

SMÅSKRIFTER FRA

CØNK 14



Paul von Klenau
– en dansk komponist under genopdagelse

Af Thomas Michelsen

Klenausamlingen i Wien

Niels Krabbe

Grundrids til en skitse af komponisten og dirigenten Paul von Klenaus placering i – og navnlig uden for – dansk musikliv, med henvisning til nogle væsentlige samlinger af kildemateriale

Paul August von Klenau (1883-1946) er en af de underbelyste skikkelser i det 20. århundredes danske musikhistorie. Mange biografiske oplysninger om ham, som de findes i musikalske opslagsværker, er upræcise eller modstridende, og af hans omfangsrige musikalske produktion er endnu kun et mindre antal værker indspillet på cd. En serie væsentlige indspilninger er imidlertid nu sat i gang af det nationale danske pladeselskab Dacapo, der blandt flere værker foreløbig har udgivet symfonierne nr. 1, 5 og 7.[1]

Trods sit tyskklingende navn var Paul von Klenau dansk. Ganske vist tilhørte han en gammel mecklenburgsk adelsslægt, der i Tyskland kan spores tilbage til det 13. århundrede, men hans forfædre kom til Danmark allerede under Christian V.

Klenau selv rejste den modsatte vej, idet han tidligt forlod Danmark for at studere i Tyskland. I 1900 påbegyndte han sine kompositions- og violinstudier ved Det Kongelige Danske Musikkonservatorium i København, men allerede i 1902 rejste han til Berlin for at studere hos Max Bruch.[2] Videre studier foregik hos Ludwig Thuille[3] i München og Max von Schillings[4] i Stuttgart. Studierne førte inden for få år til professionelt virke ved operascener i Freiburg og Stuttgart, og dermed var Klenaus musikalske løbebane som komponist og dirigent uden for Danmark i realiteten bestemt.

At Klenau tidligt forlagde centret for sit musikalske virke til Tyskland, hvor han – foruden i Østrig – arbejdede det meste af sit professionelle musikerliv, må anses for den væsentligste forklaring på negligeringen af ham herhjemme, der varede til godt og vel 50 år efter hans død.

Klenau vendte definitivt tilbage til København i 1940, seks år før han døde, men på det tidspunkt vendte dansk musikliv ham ryggen, og kun i årene fra 1920 til 1926, hvor han ledede Dansk Filharmonisk Selskabs koncerter i København, var han i egentlig forstand med til at præge musiklivet i Danmark. Dette på trods af at han også inden deltog aktivt i den musikæstetiske debat, hvad en del indlæg fra hans hånd i musiktidsskrifter og aviser dokumenterer.

Desuden bevirkede den tidlige flytning fra Danmark til Tyskland, at Klenaus musikæstetiske synspunkter og musikalske produktion blev af en karakter, der dårligt forligedes med de antiromantiske idealer i dansk musikliv efter første verdenskrig. Beskyldningerne mod Klenau for at have sympatiseret med de tyske nazister i årene op til anden verdenskrig udgør det tredje – på én gang mest konkrete og mest uklare – forhold, der formentlig har bidraget til at mørklægge komponistens biografi og musikalske produktion i de knap 60 år, der er gået siden hans død.



Paul von Klenau med hustruen Annemarie.
Kort- og billedsamlingen. Det Kongelige Bibliotek, København

Biografi og værk

Skønt stadig behæftet med usikre årstal er Klenaus biografi i store træk kendt.[5]

Han blev født 11. februar 1883 som yngste søn af Ingeborg Birgitte Berggreen og forretningsfører for Fjerde Sø Forsikringselskab Georg Frederik August von Klenau. Organisten og komponisten A.P. Berggreen[6] var Klenaus grandonkel. I 1900 blev han student fra Borgerdydskolen, og samme år påbegyndte han studier i komposition og violin ved Københavns musikkonservatorium med henholdsvis Otto Malling[7] og F. Hilmer[8] som lærere. I 1902 blev han optaget på Hochschule für Musik i Berlin som kompositionsstuderende hos den navnkundige Max Bruch, men planerne om samme sted at forfølge violinstudier hos den berømte violinist Joseph Joachim[9] mislykkedes, og Klenau synes ikke siden hen at have næret ambitioner om at beskæftige sig professionelt med violinspil.

Samtidig med at Klenau arbejdede flittigt som komponist, dyrkede han dirigentfaget, som han efter oplysninger fra mange forskellige kilder mestrede på højt niveau. I 1912 var han dirigent for koncerterne i Bach-selskabet i Frankfurt, men allerede det følgende år flyttede han tilbage til en kapelmesterstilling ved Freiburg-operaen. Han tog fast ophold i Bayern, hvor han ejede et landsted uden for München, men det

forhindrede ham ikke i at rejse meget, blandt andet til England.



Wiener Konzert Haus

Karrieredirigenten kom vidt omkring. I 1922 blev han kaldt til Wien for at dirigere et par store arbejderkoncerter for Wiens Socialdemokrati i Wiener Konzerthausgesellschaft. Herefter blev Klenau fastansat ved Wiener Konzerthaus-gesellschaft, hvor han fungerede indtil 1930, de sidste seks år med titel af Konzertdirektor.^[10]

I 1904 flyttede Klenau til München og studerede hos Ludwig Thuille frem til dennes død i 1907, hvorefter han ansattes ved operaen i Freiburg, samtidig med at han fortsatte kompositionsstudierne hos Max von Schillings, endnu en repræsentant for den Strauss-dominerede München-skole, i Stuttgart.

Klenaus første symfoni uropførtes 1908 ved en Tonkünstlerfest i München og fulgtes inden for de næste fem år af yderligere to stort anlagte symfonier, hvoraf den sidste afsluttes af en femte sats i form af et stort Te Deum. Det symfoniske digt *Paolo und Francesca* udgør en ensatset forløber for hans tresatsede *Inferno Phantasie* (1913) efter Dante og knytter sig til den sidste af hans fire tidlige symfonier, den såkaldte *Dante-symfoni* uropført 1914. I *Paolo und Francesca* skildres med grelle musikalske midler Dantes nedstigning til helvede fulgt af klagesangen fra ånderne, der piskes af stormen. Det lange hovedafsnit skildrer Paolos og Francescas ulykkelige kærlighedshistorie, der også har inspireret Tjajkovskij til et symfonisk digt, *Francesca da Rimini*. Musikken klinger ud med en beskrivelse af Dantes smerte over de to elskendes hårde skæbne.

Herefter flyttedes vægten fra symfoni til musikdramatik, og medregnet det tidlige operaorium *Sulamith* efter tekst fra *Højsangen* skrev Klenau frem til 1940'erne syv operaer. Den næste efter *Sulamith*, *Kjartan und Gudrun*, uropførtes i Mannheim i 1918 og revideret som *Gudrun auf Island* i 1924. Derpå fulgte den

komiske opera *Die Lästerschule* (1926) efter Sheridans *The School for Scandal* og Michael Kolhaas (1933, rev. 1934) efter Kleist.

Klenau komponerede klaverværker, kammermusik og sange, heriblandt sangcyklerne med orkester *Gespräche mit dem Tod* og *Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke* (begge 1915), hvoraf den førstnævnte er indspillet på dacapo-cd 8.224183 med Susanne Resmark som altsolist. Bortset fra det symfoniske digt *Jahrmarkt bei London*, der af Klenau også har fået den engelske titel *Bankholiday*. *Souvenir from Hampstead Heath* (1920), vendte Klenau omkring hjemkomsten tilbage til den rene orkestermusik med Symfoni nr. 5, der er holdt i en knappere form og komponeret for mindre orkester.[11]

Det æstetiske modsætningsforhold og forholdet til Schönberg

Klenaus udlændighed må altså anses for den primære årsag til, at hans musik ikke vandt gehør herhjemme i samtiden.[12] En ting er, at Klenau geografisk set var afskåret fra eller i det mindste havde ringe mulighed for at opnå en fast placering i det københavnske musikliv, om end han jævnligt besøgte København, bibeholdt en fast adresse på Frederiksberg og om sommeren regelmæssigt opholdt sig i Nordsjælland. Mere betydende er det nok, at han allerede fra de første studieår i Berlin var "i en sådan grad en 'Germanernes Lærling', at det er ret vanskeligt at erkende ham som dansk komponist".[13]

Det anførte citat fra Richard Hoves artikel om Klenau i *Dansk Biografisk Leksikon* afspejler et tidsbetinget syn på Klenaus musik og på forholdet mellem dansk og tysk musik. Citatet røber sagens receptionshistoriske kerne: Gennem sin ungdoms studier og sit professionelle virke i det centraleuropæiske musikliv opdyrkede Klenau en kompositionsstil, som ikke værdsattes i mellemkrigstidens danske musikliv, hvor Carl Nielsen-kredsens antiromantiske idealer udgjorde den dominerende musikæstetiske målestok.[14]

Efter den første symfoniperiode, der varede til omkring udbruddet af første verdenskrig, skiftede Klenau fokus til musikdramatikken. Fra 1913 til 1940 skrev han som nævnt ikke mindre end syv store operaer.

Hans nordisk-mytologiske opera *Kjartan und Gudrun* uropførtes af selveste Wilhelm Furtwängler[15] (nok en Schillings-elev) i Mannheim i 1918, og mellem 1933 og 1939 komponerede Klenau de tre store tolvtone-operaer *Michael Kohlhaas*, *Rembrandt van Rijn* og *Elisabeth von England*, der har fået Richard Hove til at tale om form og dramatiske virkemidler af filmisk karakter overført til operascenen.[16]

Af dette triptykon af tragiske operaer om historiske personer, hvortil Klenau selv forfattede libretti, opførtes den sidste i 1941 på Det Kongelige Teater under den danske titel *Dronningen*. Dermed er den formentlig den første tolvtoneopera nogensinde opført på den danske nationalscene, sådan som Michael Fjeldsøe redegør for det i sin afhandling om den ny musik i Danmark i perioden 1920-1940.[17] Den er også den eneste af Klenaus operaer og et af de få af hans værker i det hele taget, der opførtes i Danmark i komponistens levetid.

Studerer man de danske avis- og tidsskriftpolemikker, som Klenau deltog i, bliver det klart, at han havde tilegnet sig en musikalsk baggrund og dertil hørende synspunkter, der ikke kunne finde genklang i Danmark i mellemkrigsårene. Dette var naturligt for en komponist, der var blevet opdraget i Münchens Richard Strauss-dominerede cirkler, og som havde studeret hos en wagnerianer som Max von Schillings, men det stred mod en hjemlig opfattelse, ifølge hvilken Schönbergs *Pierrot lunaire* var at opfatte som undergravende musikalsk virksomhed.

Herom vidner for eksempel debatten mellem Carl Nielsen-disciplen, komponisten Rudolph Bergh[18] og Paul von Klenau, som den foregik på kronikplads i *Politiken* fra medio december 1921 til begyndelsen af januar 1922. Emnet for polemikken var – formuleret af Rudolph Bergh – "Problemet Arnold

Schönberg".[19] Bergh kunne fra sit romantisk funderede synspunkt godt se musikalske værdier i tidlige Schönberg-kompositioner som *Verklärte Nacht*, *Pelleas und Melisande* og *Gurre-Lieder*, men "den senere Schönberg" kunne han ikke sympatisere med: "Han har nu ryddet alle vore hidtidige Forestillinger om Harmoni, om Velklang afvejen", skriver Bergh. Schönbergs forflygtighed af tonaliteten og af (traditionel) melodik fører for Bergh at se ikke til andet end "Tonerummel" og "Kakophoni" (sic), og hans forklaring på Schönbergs kompositions måde i *Pierrot lunaire* er, ganske bemærkelsesværdigt, at der er "et sygt Punkt i hans musikalske Hjernecentrum".

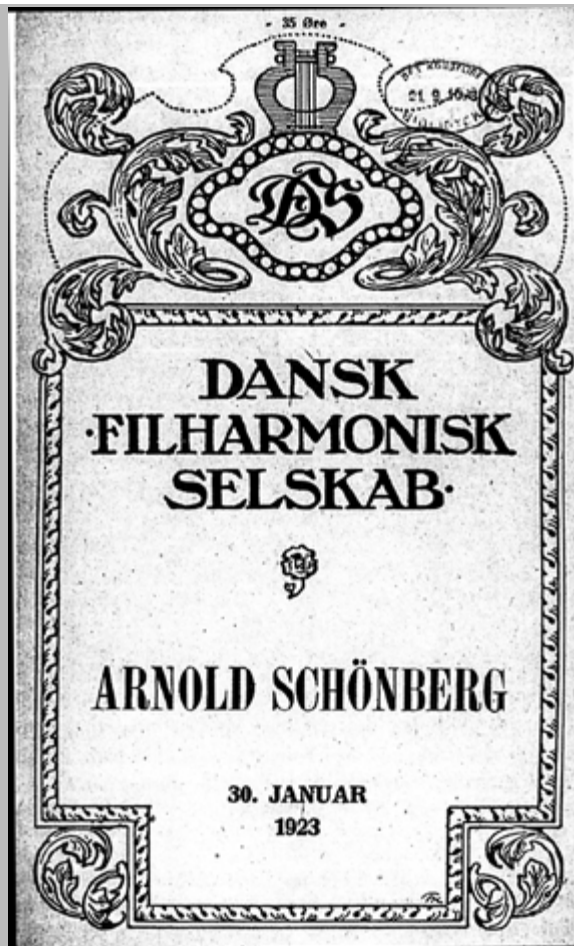
Klenaus svar på Berghs udlægning af "Problemet Arnold Schönberg"[20] er (af taktiske grunde?) ikke noget uforbeholdent forsvar for Schönbergs udvikling hen imod en struktureret dodekafon kompositions måde – en udvikling, der i 1921-1922 i øvrigt var nået væsentligt længere end til *Pierrot lunaire*. Alligevel viser Klenaus svar tydeligt modsætningsforholdet. Under overskriften "Har vor Tids Musik sin Berettigelse?" skriver Klenau – karakteristisk nok med udgangspunkt i "hvordan Stemningen er overført den nye Tids Musik i de store Musikcentre: Berlin, Wien, London" – følgende:

De facto er Schönbergs Musik – rent objektivt bedømt: *Den nødvendige, logiske Konsekvens af de sidste Aartiers musikalske Udvikling*. [...] Schönbergs Musik, som har fjernet sig saa langt fra vor Musikkulturs Grundprincipper, har sin særlige Betydning, fordi den [...] ikke er en paradoks Konstruktion, men er en logisk intellektuel Konsekvens af en bestemt Udviklingslinje i Musikken. Schönbergs Musik - sub specie æternitatis er en hel anden Sag.[21]

Klenaus vurdering af den udvikling, Schönbergs kompositioner repræsenterer, er i overensstemmelse med Schönbergs egen, som den er udtrykt i hans vurdering af sig selv som værende en "konservativer Revolutionär". Klenaus forbehold, som de kommer til udtryk i hans kommentarer til Berghs kronik, angår andre forhold: pludseligheden hvormed Schönbergs og andre moderne komponisters musik i

begyndelsen af 1920'erne kom til opførelser i København – og så, mere overraskende, når man betænker Klenaus begejstrede arbejde for opførelser af Schönbergs musik i København netop på denne tid, om Schönberg "sub specie æternitatis" virkelig er "en stor, genial Personlighed". Når Klenaus engagerede kamp for opførelser af Schönberg-værker i København – inklusive hans arbejde for, at komponisten selv kunne komme til stede og opføre musikken – og hans respektfulde breve til mesteren tages i betragtning, må de forbehold, Klenau udtrykker i sit offentlige svar til Bergh formentlig udlægges som taktisk begrundede modifikationer af en begejstring og respekt for Schönberg, der var stor og ægte.

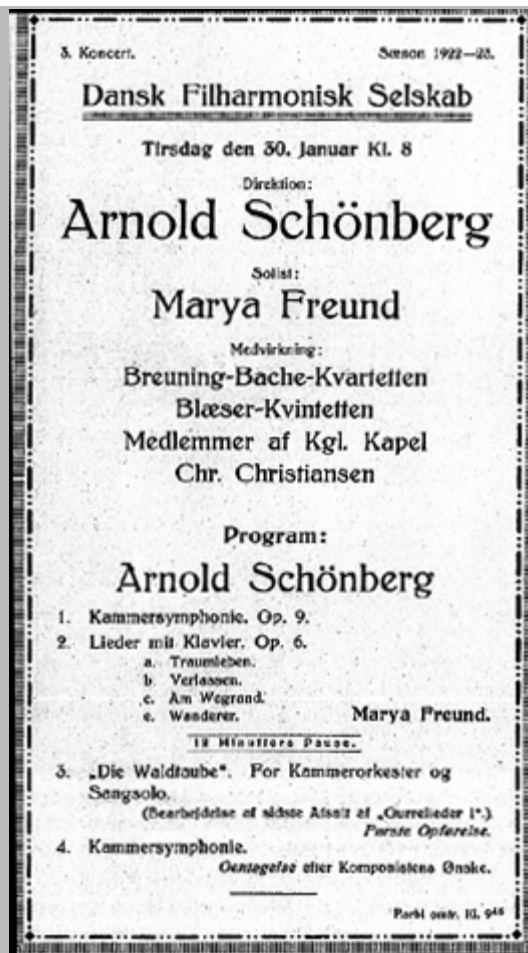
For at nuancere billedet af Klenaus tilknytning til Schönbergkredsen skal det nævnes, at Klenau stod den jævnaldrende Alban Berg[22] meget nær. Det venskabelige forhold dokumenteres af en omfattende samling private breve og postkort dateret mellem 1920 og Bergs død i 1935, der opbevares i Österreichische Nationalbibliotheks musiksamling i Wien.



Forside af program til Schönbergkoncerten i København 1923

Dansk Filharmonisk Selskab i København

Hvad angår Klenaus arbejde for at bringe Schönbergs musik til opførelse i dansk musikliv, stod Klenau selv som initiativtager til Dansk Filharmonisk Selskab, hvor han fra 1920 til 1926 dirigerede koncerter med symfonisk musik – blandt andet musik af Schönberg. Han opførte hovedværkerne *Pelleas und Melisande*, *Verklärte Nacht* og *Pierrot lunaire*; det sidste i dansk førsteopførelse med Marie Gutheil-Schröder^[23] fra Wieneroperaen som Sprechstimme. Kulminationen på Klenaus anstrengelser var en invitation til Schönberg, og invitationen bar frugt. I januar 1923 kom mesteren selv til København og dirigerede sin kammerSymfoni og *Skovduens Sang* fra *Gurre-Lieder*, den sidste i et særligt kammerarrangement lavet til lejligheden. Klenaus indsats for Schönberg i Danmark findes fyldigt omtalt i Jan Mægaards artikel om Schönberg og Danmark.^[24]



Tekst fra programmet til Schönbergkoncerten 1923

At Klenaus musikæstetiske standpunkter og hans arbejde for opførelser af ny musik i Danmark hang sammen med en betragtning af dansk musikliv som tilbagestående og konservativt, fremgår af musikæstetiske artikler af Klenau trykt i tidsskriftet *Musik* i henholdsvis 1917 og 1918.^[25] Det stemmer overens med holdningen i disse artikler, at Klenau i Dansk Filharmonisk Selskabs regi slog til lyd for flere moderne komponister.

Klenau og nazismen

Det er i forbindelse med tolvtoneoperaerne fra 1930'erne, at Klenau har formuleret sig på skrift i vendinger, der i betænkelig grad strøg de nye magthavere i Tyskland med hårene. Det kan ikke på dette grundlag anses for dokumenteret, at Klenau var nazist. Tværtimod må udtalelserne om et totalitært toneprincip og "en fremtidsrettet kunst, der svarer til den nationalsocialistiske verden" vurderes på baggrund af de samtidige forhold. Men man kommer ikke uden om, at ytringerne er klart opportunistiske, og de hjalp til at sikre opførelsesmuligheder under Hitler-regimet, der ellers afviste tolvtonemusik.

Ikke desto mindre blev situationen i Tyskland tilsyneladende uudholdelig for komponisten. I hvert fald vendte Klenau i 1940 tilbage til Danmark – og til orkestermusikken. De tre symfonier nr. 5-7, *Triptikon*, *Nordische Symphonie* og *Sturm Symphonie*, er skrevet i henholdsvis 1939, 1940 og 1941.

De sene symfonier

Titlen på Symfoni nr. 5, *Triptikon*, antyder ikke bare værkets tresatsede form, men også dets karakter af absolut musik, uden programforlæg. Musikken er knapt formuleret med anvendelse af begrænsede orkesterressourcer målt mod de voldsomme ungdomssymfonier.

De musikalske virkemidler er måske ikke nye, kompositionstidspunktet taget i betragtning. Udviklingen var allerede i århundredets begyndelse gået væk fra det store, romantiske farveorkester, som også Klenau her har forladt, og det voldsomme ryk fra D-mol til B-dur, som profilerer førstesatsens skarptskårne hovedtema, kan man finde tidligere hos Richard Strauss. Ganske virkningsfuld er erstatningen af den traditionelle reprise i første sats med den cykliske genkomst af hovedtemaet i slutningen af finalen, der giver symfonien en strammere, mere sammenhængende form.

Heller ikke de sene værker vandt gehør i hjemlandet, og alt tyder på, at Klenau endte sine dage i afsondrethed. Han døde i august 1946. I dag, knap 60 år efter, er vi endelig i gang med at lære den komponist at kende, der har frembragt så interessante og udanske symfonier – for slet ikke at tale om de spektakulære operaoplevelser, vi har til gode.

Kildematerialet

Mens der endnu mangler at blive tilvejebragt mange oplysninger, der kan kaste bedre lys på diverse biografiske forhold – heriblandt Klenaus stilling til nazismen – er væsentlige dele af kildematerialet til hans musikalske værk til stede.

Den tidlige del af produktionen rummes i Paul von Klenaus Samling (PKS) på Det Kongelige Bibliotek, der udgør et omfattende materiale af nodemanuskripter. Den indeholder overvejende autografer i form af kladder, skitser og renskrifter og blev erhvervet af Det Kongelige Bibliotek fra Musikantiquariat Hans Schneider, Tutzing i 1971.

Derudover har forfatteren haft lejlighed til at gennemgå et udvalg af de mere end 700 breve fra Paul von Klenau til musikforlaget Universal Edition og dette forlags redaktør, Emil Hertzka, der i dag befinder sig i Wiener Stadt- und Landesbibliotheks musiksamling.

Endelig er en betydelig samling af manuskripter med videre kommet for dagen hos en slægtning til komponisten, Corinna Boskovsky, i Wien, jf. Niels Krabbes artikel nedenfor.



Detalje fra Wiener Konzert Haus

Bilag

Har vor Tids Musik sin Berettigelse?

Komponisten *Paul v. Klenau* svarer Dr. Phil. Rudolph Bergh paa hans Kronik ”Problemet Arnold Schönberg” i *Politiken* for den 15. Decbr.

(Politiken den 3. Januar 1922)

Ser man nøjere til, hvordan Stemningen overfor den nye Tids Musik er i de store Musikcentre: Berlin, Wien, London – og forfølger man ikke alene Musiken, men de forskellige Kunstarters ”Situation”, saa vil man se, at en Reaktion er ved at bane sig Vej.

Reaktion er et kedeligt Ord, og dog vælger jeg dette, fordi denne Bevægelse er en Følge af den store, moderne Aktion, som de største Talenter og bedste Hoveder har baaret frem i de sidste 20 Aar. –

Hvad er mon Grunden til denne Reaktion?

Grunden er for Musikens Vedkommende, at den moderne Musik er ved at miste Forbindelsen med sin fundamentale Opgave. Musiken har, mere end nogen anden Kunst, den Opgave at samle Mennesker til fælles Oplevelse. Derfor var den i Kirken et Middel til fælles religiøs Andagt, derfor blev den Romantikens og Humanismens Ideal som Forkynder af Læren: Seid umschlungen Millionen, og derfor

benyttede Wagner den som Middel til sit tilsigtede, etiske Maal, den store Folkeopera.

Bliver Musiken udpræget individualistisk, saa kommer den til at modsige sin egentlige Mission. Den individualistiske Tendens i den nye Tids Musik har derfor fremkaldt en spirende Reaktion.

Skal man nu lade den nye Musik ligge? –

Skal man blive staaende ved Klassikerne? –



Jeg har atter og atter i de sidste tre-fire Aar betonet, at vi i Kjøbenhavn havde hørt altfor lidt af *den* moderne Musik, som beskæftigede Sindene i Evropa. Der er nu sket en betydelig Forandring. Forskellige Foreninger har i Kjøbenhavn sat sig det Maal at opføre denne Musik, og de, som vil – og har Interesse af vor Tids Kunst – kan være med i Diskussionen. Det er beklageligt, at denne Strømning er kommet saa pludselig til Kjøbenhavn. Enhver Udvikling i Kunsten forlanger en vis Tid, for at den kan virke organisk og bære de Frugter, som først giver den Betydning. Der bestaar en Fare for, at den moderne Musikbevægelse i Kjøbenhavn skal blive en Modebevægelse. Skylden træffer ikke de unge. Skylden falder tilbage paa dem, som har forsømt at tage Opgaverne op i rette Tid. Men bedre sent end aldrig.

«Politikens» Kronik. 15-12-21

Problemet Arnold Schönberg.

Komponisten, Dr. phil. Rudolph Bergh, der i disse Dage i Tyskland har faaet sit store Korværk *Den hellige Ilds Bjerg* opført uader overordentlig Tilslutning, skriver nedenfor om den omstridte østrigske Komponist Arnold Schönberg.

Man kan i den senere Tid ikke med Rette beklage sig over, at man ikke faar rigeligt at høre af moderne, ja hypermoderne Musik her i Byen. Og det er godt, at vi ikke lukkes ude fra den, at vi faar den at høre med vore egne Øren, saaledes at der ikke fra dens Tilhængeres Side behøver at føres nogen Kampagne for den som det forjættede Land, der ligger langt ude i det blaa. Vi kan selv høre og dømmes. Ikke mindre end tre Foreninger gaar ud paa at føre ny Musik frem, den ene i større, de to andre i mindre Rammer. Og Hr. Paul v. Klénau holdt ved det filharmoniske Selskabs næstsidste Koncert en klog og i mange Henseender rigtig Tale: han prædikede ikke den hypermoderne Stil som et Evangelium, men fremhævede den som en Strømning ude i Evropa, som vi ikke bør holdes ude fra. Aabenbart med særligt Henblik paa det sidste af de to Værker af Arnold Schönberg, som opførtes.

Schönberg, af hvem vi nu har faaet en hel Række Værker at høre, er i Sandhed et Problem. Han begyndte som moderat-moderne Komponist med et Antal Sange, en Strygesekstet (med Program), et stort Korværk (mærkeligt nok med J. P. Jacobsens Gurresange som Tekst), en symfonisk Digtning „Pelléas og Mélisande“ og en Strygekvarter. Med Undtagelse af Gurresangene har vi haft Lejlighed til at høre alt dette, og vi lærer Schönberg i disse Værker at kende som en meget betydelig musikalsk Begavelse, rig paa Stemning og Følelse, og tillige som En, der er fortrolig med saare vanskelige Problemer i Kompositionens Teknik, som en fuldt færdig Musiker. Han er — f. Eks. i Sekstet-

Rudolph Berghs kronik i *Politiken* den 15. december 1921

I sin Kronik "Problemet Arnold Schönberg" taler Hr. Dr. Rudolph Bergh paa egne og paa sin Generations Vegne. Det er en stor Fortjeneste af Hr. Dr. Bergh uildet at tage Problemet op og sige, hvad han føler og tænker; thi skal en Meningsytring i kunstneriske Spørgsmaal føre til positive Resultater, saa kan det kun ske, hvor den absoluteste, subjektive Ærlighed fører Ordet.

Jeg kender altfor godt den Type af moderne "Entusiaster", der kun vil det sidste nye – som sværger til Sensationen – og lader haant om "Gaarsdagen"s Værk. Det er ingen gode Følgesvende! – Princippet er i øvrigt billigt. Overfor disse Fanatikere skal man være paa sin Post. Kunst er ikke Hestevæddeløb. Det gælder ikke om at være Nr. 1 blandt de Jockeyer, der rider det nyeste nye. –



Problemet Schönberg er imidlertid ikke et Sensationsproblem. Schönberg repræsenterer et Princip; og Hr. Dr. Rudolph Bergh har vistnok Ret, naar han sammenligner Schönbergs Tendenser med Feltraabet i Malerkunsten: Bort fra Naturen. Men – var dette Feltraab saa forkert? – Har ikke netop i Malerkunsten denne Tendens haft sin store Betydning? – Viser det sig ikke netop nu, at denne Bevægelse, som vel nærmest maa siges at være udgaaet fra Picasso, og som forplantede sig over de fleste evropæiske Lande under forskellige Navne (Kubisme, Futurisme, Ekspressionisme o.s.v.) har haft sin store æstetiske Værdi? –

Der er et Punkt, som jeg er uenig med Hr. Dr. Bergh om: Det gaar ikke an at betragte den Slags Strømninger i Kunsten som Sygdomssymptomer i Hjernecellerne. Prof. Oluf Thomsens Svar til Prof. Salomonsen har jeg desværre ikke her, men jeg husker, at Prof. Oluf Thomsen (idet mindste efter min Mening) gav Teorien om Dysmorfismen Dødsstødet.

Hr. Dr. Bergh siger flere Gange, at han ikke tvivler om den subjektive Ærlighed og Oprigtighed hos Schönberg og lader sin Kronik afslutte med at føre en ganske ung Musiker i Skranken som Vidne for Schönbergs Kunst. De facto er Schönbergs Musik – rent objektivt bedømt: *Den nødvendige, logiske Konsekvens af de sidste Aartiers musikalske Udvikling*. Dette kan man bevise! – og med dette Bevis maa enhver Tanke om at kategorisere Schönberg under Begrebet Anormalitet opgives. – Tværtimod: Schönberg er altfor normal – alt forlogisk – altfor betinget af Udviklingen. Deri ligger netop hans Begrænsning. Schönberg er en genial *Forstand*; om han sub specie æternitatis er en stor, genial personlighed, er en anden Sag. –



Hvis vi gaar med til at betegne Tonaliteten (baseret paa Kvintforholdet) som Musikens "Natur" (saaledes som Hr. Dr. Bergh gør det) – saa kan man forfølge, hvorledes allerede Wagner (ledet af sit barokke Kunstprincip) fjernede sig fra Kunstsysteemet, og hvorledes Strauss og Debussy fortsætter med samme Tendens. Tonalitetens Opløsning bruger andre og nye Sider af Musikens i Forgrunden (Klangfarven f. Eks.) og tilbagevirkende fører denne Forskydning af Tyngdepunkterne til konstruktioner af nye Tonesystemer (Heltonesystemet, Kvartsystemet o.s.v.). Om det er berettiget at kalde den Tonalitet, som baseres paa Kvintforholdet for Musikens "Natur", betvivler jeg. Andre Folkeslag (Negre, Japanere o.s.v.) har anden Opfattelse. Men jeg kan her lade dette Spørgsmaal staa hen, thi jeg er fuldtud enig med Hr. Dr. Bergh om *Kvintens fundamentale Betydning* – rigtignok ud fra den Betragtning, at det her ikke drejer sig om en i Naturen begrundet Objektivitet – men om et *Kultur*faktum, som vi – Evropæere – ikke kan komme uden om. Alle nye Systemer (Heltonesystem, Kvartsystem, Kvarttonesystem o.s.v.) vil alle – efter kortere eller længere Tids Forløb for os strande paa vor musikalske Kultur. De forskellige Systemer vil vel en Tid lang kunne bestaa ved Siden af hinanden, men ikke i Længden. Eller skulde vi ofre Beethoven og den klassiske Musik? – Gjorde vi det, vilde vi sprænge Musikens – som Kultur.

Intellektuelt kan man fjerne sig helt fra de fundamentale Principper – ja, man kan bryde med dem. Hvem vil forhindre, at der i Morgen opstaar en Profet, som har "opfundet" eller "konstrueret" et nyt System? –

Men har en saadan Fremgangsmaade noget med vor Kunst – vor Kultur at gøre?

Enhver Kultur har sine Grænser – og disse Grænser er betinget af denne Kulturs fundamentale Principper. – Al Bevægelse i Kunsten (jeg undgaar Ordet: Fremskridt) er afvekslende centripetal og centrifugal. Kunsten sværmer som en Sommerfugl om Lyset, idet den søger: Skønhed – (som Videnskaben: Sandhed). Begge Begreber er uhyre relative; men ogsaa denne Relativitet har inden for en bestemt Kultur sin Grænse, ellers vilde den være meningsløs. –



Richard Gerstls portræt af Arnold Schönberg

Schönbergs Musik, som har fjernet sig saa langt fra vor Musikkulturs Grundprincipper, har sin særlige Betydning, fordi den (som sagt) ikke er en paradoks Konstruktion, men en logisk intellektuel Konsekvens af en bestemt Udviklingslinje i Musiken. Schönbergs Musik – sub specie æternitatis er en hel anden Sag.

Ordet *forstaa* maa man, naar der er Tale om Kunst, tage i en dobbelt Betydning. Man kan forstaa et Kunstværks ”Konstruktion” – og man kan forstaa (i Betydningen: opleve) et Kunstværks indre Liv. – Hvad Schönbergs musikalske Konstruktion angaar, saa er den i og for sig ikke svær at analysere. Den er opbygget paa Klang- og Stemmeføringskontraster (melodiske og rytmiske), og dens harmoniske Grundlag

er hovedsagelig Kvartakkorden. (Var det svært at forstaa Ekspressionismens og Kubismens Teorier?). Disse Principper er gennemført med en forbavsende Logik. Der findes ikke et Fnug af Dilletantisme. Hvad Forstaaelsen af Kunstværkets Følelsesindehold angaar, saa er det – (og det er det springende Punkt i Bedømmelsen sub specie æternitatis) – desværre *for* let at forstaa. De Følelseskomplekser, der kommer til Udtryk i Schönbergs Musik, hører til Dels hjemme i Romantikens Verden (Schumann, Brahms, Wagner), til Dels er de af ren individualistisk, speciel Natur. Men her møder vi et Problem, som ikke angaar Schönberg alene. Det angaar hele vor Tids Kunst. Vor Tids Kunst er blevet en Special-Kunst. – Smaa individualistiske Følelser og ”Særheder” er blevet den nye Kunsts Indhold og Næring. De store Idéer – og de store Oplevelser, som søger bort fra de tilfældige smaa ”karakteristiske” Stemningstilstande, er gaaet tabt. Hvor overvældende er en Beethoven eller en Rembrandt i deres Kamp for at fjerne netop alt personligt-tilfældigt, og hvor stærke er disse Personligheder – hvor store og altomfattende – hvor individuelle – i deres Trang til at objektivisere deres Følelsesliv. – Disse Giganter kunde sprænge Traditioner uden at konstruere Systemer! De kunde *skabe* Systemer uden at konstruere Traditioner! – De kunde være højeste Personlighed – og samtidig virkeliggøre det Upersonlige. –

Vor Tids Kunst er ofte et ubevidst subjektivt Bedrag. Thi det, at en ”interessant moderne Fremtoning” udtømmer sit Sjæleliv i et kunstnerisk Materiale – er intet Bevis for, at der er opstaaet et Kunstværk.



Ikke desto mindre tror jeg paa den nye Musiks og den nye Kunsts Mission. Den har og den vil faa sin store Betydning. Vel var og er den en Bevægelse bort fra det væsentlige i Kunsten, en individualistisk Specialisering af Sjælelivet og en intellektuel Differentiering af Materialet – men denne Bevægelse har frembragt en Række værdifulde Forskydninger og Detaljer baade paa det sjælelige Indhold og paa det æstetiske Klædebons Omraade.

Taget som Helhed udtrykker sig i denne Kunst Tiden før krigen. (Thi mærkelig nok lever Kunsten stadigvæk (ogsaa den yngste) i Tiden før Krigen). Man naar en skønne Dag den Samling af alle Kræfter kommer, som tiltrænges saa haardt paa alle Omraader, saa vil de store sammenfattende Genier finde et stort og til de sidste Enkeltheder gennemarbejdet Materiale.

Den centripetale Kraft, som igen kan fatte det store Begreb: Menneske og Menneskelighed – (nyt og levedygtigt) – vil lege med vor Tids kalejdoskopske Byggeklodser, som et Barn leger med farvede Stene – og vil skabe det Evig-gamle: nyt, enkelt og fundamentalt.



Og den Reaktion, som jeg til at begynde med talte om, den bliver nu forstaaelig. Maaske er den det første Fingerpeg hen imod en virkelig stor og levedygtig Kunst. – Men en *intellektuel* Reaktion er ingen *produktiv* Reaktion! – Kun hvis den moderne Kunst føres igennem til sine Konsekvenser, kan den fremkalde en Renæssance, som vi alle sukker efter.



Skal man lade den nye Kunst ligge? –

Skal man blive staaende ved Klassikerne? –

– Nej! –

Enhver Tid føler Trang – og har Ret til at udtrykke sit Sjæleliv i egne Former. – Den, som ikke lever i sin Tid, bliver uhjælpelig Klassisist. – Den virkelig store Kunst opstaaer, naar Geniet sammenfatter det *væsentlige i sin Tid* – og – idet det giver Afkald paa det subjektivt tilfældige – tvinger sin Kunst ind i en objektivt almengyldig Sfære. – Tiden har store og smaa Talenter. Hvad de yder, skal og maa dyrkes, thi de bereder den Jordbund, hvorpaa Geniet vokser. Jeg tror ikke paa Fremskridtet – men jeg tror paa Bevægelsen. Kun hvor der er Bevægelse, er der Liv. – Med Beundring og dyb Ærefrygt kan vi skue tilbage paa vor Kulturs Heroer. Vi kan beundre dem som de store, uforgængelige Forbilleder, de er. – Men

deres Veje kan aldrig blive vore Veje – det, de har skabt, kan vi ikke skabe om igen. – Tiden kræver sin Ret. – Bevægelsen føder nyt Liv – og Geniet former dette nye Liv til blivende, i sig selv hvilende Kulturværker.

Idéernes Verden er evig uforanderlig. – Det reale Kunstværk former sig atter og atter nyt under Geniets Hænder. – Parringen af det bevægelige individuelle Liv med den hvilende overindividuelle Idé føder den store Kunst. Kulturens mægtige Stjernehimme er Menneskelighedens metafysiske Værk.

Paul v. Klenau

Arnold Schönberg.

**En Samtale med den berømte Wiener-Komponist,
der repræsenterer den mest yderliggaaende Fremtids-Musik.**

(Politiken den 28.1. 1923)

Paa Tirsdag dirigerer den berømte Wiener-Komponist *Arnold Schönberg* nogle af sine egne Værker ved Filharmonisk Selskabs tredje Koncert i Palæets store Sal.

Schönberg er det store Stridens Tegn i moderne Musik, fanatisk beundret af et Faatal vanvittigt Begejstrede, lige saa ivrigt bekæmpet af den store Mængde mere Besindige, der stiller sig aldeles uforstaaende overfor dette det nyeste nye paa Tonekunstens Omraade.

Ogsaa her hjemme har vort Musikpublikum gentagne Gange haft lejlighed til at tage Stilling til Fænomenet Arnold Schönberg: Schnedler-Petersen opførte saaledes for nogle Aar siden i Tivoli hans ”Kammersymfoni”, Breuning-Bache-Ensemblet har spillet Sekstetten ”Verklärte Nacht”, ”Budapesterne” den første strygekvartet, Paul v. Klenau har opført hans ”Pierrot lunaire!”, og endelig har den nylig afdøde Pianist Carl Bernhard Philipsen spillet nogle Klaverstykker.

Modtagelsen har været højst forskellig, nogle har let aabenlyst og hjerteligt af ”dette musikalske Vanvid”, andre er blevet alvorligt forarget, men Musiken fra Schönbergs første Periode – som ”Verklärte Nacht” – har ogsaa vundet ham Venner.

Hvorom alting er, kan man i hvert Fald ikke stille sig afvisende ligegyldig overfor denne Mand, der saa aabenbart er en dybt alvorlig Personlighed, og hvem ingen – selv hans argeste Modstandere – vover at beskylde for andre Hensigter end de strengt kunstneriske.

Arnold Schönberg har gjort Rejsen hertil for selv at fremføre sine Værker – Fænomenet er altsaa kommet lige ind paa Livet af os – og vi opsøger da den mærkelige Mand, vel nok den af alle nulevende Komponister, der har faaet Diskussionens Bølger til at gaa højest Verden over i musikalske Krese.

Han bor paa Angleterre. Spændt venter vi ham. Og saa kommer han!

En lille, nærmest uanselig Mand paa et halvt hundrede Aar, sort, jødisk, med et glat, levende og klogt Ansigt, der helt beherskes af Øjnenes nervøse Liv.

Hans Udtryk, der skifter hastigt fra smilende Meddelsomhed til alvorlig Eftertanke, er præget af et næsten fanatisk Videbegær. Han spørger ikke direkte, men hvert Træk er et Spørgsmaal, hans hele Væsen en synlig Trang til Erkendelse.

Vi springer lige ind i et musikalsk Problem, beder om en Forklaring paa det Kvart-System, han forfægter i sin "Harmonilære" og ofte benytter i sine Kompositioner.

Schönberg svarer med et Spørgsmaal:

– Har jeg et System? Findes der ikke Kvartintervaller hos Mozart, Wagner, Brahms? Naa ja – jeg véd, hvad De mener – jeg har jo ogsaa skrevet, at jeg derved har fundet et nyt Udtryksmiddel – men man tager Tingene omvendt, naar man tror, at jeg har opstillet en Teori og komponerer skematisk efter den!

Nej, jeg komponerer efter det, der er inden i mig, søger at give det det enkleste, klareste Udtryk, den stærkeste Koncentration for min Tanke – og saa bagefter søger jeg Erkendelsen, prøver at finde, ad hvilke Veje jeg er naaet frem – og Resultatet af den Undersøgelse lader sig vel opstille i et System.

Det er forklaringen paa det Udtryk i min "Harmonilære", at jeg har fundet det ny Udtryksmiddel "mod min Vilje" – jeg har ikke *villet* være noget for mig selv, ikke *villet* forbløffe eller forarge!

– De begyndte som Brahms-Tilhænger, blev senere Wagnerianer – hvordan er den Udvikling foregaaet fra Brahms over Wagner til . . . ja til den Schönberg, der nu er naaet saa langt ud paa sin egen Vej?

– Det er vist for kompliceret at komme ind paa. Men lad mig sige, at en Udvikling *er* det, og ikke nogen *Revolution* – jeg føler det ikke selv saadan, at jeg har brudt med al Fortids Musik. Jeg gik til en Begyndelse den sædvanlige Vej, kom saa til et Punkt, hvor jeg ikke kunne komme længere – og *gjorde saa et Spring* frem i Fremtiden, hvor altsaa ikke alle har kunnet følge mig. Disse Spring i Udviklingen er jo ikke noget Særsyn. Schubert med sine Harmoni-Vekslinger er jo teoretisk i Virkeligheden langt forud for Beethoven.

– Hvilken Betydning har ny fransk Musik haft for Dem?

– Ingen. Jeg lærte først ny fransk Musik at kende længe efter, at jeg var, hvad skal jeg sige, "begyndt for mig selv". Og der er samme Forskel paa Debussy og mig, som der altid har været paa fransk og tysk Musik. Hovedtanken finder i tysk Musik altid sit Udtryk i den melodiske Linje. Hos mig er ogsaa det Hele de to Ting: Melodi og Harmoni. Om De vil: ny Melodi og ny Harmoni! Men jeg stiller ikke Sagen paa Hovedet og gør det uvæsentlige til det væsentlige!

Schönberg gaar videre ind paa Emnet, taler ivrigt og energisk om ny Undersøgelser og Opdagelser i Nodernes mørke Fastland. Der er ingen Grænser for hans Higen og Søgen.

Endelig kommer vi ned paa Jorden igen ved at spørge om Gurreasangene, som Schönberg i 1899 komponerede til J.P. Jacobsens Digte. Schönberg forklarer, at han den Gang sammen med andre unge, litterært interesserede Wienere læste baade J.P. Jacobsen, Bang, Peter Nansen, Ibsen og Strindberg. Paa Koncerten her synges en af disse Guresange af den polske, i Paris bosiddende Sangerinde Mme. *Marya Freund*, som desuden foredrager andre af Schönbergs mere moderne Sange. Desuden opføres Kammersymfonien.

– Jeg har tænkt mig, siger Schönberg, at indlede Koncerten med "Kammersymfonien". Derefter kommer Sangene. Men da Symfonien er lidt vanskelig at forstaa, vil jeg ogsaa slutte af med den. *Gentage den*.

Han siger det med fuldkommen alvorligt Ansigt og ser ud som et stort Spørgsmaalstegn, da den, han taler

til, kun daarligt formaar at skjule et Smil.

Og endnu alvorligere føjer han til:

– Saa vil jeg bede de Folk, der ikke kan udholde at høre Kammersymfonien én Gang til, om at gaa deres Vej. Tror De ikke, det vil være praktisk?

Og nu smiler Schönberg, medens det er vor Tur til i fuldt Alvor at svare ”Jo!”

Ax. K.

Schönberg-Koncerten i Aftes

(Politiken den 31.1. 1923).

Hvis Arnold Schönberg, den mest yderliggaaende, ultramoderne Komponist, Samtiden har at opvise, altid og overalt blev hyldet og fejret, som Tilfældet var det i Aftes paa Koncerten i Palæets store Sal – ja, saa vilde han uden Tvivl i Løbet af et Aarstid som Komponist være en død Mand af lutter Anerkendelse.

Bifald kan dræbe! Og Schönberg har i mange Aar levet paa at blive pebet ud de fleste Steder. Forhaanet, foragtet, bekæmpet og udskældt er han steget højt op ad Berømmelsens Stige . . . for endelig at sejre over et fuldtalligt, nysgerrigt, veloplagt Publikum i den Stad København, der har Ord for at være lige saa kritisk som umusikalsk.

Til Lykke, Hr. Schönberg!

Men for at sige det lidt mere alvorligt: Schönberg er for god til at faa en tilfældig Sukces – tilfældig, fordi den i Aftes omfattede baade ondt og godt, ikke alene de smukke og let tilgængelige Sange men ogsaa ”Kammersymfonien”, som man skal være besynderlig hjærne-konstrueret for at kapere lige med det samme.

Men saadan gik det altsaa.

Schönberg blev ved sin Entré modtaget med respektfuldt, behersket Bifald – og Kammersymfonien gjorde Lykke. Vi husker den – eller i hvert Fald Indtrykket af den – fra Hr. Schnedler-Petersens Udførelse for nogle Aar siden i Tivoli. Det var helt igennem gyseligt. Nu var det jo ogsaa den Gang for stort Orkester, medens den her hørtes for den originale Besætning og fik en avtentisk Gengivelse, ledet af Komponisten og udført af et Ensemble ingen kan forlange bedre: Breuning-Bache-Kvartetten, Blæser-Kvintetten og Medlemmer af Det kgl. Kapel.

Der var da alle formildende Omstændigheder til Stede.

Men alligevel . . . ja, den, der ikke evner, trods al god Vilje, at finde musikalsk Værdi i denne konstruerede Musik, har vel intet andet at gøre end at stille sig personligt afvisende – og i øvrigt afventende – overfor Fænomenet.

Men uden Interesse er det jo ikke at høre denne Symfoni, der er typisk for Arnold Schönberg som eksperimenterende Komponist: stejlt og trodsigt føres Motiverne igennem, bøjer sig ikke for disharmoniske Sammenstød, men synes med Forkærlighed at opsøge de klanglige Konflikter, Stemmerne raaber i Munden paa hinanden, det er Toneslagsmaal uden Lige.

Det er maaske ikke artigt at sige det, men man frigør sig vanskeligt for den Tanke, at der er noget af Kværlantens Lystfølelse og Sportsmandens Udfordringstrang i denne Kamp for at aftvinge Musikken nye Udtryks-Muligheder.

Dermed være ikke sagt, at Schönberg ikke er i den bedste Tro og har de reneste kunstneriske Hensigter.

Og klappet blev der. Schönberg blev fejret. Senere med god Grund: det var den polsk-franske Sangerinde Mme. Marya Freund, der sang fire Sange, fine og sære yndige i skære, sarte Farver, karakterfulde i al deres fordringsfulde Enkelhed – og de blev sunget med den nænsomste Kunst: klogt og kønt, ja, med den skønneste rene Klang, saa fornemt sikkert i Stil og Tone. Ligeledes ”Die Waldtaube”, den ene af J.P. Jacobsens Guresange, der her opførtes første Gang i den ny Bearbejdelse for Kammerorkester. Samme stilfærdige, ægte lyriske Følelse – samme smukke Gengivelse.

Men saa var det jo Symfonien igen, en Gentagelse ”efter Komponistens Ønske”, som stod på Programmet. Aabenbart ogsaa efter Tilhørernes, for de blev siddende, hørte den andægtigt endnu en Gang – og fornyede Bifaldet med forøget Styrke.

Gang paa Gang blev Arnold Schönberg kaldt frem.

Til sidst fik han Touche!

Ax. K.

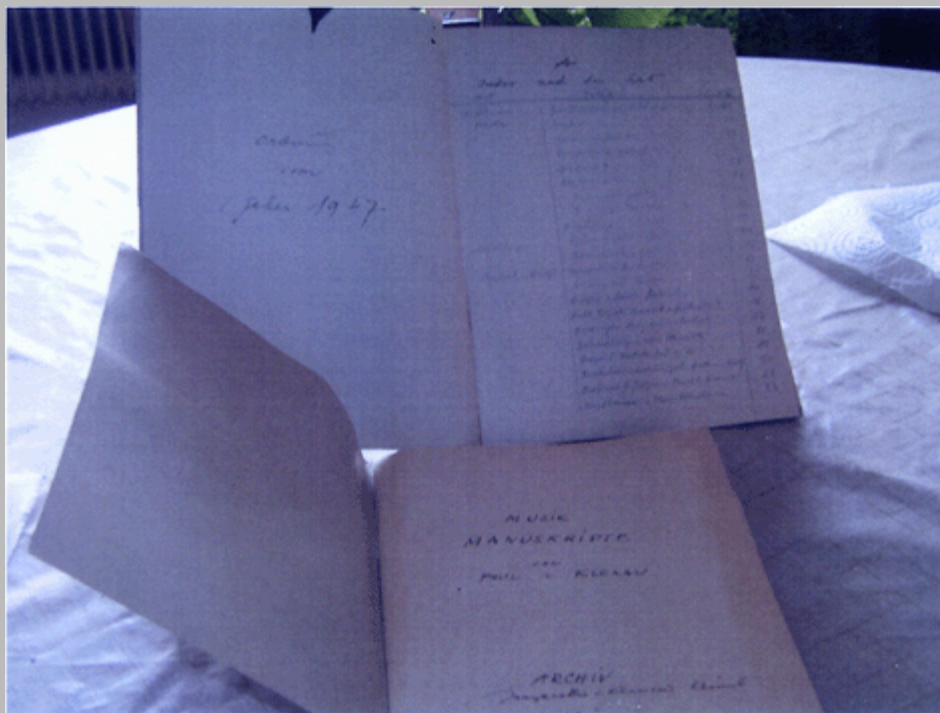
Klenausamlingen i Wien

Niels Krabbe, førstebibliotekar ved Det Kongelige Bibliotek

I slutningen af 1990'erne verserede der i en snæver kreds af danske musikforskere og musikjournalister rygter om, at der fandtes en stor Klenausamling i privat eje i Wien. Ingen vidste tilsyneladende præcist, hvad det drejede sig om, og i hvilken tilstand samlingen var. Det Kongelige Biblioteks Musik- og Teatersamling var selvsagt yderst interesseret i at trænge ned i denne sag; det er en af bibliotekets hovedopgaver at sikre den nationale kulturarv for eftertiden, og her var der således mulighed for at supplere den i forvejen store Klenausamling med yderligere materiale. Dette var så meget desto mere interessant, som hele Klenaus liv og værk var omgærdet dels af myter, dels af uklarheder.

I 2001 lykkedes det Thomas Michelsen – en af de mest Klenaukyndige musikfolk i Danmark – som på det tidspunkt var ansat i Det Kongelige Bibliotek, at få formidlet en kontakt til Corinna Boskovsky, som skulle vise sig at være ”bestyrer” af den omtalte Klenausamling.

Corinna Boskovskys familiemæssige relationer til Klenau er ikke helt enkle. Efter at Klenau i 1926 var blevet skilt fra sin første kone, ægtede han på et tidspunkt professor og billedkunstner Margrethe Klimt (født Hentschel), et ægteskab der end ikke er nævnt i artiklen om Klenau i *Dansk Biografisk Leksikon*. I 1941 adopterede Klenau (med hustruens skriftlige billigelse) Corinnas mor, Birgitte Boskovsky, der på det tidspunkt var 21 år gammel. Baggrunden for denne adoption er ikke kendt, men Corinna har over for mig oplyst, at hun mener, det primært skyldtes Klenaus ønske om at sikre Birgitte Boskovsky dansk statsborgerskab, hvilket i øvrigt blev nægtet hende af de danske myndigheder. Som en yderligere komplikation kan det nævnes, at det mærkeligt nok i Klenaus skifteretspapirer fra København udtrykkeligt står nævnt, at han havde fire børn fra første ægteskab, men *ingen* adoptivbørn!



Margrethe von Klenaus notesbog med registranten over samlingen
Foto: Niels Krabbe

Birgitte Boskovsky bor i dag – stærkt alderssvækket – i en herskabelig lejlighed i Wien sammen med datteren Corinna. Fra sin mor Margrethe Klimt har hun overtaget hele Klenausamlingen, som – efter at have været spredt på forskellige adresser i Østrig - nu er samlet i lejligheden, hvor den ligger, velordnet i plastikposer og kasser under møblerne i dagligstuen. Corinna er til fulde klar over dens betydning og passer godt på den.

Som nævnt fik jeg i 2001 den første kontakt med Corinna Boskovsky. Hun er ansat som administrator for et omrejsende operakompagni og var i den anledning på turné i Ringsted, hvor jeg mødtes med hende. Jeg fik her et første indtryk af samlingens betydning og aftalte at komme til Wien for at se nærmere på den. Herefter gik det slag i slag. Efter en forholdsvis hastig gennemgang af samlingen i lejligheden i Wien over to dage i september 2001, indstillede jeg til bibliotekets direktør, at vi burde forsøge at erhverve den (siden

hen har jeg igen været i Wien i foråret 2004 for at sikre mig, at samlingen stadig er intakt). På baggrund af en vurdering fra et østrigsk auktionshus[26] indledtes fra vores side bestræbelserne på at skaffe økonomiske midler til køb af samlingen og derved forhindre, at Corinna Boskovsky bliver nødsaget til at sælge den til anden side. I skrivende stund er halvdelen af pengene sikret i kraft af en stor bevilling fra Kulturministeriet, suppleret med tilsagn om yderligere midler fra *Knud og Dagny Gad Andresens Fond*. Der er stadig et stykke vej tilbage, men vi er fortrøstningsfulde, og Corinna Boskovsky har forsikret, at Det Kongelige Bibliotek indtil videre har førsteret på køb af samlingen.

Når samlingen overhovedet er bevaret i dag, skyldes det Margrethe Klimts indsats. Efter Klenaus død i 1946 investerede hun betydelige kræfter i at ordne og registrere de mange efterladenskaber, velvidende at arbejdet sigtede mod en ukendt fremtid, hvor hun håbede, at Klenau ville komme til ære og værdighed; når det skete, skulle samlingen ligge ”klar”, som Corinna udtrykker det. I næsten 60 år har samlingen således ligget hen, som den fremtræder nu, noget af den i lejligheden i Mühlgasse i Wien og noget i et sommerhus i Tyrol.

Nøglen til samlingen er to håndskrevne notesbøger (dateret henholdsvis januar 1947 og februar 1947), omhyggeligt ført af Margrethe Klenau, den ene med opregning af hvert enkelt værk med tilhørende korte værknoter, den anden med en registrering af Klenaus forskellige litterære arbejder.[27]



Klenausamlingen opbevares på sjette sal i dette hus i Wien

Foto: Niels Krabbe

Der kan ikke herske nogen tvivl om, at et nøjere studium af samlingen vil nuancere, supplere og korrigere den hidtil kendte viden om Klenaus liv og værk. Her findes skitser og arbejdskopier både til kendte og ukendte værker; og navnlig indeholder den adskillige værker i Klenaus egenhændige nedskrift (både

symfonier, kammermusik og vokalmusik), hvis eksistens hidtil ikke har været kendt; og endelig er der hele den litterære og kulturpolitiske produktion, som utvivlsomt vil bidrage væsentligt til vores viden om musiklivet både i Danmark og Tyskland i mellemkrigstiden – en periode som der jo i forvejen er sat fokus på i disse år fra dansk musikvidenskabs side.

Der er således tale om en samling af betydelig national musikhistorisk og kulturhistorisk betydning, som bør indlemmes i Det Kongelige Bibliotek som et helt afgørende supplement til den Klenausamling, som allerede er i biblioteket og har været her siden 1971. Når dette er sket, ligger der en spændende og nødvendig forskningsopgave omkring en forholdsvis ukendt skikkelse i dansk og tysk musikliv. Man må derfor håbe, at det inden for en overskuelig tid lykkes biblioteket at skaffe de sidste midler, som skal til for at erhverve samlingen og føre den fra lejligheden i Mühlgasse i Wien til Diamanten på Søren Kierkegaards Plads i København, hvor den trods alt kan opbevares for fremtiden under sikrere forhold.

Noter

[1] Dacapo-cd nr. 8.224134 og 8.224183 med Odense Symfoniorkester dirigeret af Jan Wagner.

[2] Max Bruch (1838-1920) tysk komponist. På grund af sin tidligt anerkendte begavelse og musikalske uddannelse trådte han allerede som 11-årig offentligt frem med større kompositioner. Fra 1853 til 1857 studerede han musik i Frankfurt og Leipzig og arbejdede derefter som musiklærer i Köln fra 1858 til 1861. I 1861 blev han musikdirektør i Koblenz, og fra 1867 til 1870 virkede han som kapelmester i Thüringen. Han komponerede både operaer, symfonier korværker og sangmelodier. (Denne og følgende biografiske komponist- og kunstner noter er tilføjet af redaktionen).

[3] Ludwig Thuille (1861-1907) Fik sin første musikundervisning af sin far. Da denne døde, blev han sendt til Benediktinerklostret i Kremsmünster, hvor han blev undervist i kirkemusik. Som 15-årig vendte han tilbage til sin fødeby Bolzano og blev elev af Joseph Pembaur. Efter tre år flyttede han til München, hvor han fortsatte sin musikuddannelse og komponerede sine første værker. Han forlod München i 1881, men vendte tilbage to år senere og blev professor. Han komponerede flere operaer, bl.a. *Theuerdank* (1894), *Lobetanz* (1896) og *Gugeline* (1900).

[4] Max von Schillings (1868-1933) dirigent og komponist. Han komponerede foruden operaerne *Ingelwilde* (1894), *Der Pfeifertag* (1899), *Moloch* (1906) og *Mona Lisa* (1915) også melodramaerne *Kassandra* og *Das Hexenbild*. Hans stil mindede meget om Richard Wagners. En af hans berømteste elever var Wilhelm Furtwängler. I årene fra 1919 til 1925 var han chef for Berliner Staatsoper, der under hans ledelse igen blev et af de førende operahuse i Europa.

[5] Hvor intet andet er angivet støtter de her opgivne biografiske oplysninger sig til Richard Hove: ”Paul v. Klenau”, *Dansk Biografisk Leksikon* (2. udg.) København 1937.

[6] Andreas Peter Berggreen (1801-1880) var komponist og elev af C.E.F. Weyse. Berggreen fungerede fra 1838 som organist ved Trinitatis Kirke i København. Desuden indsamlede og bearbejdede han danske og udenlandske folkemelodier. Disse blev i perioden 1842-1847 udgivet i tibindsværket *Folkesange og Melodier*.

[7] Otto Valdemar Malling (1848-1915) dansk komponist. Efter sin studentereksamen i 1866 studerede Malling ved Københavns Musikkonservatorium. Han havde Niels W. Gade og J.P.E. Hartmann som lærere. I 1874 stiftede han sammen med G.F.E. Hormeman Koncertforeningen, der under hans ledelse fik stor indflydelse på dansk musikliv. I 1878 blev han organist ved Skt. Petri Kirke i København og i 1885 lærer ved Musikkonservatoriet. I 1891 ansat som organist ved Helligåndskirken og i 1900 ved Frue Kirke.

[8] Frederik Christian Hilmer (1845-1901) dansk violinist. Spillede fra 1860 til 1869 klarinet i Livgardens Musikkorps. I 1872 medlem af Det kongelige Kapel som violinist. I 1874 studier i Dresden og 1895 Kongelig Kammermusik. Han var en højt anset kammermusikfortolker.

[9] Joseph Joachim (1831-1907) violinist, dirigent og komponist. Født i Kittsee i nærheden af Pressburg [Bratislava] i det nuværende Slovakiet. Søn af en jødisk købmandsfamilie. I 1833 flyttede familien til Budapest, hvor Joseph fik sine første violintimer. Som 7-årig blev han sendt til Wien, hvor han studerede hos Joseph Böhm. Han spillede i Joseph Hellmersbergers Børne Kvartet, gik på Wiens Musikkonservatorium og afsluttede sine studier som 12-årig. I 1849 kom han til Weimar, hvor han mødte Liszt og Wagner, blev dirigent og komponist.

[10] I Wien dirigerede Klenau bl.a. Wiens Symfoniorkester, da det spillede Schönbergs *Gurre-Lieder* i Konzerthaus den 17. og 18. januar 1929. Herom skrev Alban Berg til Schönberg den 19. januar 1929: ”And Klenau? Well, when one considers what it means, given the present Vienna music scene to bring off such a performance, one should probably characterize his activity as gratifying and meritorious. And from this standpoint I was able to sign our telegram yesterday in good conscience. After all, we were all so elated, after finally hearing this heavenly music again! We remained at Alma’s [Alma Mahler] late into the night, Peltenburg sang all the Tove songs – with Klenau at the piano, where he is much more at home than in front of an orchestra – and we thought of you with the deepest and most genuine enthusiasm, dearest friend, to whom, full of gratitude, I now send the very, very warmest regards. “*The Berg- Schoenberg Correspondence. Selected Letters*. Edited by Juliane Brand, Christopher Hailey and Donald Harris. Macmillan Press. Music Division 1987, s. 381-82. (redaktionens note).

[11] Forfatteren til denne artikel har haft mulighed for at studere symfonierne nr. 5-7. Undersøgelsen af den nedenfor omtalte Klenau-manuskriptsamling i Wien har imidlertid afsløret eksistensen af yderligere symfonier komponeret efter 7. Symfoni, som forfatteren ikke har haft lejlighed til at undersøge, blandt andet en 9. Symfoni med latinsk tekst.

[12] Den eneste virkelige succes, han havde i Danmark, var balletten *Den lille Idas Blomster*, der blev sat op på Det Kongelige Teater i sæsonen 1916-1917, men som med sit klassicistiske tonesprog ikke kan siges at repræsentere essensen af Klenaus kompositoriske idiom.

[13] Richard Hove, op. cit.

[14] Et brev fra Carl Nielsen til komponisten Wilhelm Stenhammer dateret 25.7. 1918 viser, at Carl Nielsen havde respekt for Klenau som en ”meget dygtig og teknisk højt udviklet Komponist, der er Herre over hele det moderne tyske Apparat”. Klenau har imidlertid efter Nielsens mening ”foreløbigt hverken Physiognomi eller personlig Stil, saa hans Musik er yderst heterogen og Smagen usikker.” Det Kongelige Bibliotek, Carl Nielsen Arkivet, CNA I.A.c.

[15] Wilhelm Furtwängler (1886-1945) tysk komponist og dirigent. Fra 1899 blev han undervist i tonesætning, komposition og klaver. Komponerede i 1902 sin *I. Simfonie in D-Dur*. Fra 1908 engagementer i Zürich og München og ansættelse som tredje kapelmester ved Stadttheater i Strassburg. Fra 1911 til 1915 dirigent for Verein der Musikfreunde i Lübeck og fra 1915 til 1920 operakapelmester ved Mannheimer Hoftheater. I 1920 efterfulgte han Richard Strauss som dirigent ved Berliner Staatsoper, som han blev direktør for i 1933. I 1939 overtog han ledelsen af Wiener Philharmonikerne.

[16] Richard Hove, op. cit.

[17] Michael Fjeldsøe: *Den fortrængte modernisme – den ny musik i dansk musikliv 1920-1940*. København 1999.

[18] Rudolph Sophus Bergh (1859-1924) dansk zoolog og komponist, søn af den berømte læge Rudolph Bergh. Boede fra 1903 i Berlin. Har bl.a. komponeret *Tragische Symphonie* og *Asche der Ehe*.

[19] *Politikens Kronik*, den 15.12 1921: ”Problemet Arnold Schönberg.”

[20] *Politikens Kronik*, den 3.1. 1922: ”Har vor Tids Musik sin Berettigelse?”

[21] *Ibid.*

[22] Alban Berg (1885-1935) østrigsk komponist. Blev i 1904 elev af Schönberg. Hans første opera *Wozzeck* var færdigskrevet i 1921, men blev først uropført i Berlin i 1925. Den grundlagde som et af de markanteste værker i den nye musik Bergs verdensberømmelse.

[23] Ida Marie Gutheil-Schröder (1874-1935) tysk sopran. Begyndte at få musikundervisning som 6-årig og optrådte første gang offentligt som 12-årig. Startede i 1888 på musikskolen i Weimar, men blev efter et år erklæret talentløs. Blev privatelev hos hofsangerinden Virginia Neumann-Gungl og fik sin sangdebut i 1891 som Gabriel i E. Lassens *Faust*. 1892 medlem af Weimar Hoftheater. Fra 1899 optrådte hun gentagne gange som koncertsangerinde i Leipzig og Berlin.

[24] Jan Maegaard: ”Arnold Schönberg og Danmark. Et strejftog.” In: *Dansk årbog for Musikforskning VI* (1968-72), s. 141-158.

[25] Paul von Klenau: ”Æstetiske Problemer i moderne Musik.” In: *Musik. Tidsskrift for Tonekunst*. 1. Årgang Nr. 1, København Januar 1917, s. 7-9. Paul von Klenau: ”Klassicisterne og Kunsten.” In: *Musik. Tidsskrift for Tonekunst*. Årgang Nr. 2, København Februar 1918, s. 17-19. Paul von Klenau: ”Arnold Schönberg.” In: *Musik. Tidsskrift for Tonekunst*. 2. Årgang, Nr. 10, København Oktober 1918, s. 129-131.

[26] Dorotheum GmbH & Co., Wien.

[27] *Jänner 1947. Katalog zu Noten Manuskripten samt Feber 1947. Katalog zu literarischen Manuskripten*, sidstnævnte forsynet med en farvekode, der markerer, hvilket sprog hver enkelt artikel er skrevet på!



Karikaturtegning af en Wiener Schönbergkoncert
fra *Die Sonntags-Zeit* den 7. april 1913

Sidst opdateret den 1. november 2004 af George Doherty: doherty@ruc.dk