer fører til en distancering fra de velkendte konfigurationer. Distancen opstår, idet det naturalistiske forlæg for kunstværket på den ene side kan skelnes og på den anden side sløres af de kunstgreb, der foretages. Der er altså et skin af det bekendte, men samtidig en omformning, som sætter det kendte i en distanceret belysning.

Distanceringen er fundamental i den symbolistiske kunst, da den symbolistiske betydningsdannelse delvis er en konsekvens af de brudflader, der opstår når vante logiske sammenhænge mellem forskellige elementer i kunstværkets fremtoning nedbrydes. Sammen med betydningsfelter placeret uden for det konkrete kunstværk er brudfladernes karakter og indhold styrende for kunstværkets endelige betydning, og som en følge af dette er der i princippet ingen grænser for, hvilke motiviske elementer det symbolistiske kunstværk kan bestå af. Af samme grund er symbolisme ikke en stil.

Symbolismus ist kein Stil; er bedient sich jedoch vielfältiger Stilmittel, die er seiner jeweiligen Aussagetendenz anpaßt, und gleicht damit dem Manierismus. Alle symbolistischen Mittel dienen zunächst der Verfremdung, der Auflösung konventioneller Naturvorstellungen: die Natur muß gleichsam aufgelockert werden, um neue Vorstellungen beinhalten zu können.¹¹

⁹ Hans H. Hofstätter: *Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende*, Köln 1965, s. 45-46.

¹⁰ Henrik Wivel: *Den store Stil. Dansk symbolisme og impressionisme omkring år 1900*, København 1995, s. 24.

¹¹ Hofstätter (1965) s. 78.

Due to copyright conditions
this illustration has been removed.

Please refer to a printed copy of the issue.

Ill. 1. J.F. Willumsen: Frugtbarhed, radering (1891).

I forlængelse af ovenstående arbejder Hofstætter med begrebet permutation.¹² Permutationen opstår, når der i det samme kunstværk sammenføres forskellige elementer, som ud fra en naturalistisk kunstopfattelse må opfattes som fremmedlegemer i forhold til hinanden. Dette kan foregå på to niveauer, der er indbyrdes uafhængige: naturalistisk permutation og stilistisk permutation. I tilfælde af en forandring eller kunstig prægning af et naturalistisk motiv – som f.eks. afbildning af fantasi- og fabeldyr – drejer det sig om naturalistisk permutation, og i tilfælde af en sammenføring af forskellige stilarter i det samme kunstværk er der tale om stilistisk permutation. Som en følge af den stilistiske mangfoldighed, der præger den stilistiske permutation, fremgår det ofte, at den symbolistiske kunstner i samme værk både benytter sig af fortidens og samtidens stilistiske hovedretninger. Herved understreges det, at symbolismen som nævnt netop ikke er en stil, men snarere en æstetisk strategi og virkelighedstilgang.

Tingen

Samtidig med at der benyttes en anden logik end den overleverede i sammensætningen af det symbolistiske kunstværks delementer, dyrkes særlige fysiske fremtrædelser ofte i en usædvanlig grad. Derved opstår der et usædvanligt sanseligt udtryk, der kan sammenfattes i begrebet 'tingen'.

¹² Hofstætter (1965) s. 81-91.

J.F. Willumsens radering *Frugtbarhed* (1891) (se ill. 1) er trods en primitivistisk stil både et eksempel på en usædvanlig samtidighed af værkelementer og et mønstereksempel på dyrkelse af 'tingen', hvilket kommer til udtryk i de omhyggeligt udpenslede tern på den gravide kvindes forklæde samt i det sindrige net af forgreninger, der skabes ud fra et enkelt aks' knopskydninger. Herved fremelsker de ornamentale forgreninger en 'tingens' egen æstetik og tilfører kunstværket et dynamisk element i samspillet med det motiviske udgangspunkt. Denne dyrkelse af 'tingen' kan have et utal af former. Hos symbolistiske digtere kan det komme til udtryk i en særlig sprogtoner eller i eksponeringen af et særligt miljø, og hos komponisterne kan der f.eks. opleves en forkærlighed for særlige instrumenteringer eller akkordmæssige strukturer.

I 'det moderne' får det materialistiske i form af 'tingen' en anden betydning end det havde i naturalismen, da det i 'det moderne' dyrkes for sin evne til dels at være eksponent for det strengt personlige, der er knyttet til en subjektiv sansning af genstande og elementer præget af særlige materialistiske karakteristika, dels for at udgøre det punkt, der giver adgang til en åndelig dimension hinsides 'tingens' fysiske fremtrædelse. I tilfældet med Willumsens *Frugtbarhed* understøttes dette skift i betydning af det digt, der indgår i selve motivet.

L'art ancien a son ancienne langue
que le monde peu á peu a appris á
comprendre. Un art nouveau a une
langue nouvellement formée que le
monde doit apprendre avant de la
comprendre.

Den gamle kunst har sit eget sprog
som man lidt efter lidt lærer at
forstå. En moderne kunst har et
nyt sprog som man må lære, før
man forstår den.¹³

Henrik Wivel kalder Willumsens radering for "et programværk for halvfemsernes symbolisme",¹⁴ idet teksten varsler en moderne kunst med et nyt sprog: symbolismen. En del af det nye sprog kommer i dette tilfælde til udtryk ved, at selve kunstværket ikke blot består af traditionelle motiviske elementer, idet teksten er ridset ind i stålpladen og omslynger aksets rod, som var det en del af motivet. To forskellige medier – et billedligt og et tekstligt – er altså forenet og kan således tilføre hinanden betydning, lige såvel som de hver især, isoleret set, kan formidle en egen betydning. I praksis er Willumsens *Frugtbarhed* både en programerklæring for den nye symbolistiske kunst som sådan, og så desuden et symbolistisk billede i sig selv, der på samme tid skildrer og besværger frugtbarheden. Og for at ingen skal være i tvivl om betydningen af *Frugtbarhed*, har Willumsen if. Henrik Wivel endda forsynet raderingen med en ledsagende forklaring: "En frugtsommelig Kvinde og et af sig selv stadig spirende Ax som Symbol paa Formeringen".¹⁵

Ganske vist er der ikke noget nyt i, at et kunstværk som f.eks. Willumsens radering har en titel, ligesom der heller ikke er noget usædvanligt i, at kunstneren

¹³ Oversættelse i Leila Krogh: *Katalogbog. J.F. Willumsens Museum*, København 1986, s. 12.

¹⁴ Wivel (1995) s. 26.

¹⁵ Wivel (1995) s. 26.

har knyttet ledsagende forklaringer til kunstværket. Derimod er det nyt, analogt med 'det nye sprog' som nævnt ovenfor, at teksten, og det teksten formidler, er blevet en integreret del af kunstværket, således at tekst og – i dette tilfælde et visuelt – kunstnerisk udtryk begge er blevet forudsætninger for opfattelsen af kunstværket i sin helhed. Dertil kommer at *Frugtbarhed* er et godt eksempel på skabelsen af en særlig stemning, der ofte præger symbolistiske kunstværker. Litteraturforskeren Bo Hakon Jørgensen betoner det symbolistiske kunstværks "bestræbelse på at suggerere en stemning af betydning",¹⁶ hvilket oftest foregår ved så at sige at forlænge og fastholde en stemning i tid. På dette felt har musikken et fortrin, da toner netop udspiller sig i tid og kan fastholdes over længere stræk, hvorved en sjælelig tilstand kan rodfæstes. Men også forfatteren eller billedkunstneren kan opbygge en stemning. Enten ved hjælp af et slående billedligt udtryk eller ved hjælp af en særlig dyrkelse af 'tingen'. I tilfældet med *Frugtbarhed* opleves dette især via det vidt forgrenede aks, der lader til at fortsætte udover raderingens flade. Derved oplever man som beskuer, at dette blot er spiren til et måske uendeligt fletværk af indbyrdes relationer, hvilket stemmer godt overens med udsagnet om frugtbarhed, da det ufødte barn stadig kun står på tærsklen af det egentlige jordiske liv. Willumsens *Frugtbarhed* udtrykker altså en stemning af spirende liv, der i sin natur som uendeligt forgrenet og uoverskueligt forlængst har sprængt den tilstillede billedramme. Herved viser stemningen sig også i princippet at være allestedsnærværende og af syntetisk karakter; den rækker ind i menneskets psyke, den indhyller virkelighedens fysiske fremtoning, og i kunstværket skaber stemningen en sanselig baggrund og forudsætning for symbolernes virke.

Symbolistisk kunst

Med udgangspunkt i den præsenterede forståelse af symbolismen som en historisk forankret virkelighedstilgang og selvstændig æstetisk retning opfattes den symbolistiske kunst som en metafysisk kunst, der udspiller sig i det tomrum, gudstabet har efterladt. Herved refereres der både til lighedspunkterne og forskellene mellem symbolbruget i henholdsvis romantikken og symbolismen, da den metafysiske dimension er gældende for både den romantiske kunst og den symbolistiske kunst, mens gudstabet er et særligt vilkår, der kun er gældende for symbolismen omkring år 1900 og frem.

Det enkelte symbolistiske kunstværk er præget af sansebare symboler, der udtrykkes igennem stemninger. Heri indgår en dyrkelse af 'tingen', men samtidig forudsættes det, at den enkelte kunstner er i stand til at skabe en åndelig betydning af syntetisk karakter igennem de stemningsbårne symboler.

¹⁶ Bo Hakon Jørgensen: "Feberen i blodet – om suggestion og symbol", Bente Scavenius (ed.): *Grib tiden*, København 2001, s. 188.

Musikalsk symbolisme og 'det moderne'

De symbolistiske kunstformer par excellence er poesi og malerkunst.¹⁷ Derimod er symbolisme ikke anerkendt som en musikalsk betegnelse.¹⁸ Det er dog muligt at indkredse en selvstændig musikalsk symbolisme inden for Carl Dahlhaus' forståelsesramme for en selvstændig musikhistorisk periode fra 1889 til 1914, som karakteriseres som 'det musikalske moderne', og som er baseret på Hermann Bahr's beskrivelse af 'det moderne'.¹⁹ Ganske vist havde begrebet 'det moderne' ikke nogen entydig betydning omkring 1900,²⁰ og tillige falder en del af de værker, der kandiderer til at kunne forstås inden for begrebet 'det musikalske moderne', uden for den tidsramme på 25 år, som Dahlhaus opstiller for perioden. Men da 'det moderne' blev opfattet som en bred forståelsesramme for tidens åndelige selvforståelse,²¹ udgør det også en vigtig forudsætning for – samt et selvstændigt spor i – den efterfølgende tids kunstopfattelse og dermed også en mulig æstetisk strategi for den umiddelbare eftertids komponister.

Hos bl.a. Hermann Bahr får man en fornemmelse af, hvilken forandrende kraft 'det moderne' udgjorde i datidens samfund. I hans essay "Die Moderne" fra 1890 er tonen desperat og defaistisk, og sproget er præget af religiøse billeder både i beskrivelsen af 'det moderne' som en undergangskultur og i præsentationen af den mulige udfrielse i kraft af 'det modernes tro':

Es geht eine wilde Pein durch diese Zeit und der Schmerz ist nicht mehr erträglich. Der Schrei nach dem Heiland ist gemein und Gekreuzigte sind überall. Ist es das große Sterben, das über die Welt gekommen? [...]

Daß aus dem Leide das Heil kommen wird und die Gnade aus der Verzweiflung, daß es tagen wird nach dieser entsetzlichen Finsternis und daß die Kunst einkehren wird bei den Menschen – an diese Auferstehung, glorreich und selig, das ist der Glaube der Moderne.²²

Kunsten er altså det medium og den åndelige kraft, der skal udfri menneskeheden af den lidelse, som Bahr bl.a. omtaler som "den store død".²³ Et af de

¹⁷ Digteren Charles Baudelaire opfattes af mange som en stamfar til symbolismen, der siden blev præget af bl.a. digteren Stéphane Mallarmé i Frankrig. Også billedkunstnerne Paul Gauguin og Odilon Redon var centrale skikkelser i symbolismen. Blandt de førende danske repræsentanter finder man bl.a. Johannes Jørgensen og Sophus Claussen samt J.F. Willumsen og Johan Rohde.

¹⁸ F.eks. er ordet "symbol" eller "symbolisme" overhovedet ikke nævnt i *New Grove Dictionary of Music and Musicians* (1980).

¹⁹ Carl Dahlhaus: *Die Musik des 19. Jahrhunderts* (Neues Handbuch der Musikwissenschaft 6), Laaber 1980, s. 280.

²⁰ Tange (1999) s. 8.

²¹ Dahlhaus opfatter ikke sin tidsramme for 'det musikalske moderne' som ufravigelig. Afhængig af hvilke kriterier man sætter, kan også 1908 og 1924 opfattes som afslutning på det 'det modernes' epoke og dermed som den egentlige begyndelse på 'det 20. århundredes musik'. Dahlhaus (1980) s. 281.

²² Hermann Bahr: "Die Moderne" (1890), Wunberg (1981) s. 189.

²³ Herved skaber Hermann Bahr en forbindelse mellem en bibelsk dommedagsforestilling og 'det modernes' virkelighed præget af gudstabet, som det formuleres af Nietzsche med "Gud er død".

musikværker fra årtierne omkring 1900, der forholder sig til – og forsøger at råde bod på – denne situation er Langgaards *Sferernes Musik*, der selvom det er komponeret 1916-18 her henregnes under 'det moderne'. Værket har tillige en række symbolistiske karakteristika, da det er præget af en distancering fra kendte musikalske formtyper og stilistiske udtryk og inddrager et metafysisk betydningsfelt. Dette ses bl.a. i form af en række deloverskrifter, der er knyttet direkte til passager i den musikalske tekst (se ill. 2).

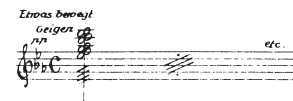
SPHÄRENMUSIK

Eine Lebens- und Todes-Fantasie
für Soli, Chor, grosses Orchester und ein fernes Orchester

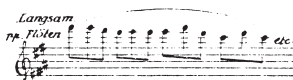
von

RUD LANGGAARD

geb. 1893 in Kopenhagen



Wie Sonnenstrahlen auf einem mit duftenden Blumen bedeckten Sarg. —



Wie Sternenschimmer an einem bläulichen Himmel bei Sonnenuntergang. —



Wie Licht und Abgrund. —



Wie die Brechung der Sonnenstrahlen in den Wellen. —



Wie Tauperle schimmert in der Sonne an einem schönen Sommermorgen.



Sehnsucht — Verzweiflung — Extase.



Weltseele — Abgrund — Allerseelen.



Ich will —!



Chaos — — — Ruin — — — fern und nah —



Blumen welken — —



Blick durch Tränen auf die Sonne — — —



Glockenreigen: Siehe, er kommt — — —



Blumenevangelium — aus weiter Ferne.



Der neue Tag — —



Das Ende: Antichrist — Christ. — — —

Ill. 2. Programbladet til uropførelsen af *Sferernes Musik* i Karlsruhe den 26. november 1921. Gengivet efter Bendt Viinholt Nielsen: Rued Langgaard. Biografi, København 1993, s. 78-79.

Deloverskrifterne udgør i *Sferernes Musik* en væsentlig del af de ekstramusikalske elementer, der sammen med det klingende toneværk indgår i symboldannelsen. Ved hjælp af eksempler fra netop *Sferernes Musik* og med udgangspunkt i den overordnede symbolismeforståelse, som er sammenfattet i afsnittet om symbolistisk kunst, beskrives der her en række karakterer, der er eksplicite for den musikalske symbolisme: Momenter, permutationer, stemning, en anden logik og betydningsdannelse.

Momenter

[...] besynderlig sfæremusik med allehånde mere eller mindre prægnante motiver afløst af en fabelagtig larm med ni pauker og underlig hurtig klokkebimlen. Stil: hér Mahler, dér Schreker og dér Strauss, men alle misforstået.²⁴

Som den tyske anmelder bemærkede ved opførelsen af *Sfæernes Musik* i 1922, er værket bl.a. præget af stilblanding.²⁵ Dette er et typisk træk ved den symbolistiske musik og fører oftest til en sammensat storform, som ikke følger et traditionelt udviklingsforløb med en fortløbende progression. Derved nedtones den tidslige dimension, da der ikke udfoldes et samlet tidsligt forløb i hele værkets udstrækning, men til gengæld fører manifestationen af en fortløbende række af klanglige gestalter til en række musikalske tilstande præget af særlige rumlige karakteristika. Disse klanglige gestalter består ofte af en egen tonestruktur og klangfarve, som ikke bliver til som følge af en musikalsk bearbejdning gennem f.eks. tematisk og tonal udvikling. I stedet præsenteres disse klanglige gestalter som komplette blokke, der som regel optræder i det musikalske forløb uden forvarsel. Dette giver selvfølgelig problemer i forhold til de traditionelle analysemetoder knyttet til musik i den klassisk-romantiske tradition, der både tonalt og formmæssigt er baseret på en forestilling om sammenhæng og udvikling. Derfor har Bendt Viinholt Nielsen i forbindelse med arbejdet med Langgaards musik skitseret en formmodel, hvor musikken opfattes som bestående af en række 'momenter'.

Et moment kan så defineres som et antal takter, der er "stemningsbærende" i kraft af en egen melodik, harmoni, rytme, klangfarve og styrkegrad. Momenter er den uorganisk konciperede musiks byggeklodser, der i princippet er uafhængig af tematiske og motiviske forhold, men som hver for sig er karakteriseret ved stilistisk egalitet. Stil, gestik og klangfarve er lige så vigtige karakteristika som en melodisk bevægelse. Et moment kan således være alt fra et tema med akkompagnement til en to takter lang, vildt gestikulerende passage, der indgår som kontrastelement i en sats.²⁶

I kraft af den særlige sammensætning af musikalske parametre har hvert moment en musikalsk identitet og er ofte bærer af en egen stemning analogt med den

²⁴ Anmeldelse 18. maj 1922, *Berliner Lokal-Anzeiger*, af opførelsen af *Sfæernes Musik* i Berlin den 10. maj 1922. Citeret efter Bendt Viinholt Nielsen: *Rued Langgaard. Biografi*, København 1993, s. 100.

²⁵ Også i dag opfatter mange Rued Langgaards musik som usammenhængende og fragmentarisk. Dette kom bl.a. til udtryk ved den engelske førsteopførelse af Langgaards *Symfoni nr. 4 Løvfald*, der er beslægtet med og komponeret samme år, som *Sfæernes Musik* blev konciperet (1916). Symfonien blev spillet den 16. oktober 2001 i Birmingham og den 18. oktober skrev Andrew Clements bl.a. følgende i sin anmeldelse i *The Guardian*: "There's a programme of sorts (each section has a seasonal title); but it doesn't help to tease out the often clotted textures and abrupt transitions. The style is late Romantic, with more Wagner and Strauss than Brahms in the mix, but sometimes textures are allowed to pile up in an almost Ivesian way: the proportions are strange, and the thematic integration almost half-hearted".

²⁶ Viinholt Nielsen (1993) s. 275.

betydning, som nævnes i afsnittet om symbolistisk kunst. Foruden den stemning, som skabes med musikalske virkemidler, er der ved begyndelsen af en række af momenterne knyttet de tidligere nævnte deloverskrifter. At stadfæste, hvor det ene moment slutter og det næste begynder, bygger nødvendigvis på en fortolkning, men netop i tilfældet med *Sferernes Musik* er denne fortolkning enkel at foretage, da momenterne er så godt som identiske med værkets umiddelbart opfattede struktur. Dette er også tilfældet i overgangen mellem de to sidste momenter: moment 21 (takt 549-98) og moment 22 (takt 599-620), der må opfattes som værkets kulmination (se eks. 1, s. 48-49). De to momenter afsluttende karakter er understreget ved den sidste deloverskrift "Das Ende: Antichrist – Christ. –", som er knyttet til motiver, der første gang optræder i begyndelsen af moment 21 (jf. oversigten over deloverskrifter).

Moment 21 består af i alt 50 takter præget af eskalerende nuancer og tempo. Under hele forløbet har kor og pauker udholdt en d-mol akkord samtidig med, at der har været en gennemgående klokkeringning på C. Ind over dette statiske tonebillede er der i stigende grad skyllet kaskader af D-dur prægede skalabevægelser i blæsere og strygere. Dette kaotiske lydbillede afløses så brat i takt 597 af en pauke- og bækkenhvirvel samt strygertremolo, der alle skal fastholdes i et minut.²⁷ Derefter følger en generalpause og det afsluttende moment 22 intones af en B-dur septimakkord i strygere, pauker og harpearpeggio i fjernorkestret (dog tilføjes akkorden en sekst, da der spilles g i førstecello-stemmen). Desuden svøber et såkaldt 'glissando-piano' momentet i et kromatisk klangtæppe ved at lave glissader op og ned ad alle klaverets strenge. Alt i alt er overgangen mellem moment 21 og moment 22 et musikalsk scenskift med ændringer inden for de fleste musikalske parametre.

Permutationer

En direkte konsekvens af det momentopdelte forløb er en distancering i forhold til en traditionel musikalsk udvikling. En lignende distancering gør sig gældende som følge af de tidligere nævnte stilistiske og naturalistiske permutationer, der kendetegner det symbolistiske kunstværk. I den musikalske symbolisme opstår der stilistiske permutationer når forskellige stilistiske udtryk – ofte fra forskellige historiske perioder – sammensættes i ét musikalsk forløb. Naturalistiske permutationer opstår, når et givet musikalsk udtryk gradvist undergår en forvandling, hvorved f.eks. en kendt satstype mister sin musikalske identitet og karakter.

Sferernes Musik er præget af stilistisk permutation i en række af momenterne i det midterste hovedafsnit, da Langgaard her låner stilistiske elementer, der enten oprindeligt er knyttet til tidligere tiders musik eller blot adskiller sig fra de øvrige stilistiske elementer, som optræder i værket. Dette sker bl.a. i overgangen mellem moment 21 og moment 22 (se eks. 1).

²⁷ Akkorden i takt 597 i strygernes er en formindsket firklang (noteret cis-e-g-aïs), der kan opfattes som en ufuldkommen dominantnoneakkord (cis-e-g-b), der efter det lange D-dur/mol-tonale afsnit fungerer som en halvslutning over et orgelpunkt på tonen d i de ni pauker.

[MOMENT 22]

598 **20** *Adagio molto, piano e misterioso. ♩. 40*

The score is for Moment 22, marked 'Adagio molto, piano e misterioso. ♩. 40'. It features a variety of instruments and voices. The string section (Violins I & II, Violas, Cellos, and Double Basses) plays a sustained, low-register accompaniment with many 'ppp' (pianissimo) markings. The woodwind section (Flutes, Oboes, and Clarinets) has melodic lines, with the Clarinet part including a 'glissando' instruction. The vocal section consists of a Soprano, Alto, and Tenor choir, with parts for each voice type. The Soprano part has lyrics in German, French, and English. The tempo and mood are indicated by the title and the '♩. 40' marking.

*Schnelles, stossend hin und zurück auf allen Saiten.
A quick glissando from one side to another on all the strings. } (ppp)*
Glissando rapide de côté et d'autre sur toutes les cordes.

*Im fernem Orchester.
In the orchestra at a distance.
L'échecore au loin.*

glissando

Adagio molto, piano e misterioso. ♩. 40

Eks. 1. Rued Langgaard: Sferernes Musik, t. 594-605. Overgangen fra moment 21 til moment 22. Copyright © 1917 Edition Wilhelm Hansen AS, København.

Naturalistisk permutation finder man f.eks. i moment 12, der har overskriften "Blumen welken" (se eks. 2). Dette afsnit begynder med en klassisk strygearsats med D-dur-præg, som med sin karakteristiske leg med den store og lille septim har lighedstræk med Carl Nielsens stil. Efterhånden undergår momentet dog en naturalistisk permutation, da de melodiske elementer bliver kortere og satsen bliver mere gennemsigtig og munder ud i en kadence for solofløjte. Satsen krakelerer så at sige indefra og dør derefter ud, hvilket skaber en distance til den livskraft og soliditet, som brugen af en kendt og velfunderet musikalsk teknik og stil signalerede. Derved skabes der med musikalske midler et udtryk, der kan komplementere det billede på uddøen og tab, som på det ekstramusikalske plan formuleres med titlen "Blumen welken".

333 [MOMENT 12]

10 *Animato graxioso. ♩ = 92*

338 *piu animato*

343 *poco ritard.*

Fl. 1. 2.

Oboe 1. 2.

Cor. angl.

Clar. 1. 2.

Coz. 1. 2.

Viol. I. II.

Viola.

Viol. II.

C.-B.

348 *quasi cadenza*

Fl. 1.

Viol. I.

Viol. II.

Viola.

Viol. II.

C.-B.

354 *rit.*

Fl. 1.

Viol. I.

Viol. II.

Viola.

Viol. II.

C.-B.

Eks. 2. Rued Langgaard: Sferernes Musik, t. 333-59. Moment 12: "Blumen welken".
Copyright © 1917 Edition Wilhelm Hansen AS, København.

Stemning

Den symbolistiske kunsts karakter af at udtrykke sig i stemninger understøttes i den musikalske symbolisme af en musikalsk form præget af momenter, da disse ofte har en statisk karakter, der fastholdes over tid. Derved kan den tidligere nævnte suggestion udstrækkes i en grad, så den har mulighed for at manifestere sig som en følelsesmæssig og sjælelig tilstand hos lytteren, alt imens det opleves, at tiden så at sige går i stå. Den sædvanlige bevidsthedsmæssige samtidighed af mange indtryk og følelsesmæssige impulser samles til en mere entydig tilstand, hvor det bliver muligt at ane den betydning og enhed, som symbolet repræsenterer og giver adgang til. Der skabes dog aldrig nogen entydig overensstemmelse mellem lytteren og symbolets bagvedliggende betydningsfelt, da dette har mysteriets karakter og derfor kun kan anes i glimt.

Stemmingsforløbene bryder med den sædvanlige dialektiske udviklingslogik, hvor forskellige udtrykselementer konfronteres og skaber en organisk dynamisk udvikling, da den stemningsprægede musik netop ikke er dynamisk, men i stedet er præget af næsten umærkelige ændringer eller abrupte skift, hvor der skiftes til en helt anden musikalsk tilstand. I nogle tilfælde, som f.eks. Charles Ives' *The Unanswered Question* (1908) kan et helt værk være underlagt den samme stemningstilstand, mens der i andre værker forekommer en række stemningsafsnit. Dette er tilfældet med *Sferernes Musik* hvor moment 12 med den uddøende strygersats og den afsluttende fløjtesolo udtrykker en forfaldsstemning. Moment 21 med sit udholdte tonevirvar udtrykker derimod en stemning af pulserende bersærk, der pludselig afsluttes med en veritabel nedsmeltning af den musikalske sats. Når musikken igen begynder i moment 22, er det i en fjern flimrende stemning præget af svage nuancer og med et gennemsigtigt lydbillede tilført himmelske klange af harpen i fjernorkestret.

En anden logik

Til trods for at opdelingen af et symbolistisk musikværk i stemningsbårne momenter skaber en form for klarhed og overblik i det musikalske forløb, giver det ikke nogen overordnet fortællelse af værkets indhold og betydning, da det ikke – på det storformale niveau – er opbygget efter logiske principper af musikalsk art. Derimod er det muligt, at der viser sig en anden form for logik, hvis de musikalske elementer sammenholdes med det bagvedliggende betydningsfelt, og der derved tages højde for, at den symbolistiske kunst er en metafysisk kunst, der udspiller sig i det tomrum, gudstabet har efterladt. Spændvidden i dette felt slås i *Sferernes Musik* allerede an i Langgaards mottolignende forord:

Die himmlische und irdische chaotische Musik von roten, glühenden Saiten, mit denen das Leben mit Raubtierkrallen spielt – mit der regenbogenfarbigen Krans um ihr

Den himmelske og jordiske kaotiske musik fra røde, glødende strenge, som livet spiller på med rovdyrklør – dette liv med dets regnbuefarvede krans om sit

Antlitz mit dem stereotypen –
 doch lebenden – dämonischen
 Lächeln wie von Lilienwänglein.

marmoransigt og det stereotype,
 dog levende, dømoniske smil som
 fra liljekinder.²⁸

Den grænseløse dimension, som musikken her forbindes med, tilføres yderligere en metafysisk karakter, når man ser på det udviklingsforløb, som Langgaard har udtrykt med de 15 deloverskrifter (jf. oversigten). På dette verbale, begrebslige plan gennemgår værket et udviklingsforløb, der abstraktionsmæssigt går fra en nær fysisk verden til et højere åndeligt stade. Fra begyndelsens konkrete sanseberusede billeder (f.eks. "Wie Sonnenstrahlen auf einem mit duftende Blumen bedeckten Sarg") over stærke jeg-bundne følelsesudbrud (f.eks. "Sehnsucht – Verzweiflung – Extase" og "Ich will – !") til en religiøs forestillingsverden (f.eks. "Blumenevangelium – aus weiter Ferne" og "Das Ende: Antichrist – Christ – –"). Og at der virkelig er tale om et udviklingsforløb af metafysiske dimensioner, kan man forvisse sig om ved at studere Langgaards tanker om Antikrist – Krist, der var et kernebegreb for ham, og som han formulerede i manuskriptet "Fremtidens Frelser og Kunsten".²⁹ Her tager Langgaard udgangspunkt i en oplevelse af sin samtid som materialistisk og åndeligt forarmet. På den baggrund kritiserer han den institutionaliserede kirke og plæderer i stedet for, at kunsten kan udgøre en religiøs etisk værdi – "Kunsten som Talsmand for Kirkens Aand" –; men inden kunsten og dermed menneskeheden kan nå så vidt, skal kunsten fortolke det Langgaard kalder "Jeg'ets" Storhedsfantasier".³⁰ Eller sagt med andre ord:

Altsaa det musikalske Drama som religiøs, ja, kristelig etisk Vejleder. (Tanke-, Ord- og Musikdrama) hver paa sin maade: Antikrist som Herold for Krist (Aab. 17.17).

Thi i "Jeget" er ogsaa "det onde". lad os da i Guds Navn ogsaa lære at kende dets Væsen tilbunds "um sehend zu werden".

En dramatiseret Musik-Gudstjeneste: En ny Kunst.³¹

Rued Langgaard forestillede sig, at jeg'et i sidste instans sætter sig i Guds sted i skikkelse af Antikrist. Kun ved at udleve og erkende dette kan vi komme til en virkelig forståelse med det guddommelige, mener Langgaard. Set i det perspektiv er *Sferernes Musik* en skildring – og gennemlevelse – af vejen for menneskeheden fremtidige åndelige frelse. Antikrist der forvandles til Krist. Og dermed er der også lagt en overordnet metafysisk forståelsesramme ned over værket som sådan, og i særdeleshed momenterne 21 og 22 "Das Ende: Antichrist – Christ –",

²⁸ Rued Immanuel Langgaard: *Sferernes Musik for Soli, Kor og Orkester*, København 1919, s. 3. Dansk oversættelse i Viinholt Nielsen (1993) s. 80.

²⁹ Rued Langgaard: "Fremtidens Frelser og Kunsten" (1923), manuskript, 32 s., DK-Kk RLS 139a. If. Viinholt Nielsen er manuskriptet skrevet i forbindelse med et foredrag, Rued Langgaard afholdt i den romerskkatolsk orienterede forening Academicum Catholicum i november 1923; Viinholt Nielsen (1993) s. 116.

³⁰ Begge citater: Langgaard (1923) s. 25.

³¹ Langgaard (1923) s. 25. Originalens understregning og ortografi.

der nu kan tolkes langt mere præcist. Den før omtalte fjerne flimrende stemning, som optræder i moment 22 efter den musikalske bersærk og nedsmeltning i moment 21, kan nu fremstå i et forklaret skær, da det, som kunne opleves som manglende musikalske logik, nu kan opfattes som en transcenderende proces hvor musikken – og med den tilhørerne – hæver sig op på et højere åndeligt stadium, efter at det gamle er gået til grunde.

Betydningsdannelse

Med udgangspunkt i det sidste eksempel kunne man måske tro, at det bare gjaldt om at finde den rette nøgle til et givent symbolistisk musikværk, hvorved alle musikalske delelementer ville vise sig i et fint mønster, som passede ind i en overordnet metafysisk idé. Men det er ikke kun det symbolistiske kunstværks overordnede metafysiske forståelsesramme, som kaster betydninger ind over værkets fysiske fremtoning. Processen går også den anden vej, da der er elementer i værkets konkrete fremtrædelse, som tilfører betydning til det udenforliggende betydningsfelt. Foruden almindelige musikalske virkemidler som melodi, tonalitet og dynamik kan det også dreje sig om sanselige elementer, der er knyttet til den tidligere nævnte dyrkelse af 'tingen'. F.eks. særlige akkordstrukturer, motivtyper eller en karakteristisk instrumentation, som enten har en almen kulturel symbolværdi eller måske kun en privat symbolværdi for komponisten.

En af de 'ting' Rued Langgaard dyrkede var klokker,³² der bl.a. i form af rørklokker, kirkeklokker og orkestrale klokkeimitationer indgår i rigt mål i hans musik, bl.a. i *Sfærmens Musik*. Klokkerne lader både til at være knyttet helt konkret til Marmorkirken i København og i mere overført forstand til kirken som institution, religiøse handlinger og religiøsitet i bredere forstand.³³ Set i det lys er det interessant, at den massive klokkekimen, der kan høres i moment 21 i *Sfærmens Musik*,³⁴ er fuldstændig fraværende i det efterfølgende moment 22, der via den sidste deloverskrift er knyttet til Krist.

Sammenholdes dette fravær af klokkeringning i den afsluttende transcenderende musik med Langgaards Antikrist-Krist-forestilling, der som tidligere nævnt bl.a. er en kritik af den officielle kirke, kan den bersærk og følgende nedsmelt-

³² Dette kommer bl.a. til udtryk i et erindringsglimt, som Rued Langgaard gemte på hele livet, og som må formodes at være en af hans absolut tidligste erindringer, da Langgaard på det pågældende tidspunkt var godt et år gammel: "1894 'Parsifal' i Musikforeningen. Jeg (Rued L.) i Barnevognen i garderoben i Koncertpalæet – afmægtig 'grebet' af de underlige afsluttende gralsklokker (Første Akt). Følte mig i Slægt dermed. - - Haabløshed i Barnevognen." Notesbog, Rued Langgaards privatarkiv, kapsel 3, Håndskriftsafdelingen, Det Kgl. Bibliotek, København. I denne lille sorte notesbog har Langgaards hustru Constance Langgaard oprindelig noteret "Opskrevet efter Udtale af Rued Langgaard". Siden er dette dog streget ud, så der nu står "Notater af Rued Langgaard". Dateret 1952. Vælger man at opfatte erindringsglimtet som indbildning, er det dog stadig et udsagn om Langgaards fascination af klokker, da han under alle omstændigheder har følt sig i 'slægt med' de omtalte gralsklokker.

³³ Viinholt Nielsen (1993) s. 283.

³⁴ Denne klokkekimen begynder allerede ved moment 20 (overskrift: "Der neue Tag —") og fortsætter derefter uafbrudt i 72 takter.

ning, som foregår i moment 21, opfattes som en opløsning af den kirke Langgaard kendte fra sin samtid. Dette betyder dog ikke, at Langgaard undsiger det religiøse eller kirken som sådan i *Sfæernes Musik*, hvilket bl.a. skyldes den tidligere nævnte B-dur-septimakkord, der i begyndelsen af moment 22 høres i bl.a. harpen.³⁵ Bendt Viinholt Nielsen påviser, hvordan netop septimakkorder – og især B-dur-septimakkorder – hos Langgaard er et personligt skæbnesymbol, der på samme tid er et symbol på Marmorkirkens klokker og et evighedssymbol.³⁶ Det vil altså sige, at selvom det konkrete klokkesymbol er fraværende – de kimen- de rørklokker afsluttes brat inden det afsluttende transcenderende moment –, så er den religiøse dimension stadig til stede, men i en ny form i kraft af septimakkorderne. Derved viser det musikalske materiale i *Sfæernes Musik* sig at være i stand til at præge karakteren af den forvandling, som er omdrejningspunktet i Langgaards Antikrist-Krist-forestilling. Samtidig er det også et eksempel på den indbyggede dynamik, der kan være mellem forskellige niveauer i et symbolistisk musikværk, samtidig med at det bevarer sin syntetiske karakter.

Perspektivering

Der er selvfølgelig andre analytiske tilgange til et symbolistisk værk som *Sfæernes Musik* end den her anvendte. Det kan man f.eks. se ved at læse Erik Christensens analyse af *Sfæernes Musik*,³⁷ hvor han sætter fokus på interaktionen mellem værkets rumlige og tempomæssige kvaliteter i forbindelse med en umiddelbar auditiv perception af værket. Men ønsker man at forsøge at forstå den mening og den betydning, der er knyttet til et symbolistisk kunstværk, så må man forsøge at sammenholde det i sin totalitet. Og det vil sige, at der både tages højde for ekstrasymboliske elementer af metafysisk karakter og konkrete sansebare værk-elementer. Det er min overbevisning, at dette med fordel kan gøres i en række af Langgaards værker fra især 1915-24,³⁸ men også hos andre komponister mellem ca. 1890 og 1925.³⁹ Bl.a. lader værker af Gustav Mahler, Alexander Skriabin og Charles Ives sig ikke i tilstrækkelig grad forstå ved hjælp af en traditionel analyse. Og samtidig er der ofte til deres værker knyttet et åndeligt program, der er præget af en symbolistisk virkelighedsforståelse.

³⁵ Foruden B-dur-septimakkorden i begyndelsen af moment 22 høres der i øvrigt fra takt 603 en række af septimakkorder i koret.

³⁶ Viinholt Nielsen (1993) s. 283-84.

³⁷ Erik Christensen: *The Musical Timespace*, Aalborg 1996, s. 10-21 og 48-67.

³⁸ Tange (1999) s. 96-100.

³⁹ Symbolismens hovedår var årtiet 1890-1900, men den virkede i årtierne efter som en æstetisk reference og mulig åndelig samt kunstnerisk strategi. Også efter 1925 er det muligt at finde værker, der kan opfattes som symbolistiske.

SUMMARY

Starting from an understanding of symbolism as a historically situated approach to reality, which evolves from an experience of God's absence, the article characterizes the symbolistic works of art. These are of a metaphysical nature and characterized by perceivable symbols, which finds expression in atmospheres ('Stemninger'). At the same time distinct physical appearances in the works are cultivated, which are summarized in the idea of 'the thing'. Using Rued Langgaards *The Music of the Spheres* (1916-18) as a case in point, a specific symbolism of music is outlined within the concept of 'die musikalische Moderne' (Dahlhaus). Symbolistic works are characterized by violation of the traditional logic of musical development. They are composed of larger elements, which in and between themselves are exposed to permutation, leading to transformation and the juxtaposition of essentially different stylistic modes of expression. From that, and in interaction with extramusical factors, another kind of logic and semantics can arise in symbolistic musical works.