Danskernes Historie Online
Danske Slægtsforskeres Bibliotek

Dette værk er downloadet fra Danskernes Historie Online

Danskernes Historie Online er Danmarks største digitaliseringsprojekt af litteratur inden for emner som personalhistorie, lokalhistorie og slægtsforskning. Biblioteket hører under den almennyttige forening Danske Slægtsforskere. Vi bevarer vores fælles kulturarv, digitaliserer den og stiller den til rådighed for alle interesserede.

Støt vores arbejde – Bliv sponsor

Som sponsor i biblioteket opnår du en række fordele. Læs mere om fordele og sponsorat her: https://slaegtsbibliotek.dk/sponsorat

Ophavsret

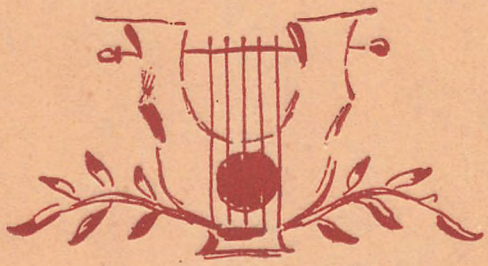
Biblioteket indeholder værker både med og uden ophavsret. For værker, som er omfattet af ophavsret, må PDF-filen kun benyttes til personligt brug.

Links

Slægtsforskernes Bibliotek: https://slaegtsbibliotek.dk
Danske Slægtsforskere: https://slaegt.dk

RUDOLPH SIMONSEN

MUSIKKULTUR



KØBENHAVN
1927
C. A. REITZELS FORLAG

MUSIKKULTUR

RUDOLPH SIMONSEN

MUSIKKULTUR

C. A. REITZELS FORLAG
KØBENHAVN
MCMXXVII

INDLEDENDE BETRAGTNINGER

MUSIKKULTUR er Kendskab til og Forstaaelse af de musikalske Værdier, som Musikens Mestre har skabt gennem deres Hovedværker. Begreberne Musikkultur og Musikudøvelse behøver ingenlunde at dække hinanden. Man kan være overordentlig musikalsk i ovennævnte Forstand uden at have mindste Evne til selv at udøve Musiken, og omvendt kan man tænke sig Kunstnere med endog fremragende instrumental eller vokal Begavelse saa temmelig blottede for Musikkultur. At dette sidste ikke burde være Tilfældet, er en Sag for sig; faktisk ser man det desværre ret ofte. Især vil en skøn Sangstemme hyppigt kunne findes hos endog særdeles umusikalske.

Vil man danne sig et Skøn over den almene Musikkultur i et Land, er det altsaa ikke just paa Musikudøvernes Kreds, man skal rette Blikket, men man maa spørge: hvor dybtgaaende og omfattende er Interessen og Sansen for den lødige Musik? Svaret vil for Danmarks Vedkommende næppe kunne blive alt for gunstigt, og det kan ikke være nogen Trøst, at i mangfoldige andre Kulturlande Forholdene paa dette Punkt ikke er bedre. I Tyskland staar dog den musikalske Dannelse ikke saa lidt højere end her. For et Par Aar siden overværede jeg en Opførelse af Beethovens »Missa solemnis«, fremført af et Arbejderkor, der i sin Fritid havde indstuderet det meget vanskelige Værk og gav det en saare smuk og værdig Udførelse. Sligt er et Vidnesbyrd om virkelig Musikkultur; Musiken er en Fornødenhed for alle Befolkningslag. Et andet Fingerpeg er den store Mængde billige tyske Musikudgaver og Musik-

bøger, som efterspørges meget livligt og netop derfor kan leveres saa billigt.

At ogsaa i Danmark et ikke ringe Antal Mennesker interesserer sig levende for de blivende Værdier i Musikværkerne, er givet; men det er for faa, ikke nok til, at Musiklivet kan trives tilfredsstillende. Ofte staar Koncertsalene tomme, naar vore egne Kammermusikensembler spiller (netop paa Kammermusikens Omraade staar vor udøvende Kunst saa højt), hvorimod fremmede Virtuoser kan trække fuldt Hus Gang paa Gang. Det er Sensationen, der virker, ikke Musiken som saadan. I mange Tilfælde anses det endog for ufornødent at bekendtgøre Koncertens Program; Folk køber deres Billet, fordi de »maa have hørt« en eller anden stor Kunstner, ikke for Værkernes Skyld. Ej heller er der synderlig Efterspørgsel hos Musikhandlerne efter Musikens Hovedværker. Man kan ikke søge Forklaringen i Publikums manglende Betalingsevne; thi Døgnmusiken sælges godt nok, endda til slet ikke saa lave Priser. Værker derimod som f. Eks. Bachs h-Moll Messe eller hans Kirkekantater forlanges saa sjældent, at et Salg af en halv Snes Eksemplarer af førstnævnte Værk i et bestemt Tilfælde ligefrem var paafaldende, da ingen Opførelse var umiddelbart forestaaende. Megen Musik fra ældre Tid haves overhovedet ikke paa Lager, simpelthen fordi den aldrig ønskes — end ikke til Gennemsyn.

Nu kunde man spørge, hvor Fejlen ligger. Burde ikke, kunde man sige, de udøvende Kunstnere bidrage til at højne den musikalske Smag i Stedet for at følge Publikums Tilbøjelighed? Hertil maa imidlertid svares, at det er let nok at stille strenge Krav til Kunstnernes Idealisme, vanskeligere at anvise dem, hvor de skal tage de Penge fra, som en saadan idealistisk Optræden koster dem. Naturligvis er der Tilfælde, hvor store Virtuoser optræder ganske ansvarsløst i Bevidstheden om, at de kan tillade sig det utrolige; men i Almindelighed kan det dog ikke med Billighed forlanges, at Kunstnerne af deres egen Lomme skal betale det efter Omstændig-

hederne endda ret betydelige Underskud, som den fornemme Kunst hyppigst belønnes med. Og hvordan skulde vore Kammermusikforeninger kunne holde paa deres Publikum, hvis de ikke gav den traditionelle Sangafdeling, ofte endda en Operaafdeling uden Tilknytning til det øvrige Program? De ved jo, at det er det, Folk helst vil høre. Derfor ser vi ogsaa paa mange Koncertprogrammer den lødige Kunst affærdiges nærmest med høflig Forlegenhed; Fugaen af Bach, den Beethovenske Sonate maa jo præsenteres — det hører med —, men saa, naar det er overstaaet, saa kommer »det rigtige«, det, der skaber den store Succes, maaske endda Sensationen.

Kunde det da ikke være naturligt at rette Bebrejdelsen mod Publikum for dets daarlige Smag? Ganske bortset fra det formaalsløse heri vilde det ogsaa være uretfærdigt; thi hvad er det egentlig, som man mener at kunne bebrejde Almenheden? Kan man egentlig fortænke Folk i, at de ikke bryder sig om at høre Beethovens sidste Strygekvartetter, eller at de keder sig, naar den lange Bach'ske Fuga bruser gennem Salen? Hvordan skulde Publikum kunne vurdere Udøvelsen af saadan Kunst? hvordan skulde det kunne opfatte den uendelige Dybde i en Mozart'sk Violinsonate eller Kvartet? Er det ikke saare forstaaeligt, at man hellere vil høre paa Virtuosmusiken, nyde den store Virtuos' fænomenale Færdighed og begejstres heraf?

Det er sandeligt Folks gode Ret at søge den Kunst, som morer dem, og holde sig borte, naar de tror, at de vil kede sig. Langt snarere kunde man rette Vaabnene mod dem, der foregiver Begejstring over en Musik, som enhver kyndig kan sige sig selv, maa ligge langt over de paagældendes musikalske Opfattelsesevne, idet de blot gentager de Domme, de hører og læser sig til. Den ærlige Uforstand bør hverken angribes eller haanes; men man maa spørge: hvor ligger Grunden, og hvad kan der gøres derimod? Gode Koncerter kan ikke direkte hjælpe paa den musikalske Dannelse; men ved at hjælpe paa den musikalske Dannelse kan man efter-

haanden skabe den Jordbund, der kan bære de gode Koncerter. Al Kritik, rettet mod den bestaaende Tilstand, er jo kun negativ; alle Bebrejdelser, rettede mod Kunstnere og Publikum, er dels ørkesløse, dels uden dybere Berettigelse. Den Sygdom, der nager Musiklivet saavel her som andetsteds, er *den svigtende Sans for de store musikalske Værdier.* Man kan paa mange Maader hjælpe paa Sygdommens Følger (og det bør man fornuftigvis gøre bl. a. for at lindre Musikernes ofte meget triste Kaar); men sluttelig er det selve Ondet, man maa tillivs, ved positiv Virken i modsat Retning.

Det er Musikundervisningen, Musikopdragelsen, der langsomt, taalmodigt, men maalbevidst maa gøre sin Indsats. Her er det, at de 2 Ting er blevet for stærkt sammenblandede: Musikudøvelse og Musikkultur, og alt for ensidigt har man fremelsket det første og langt fra skænket det sidste den fornødne Opmærksomhed. Det Opsving, som Undervisningen i de udøvende Fag (baade Sang og Instrumenter) har taget i de senere Aar, er baade øjnefaldende og glædeligt; det er jo af gennemgribende Betydning, at de, der har Evner for at udøve Musik, kan faa disse Evner forsvarligt udviklede.

I det følgende tales ikke om de forholdsvis faa, der egner sig til at blive Musikudøvere i professionel Forstand, men om de forholdsvis mange, som ikke gør det. Disse sidste undervises for meget i det, som de dog ikke har Evner for, men for lidt i det, de kunde have varigt Udbytte af. I og for sig er det forstaaeligt, at Undervisningen i den udøvende Kunst har faaet en saadan Overvægt; dens Betydning er i Virkeligheden enorm. Lad os i Korthed undersøge dette Spørgsmaal noget nøjere!

Musik er jo deri forskellig fra de andre Kunstarter, at den for at nydes behøver et Mellemled. Et Digt opfattes direkte af Læseren; ligeledes henvender Billedhuggerkunst og Malerkunst sig umiddelbart til Beskueren. Musik derimod maa udøves, for at den kan tale til Tilhøreren; først gennem Udøvelsen lever den. Snarest kunde man sammenligne Musikudøve-

ren med Skuespilleren, der giver den dramatiske Digtning Liv gennem sin Fremstilling; men gennemsnitligt vil dog vel Læseren af et Skuespil snarere kunne faa et levende Indtryk, end den, der efter et Partitur skal læse et Orkesterstykke. Musikens Virkning paa Publikum fremkaldes kun gennem Udførelsen. En Musiker vil jo nok kunne forestille sig den musikalske Virkning uden at behøve at høre Musiken, ja han vil vel hyppigt foretrække det direkte Studium fremfor en middelmaadig Opførelse; men ikke desto mindre: Musik er skabt for at høres, ikke for at læses, d. v. s. Udøvelsen er en for Tonekunsten uundværlig Faktor.

Udøveren er det Redskab, hvorigennem Komponisten taler til sin Tilhører; hans Kald er at tjene, tjene Kunstnerens højeste Hersker: Kunsten. Selve de levende Musikværdier lever gennem ham. Herigennem, men ogsaa udelukkende herigennem, har han sin højere Bestemmelse. Den uselviske Fortolker af høj, ædel Musik tjener Kunsten; Virtuosen, der fremfører tom Bravurmusik, udnytter en kunstnerisk Færdighed. Hvor højt man end maa beundre sidstnævnte, saa er han ikke mere Udøver i ideal Forstand: Mellemled mellem de store Kunstværker og Publikum.

Da disse Linier jo ikke blot er beregnede paa Musikere, maa jeg for en Sikkerheds Skyld værge mig mod den Misforstaaelse, at jeg skulde underkende Betydningen af det teknisk-virtuose. Tværtimod. Med største Ret vil enhver samvittighedsfuld Musiklærer lægge endog betydelig Vægt paa Elevernes Teknik; thi ellers kan der aldrig naas noget tilfredsstillende Resultat. Men det bør samtidigt indskærpes, at dette er Midlet, ikke i sig selv Maalet. Saaledes kan endogsaa Indstudering af et tomt Virtuosstykke have nogen Berettigelse, hvis det kan komme Eleven til Nytte ved senere Indstudering af lødig Musik. Det bør da fornuftigvis forklares Eleven, hvorfor et saadant Stykke forlanges, og heldigst er det, naar sligt ikke gøres for ofte; hensigtsmæssige Øvelser, Etuder og Skalaer vil kunne fyldestgøre de fleste rimelige Krav.

Det maa desuden erindres, at den værdifulde Musik i Virkeligheden stiller meget større tekniske Fordringer end Virtuosmusiken, selv om Folk almindeligvis tror det modsatte. At spille Mozarts Passager i det rette Tempo og samtidigt holde Styr paa sine Fingre er langt sværere end at udfolde voldsom Bravur i stor Hast. Vi behøver altsaa ingenlunde at vælge Bravurmusiken for at opelske Tekniken; de Krav, den strenge, klassiske Musik stiller, er teknisk set saa betydelige, at de i Virkeligheden kun sjældent opfyldes af endog berømte Virtuoser.

Det ligger iøvrigt udenfor mit Emne at gaa nærmere ind paa Undervisningen i de forskellige udøvende Fag, og jeg er klar over, at jeg kun paa et enkelt Omraade — Klaverspillet — har den fornødne Sagkundskab. Det er givet, at nogle har medfødte Evner for et Instrument eller for Sang; allerede dette vil til enhver Tid være meget faa af dem, der dyrker det paagældende Fag. Men dertil kommer dette uforklarlige Noget, som maaske slet ikke lader sig lære, og som hyppigt mangler hos endog betydelige Sang- og Instrumentalbegavelser: Evnen til med Begejstring at levendegøre et Værk, idet man giver sig hensynsløst hen og samtidigt former kunstnerisk. Folk med ringe musikalsk Indsigt kan undertiden have et stærkt musikalsk Temperament, og omvendt kan dette mangle netop hos fint musikalske, fornemt følende Naturer, der ikke kan overvinde en vis sky Ængstelse for at give sig Stemningen i Vold. Det stærke, umiddelbare Kunstnerblod er en sjælden og kostelig Gave, og kun, hvor den forenes med ovennævnte specielle Evne for henholdsvis Klaver, Violin, Sang o. s. v., kan der fremkomme Musikudøvelse af virkelig kunstnerisk Værdi.

Men nu alle de andre? Skulde de da ikke have Undervisning i at udøve Musiken? Jo, det er klart, at det skal de, men kun til en vis Grad, ikke just med selve Musikudøvelsen som endeligt Maal, men som Middel til noget andet, idet man ved at spille eller synge lettere bliver i Stand til personligt at

indleve sig i de store Mestres Værker og optage de levende Musikværdier i sit Sind. Man bør til enhver Tid være klar over det Forhold (der altfor ofte stilles paa Hovedet), at man udøver for derigennem at naa til Musikværket, men Værket er ikke til for Udøverens Skyld.

Den, der kan spille lidt Klaver, vil, selv om Resultatet ikke er pianistisk tilfredsstillende, have et fortrinligt Hjælpemiddel til at trænge ind i Musikliteraturen. Og det ingenlunde blot i Klaverliteraturen i snævrere Forstand, men megen Kammermusik staar den klaverspillende aaben, ja endog store Orkester- og Korværker, hele Operaer, kan studeres i de saakaldte Klaverudtog. (Med Klaverudtog mener jeg de fuldstændige med Tekst, men naturligvis ikke Operaudpluk, vilkaarligt sammensatte af en tilfældig Udgiver). Den, der har nogen Evne for et Strygeinstrument kan derigennem lære mange Værker at kende, ikke mindst som Stemme i en Strygekvartet; som bekendt indeholder Strygekvartetten netop noget af den lødigste, mest dybtgaaende Musik. Den orgelspillende vil forefinde en rig Musikliteratur af høj Værdi, og ligeledes vil den, der synger, kunne møde rige Musikskatte, hvis den paagældende da ikke holder sig til den Slags overfladisk Sangmusik, der kun egner sig til daarlig Selskabsunderholdning.

At lære noget Musikudøvelse, selv om det kun er »til Husbehov«, kan altsaa være en Værdi af overordentlig Betydning. Forudsætningen er blot den rigtige Udnyttelse. »Husmusiken« er en Kulturfaktor, hvis den vækker og nærer Kærligheden til skøn Musik, men en Plage, hvis selve Udøvelsen er Hovedformaalet. Ordet »Dilettant« bruges ofte nedsættende. Dette er dog kun berettiget, hvis Dilettanten væsentligt lader sig lede af den forfængelige Glæde at stille sin egen Præstation i Forgrunden, en Forfængelighed, der i mange Tilfælde fører ukaldede op paa Koncerttribunen, ingenlunde til Berigelse for Koncertlivet. Men hvis Dilettantens Higen gaar i Retning af at komme i Forhold til de store Musikværdier, hvis han med

dette Formaal for Øje stadigt stræber fremad, staar han da ikke ofte langt over den professionelle Virtuos, der i Koncertsalene ingenlunde kan siges at tjene Kunsten, men snarere at udnytte Værkerne som Middel til at stille sin egen Færdighed i et glimrende Lys? Med Urette stræber Alverden efter at komme til at optræde offentligt; Koncertsalene trænger ikke saa meget til optrædende Kunstnere, men til Tilhørere, som det kan være fornøjeligt at optræde for.

Den Undervisning i Musikudøvelse, som skal gives de mange, der driver Musik »for deres Fornøjelses Skyld«, burde altsaa anlægges saaledes, at den peger mod det egentlige Formaal, men ikke blot bliver en Forskole i daarlig selskabelig Optræden. Den bør være grundig og samvittighedsfuld i sig selv (i den Retning er den utvivlsomt gaaet godt fremad), men tillige overalt indskærpe Eleven: Schubert har ikke skrevet sine Sange, Beethoven ikke sine Sonater, for at du kan have noget at synge og spille, men du skal synge og spille (saa pænt, du nu kan lære det) for derigennem at have den store Lykke at komme disse Skatte nær.

Imidlertid maa det vistnok erkendes, at endogsaa en i saa Henseende forstandig Undervisning ikke kan forebygge Ensidighed: Den syngende lærer nok en Del Sangmusik at kende, men er maaske ganske uvidende om Bachs Orgelmusik; Violinisten kender ikke Händels Oratorier, Klaverspilleren ikke Mozarts Strygekvartetter o. s. v. Ofte benyttes visse »Album« med Udpluk af de forskelligste Kompositioner; derigennem risikerer man, at Eleven indbilder sig saaledes at have lært selve Værket at kende. Fordi en Sanger i et Ariealbum forefinder en Basarie af »Messias«, kender han da ikke Händels Storværk. Fordi en Sangerinde øver paa Cherubinos Arie af »Figaros Bryllup«, derfor kender hun ingenlunde Mozarts Opera. Hyppigst vil Kendskabet til hele Værket være fornødent for at give det paagældende Brudstykke en tilfredsstillende Udførelse. En Skuespiller, der ikke er inde i et dramatisk Værk, men kun kan sin egen Rolle, er han Værket en

værdig Tolk? Mon ikke sligt ofte forekommer indenfor Musikens Kunst?

Af det foregaaende vil det formentlig ses, at vor Musikundervisning i høj Grad tiltrænger et Supplement, hvis ikke det naturlige Forhold mellem Kunst og Kunstner skal forrykkes. Der maa gives en Undervisning, saa vidt muligt direkte svarende til den, som gives i andre Kunstarter, hvor der jo intet Mellemled findes mellem Skaberen og Publikum, en Undervisning, der — ganske bortset fra Elevens eventuelle Evner i udøvende Retning — tager Sigte paa selve Musiken, paa selve de skabte Værker. Da den udøvende Kunsts Berettigelse og enorme Betydning netop ligger deri, at den kan levendegøre Værkerne, er Forstaaelsen af og Kærligheden til disse sidste den Grundvold, hvorpaa al Musikudøvelse maa bygge, hvis den skal være Kunst, ikke blot Færdighed. Men det store Flertal, der ikke egner sig til at udøve Musik kunstnerisk, bør vide, at af den Grund er Musiken ikke et for dem lukket Rige. Lige saa vel som Sindet kan aabnes for Naturskønhed, for Digtning, for Billedhuggerkunst, for Malerkunst, for Arkitektur, kort sagt for al aandelig Kultur, saaledes ogsaa for Musik. Denne Side af Sagen er langtfra tilstrækkelig paaagtet, og derfor er det egentlig slet ikke underligt, at den almene Musikkultur staar ret lavt.

Foruden den gængse Form for Musikundervisning (hvis Betydning jo forbliver uforandret), maa der undervises i Musik som i alle andre Kulturfag med selve de levende Værdier som Undervisningsgenstand. Saadan Undervisning har Bud til alle, der stræber mod almindelig musikalsk Dannelse, og den kan med Resultat tildeles langt, langt flere, end det i Almindelighed antages.

Den følgende Udvikling vil forsøge at skitsere Form og Indhold for en saadan almen musikalsk Opdragelse; først herigennem kan Musiken blive det, hvad den burde være, men ikke er: en Kulturfaktor.

MUSIKKULTURENS HØJNELSE GENNEM UNDERVISNING

UNDERVISNINGSFORMEN

Mer og mer breder sig Erkendelsen af, at en Musikundervisning med det i Indledningskapitlet angivne Formaal vil være af Nytte for mange. Der rejser sig nu Spørgsmaalet om den praktiske Løsning af Sagen. Er det virkelig muligt at virke musikalsk opdragende paa Mængden?

Om dette Spørgsmaal hersker megen Uklarhed; meget udbredt er vistnok den Anskuelse, at den musikalske Sans væsentligt er noget medfødt, og hvis man ikke har den, er der intet at udrette. Musiken er, mener man, for de musikalske, og de andre maa finde sig i at være umusikalske, kan altsaa ikke blive delagtige i de indviedes Herlighed. Gid det dog en Gang for alle maatte gaa op for Almenheden, at denne Opfattelse er ganske fejlagtig! Der er stor Forskel paa at være *umusikalsk* og paa at være *uudviklet i musikalsk Henseende.* Langt de fleste Mennesker, der gaar for at være uimodtagelige for Musik, har i Virkeligheden aldrig været Genstand for musikalsk Paavirkning af Betydning. Maaske har de lært at spille eller synge lidt, har ingen Evne haft dertil og har saa ment, at dermed var Sagen afgjort. I tidligere Tid ansaas i Skolerne de saakaldte »Brummere« (det var dem uden Sangstemme) for ubrugelige, og saa satte man dem pudsigt nok til at synge anden eller tredie Stemme! Eller Børn blev, hvad enten de havde Lyst eller ej, tvungne til at spille Klaver; hvis det saa ikke gik (og det var i mangfoldige Tilfælde ikke for-

underligt), saa var den musikalske »Uddannelse« endt: Barnet var umusikalsk. —

Sandheden turde for Musikens Vedkommende være noget nær den samme som for de andre Kunstarters: det maa erkendes, at der er absolut uimodtagelige Mennesker, men for langt de fleste gælder det, at en fornuftig og forstaaende Undervisning kan aabne de paagældendes Øren for mangt og meget, som de aldrig havde troet, var muligt. Kun sjældent kommer Interessen for det skønne af sig selv; Vejledning maa til, og ikke blot i Musiken, i alle andre Fag gælder det, at naar aldrig nogen med Sagkundskab vender ens Blik mod de virkelige Værdier, overser man dem og tror da, man helt mangler Sansen i den paagældende Retning. Paa mange andre af Aandslivets Omraader er Folk klare over den rette Sammenhæng; i Musiken derimod hersker den ulykkelige Fordom, at her er Undervisning ensbetydende med det udøvende. Vanskeligheden, den egentlige Forklaring paa den udbredte Begrebsforvirring ligger netop i det ovenfor udviklede: Musikværkerne kan man kun lære at kende ved, at nogen foredrager dem.

Her staar vi overfor et vigtigt Punkt: Musiken drager forbi os. Hører vi en Koncert, og noget ikke er os klart, gaar Musiken uanfægtet videre, og vi har tabt Traaden. (Jeg ser bort fra, at undertiden en uheldig Udførelse kan vanskeliggøre Tilegnelsen endogsaa for den musikalske Tilhører). At det i og for sig er i høj Grad musikalsk fremmende at høre gode Koncerter, behøver knap at siges; at høre Oplæsning af skønne Digte fremmer jo ogsaa Sansen for Digtekunsten. Men den Lærer, der vil undervise i Literatur, maa dog tage Værkerne for, gennemgaa dem, forklare o. s. v. Læser vi en Bog, kan vi gentage en Sætning, hvis Mening vi ikke helt forstaar; gaar vi paa et Museum, kan vi gøre Holdt foran de enkelte Kunstværker og iagtage dem nøjere. Ved en Koncert kan vi intet tilsvarende gøre; højest kan vi lejlighedsvis høre en Gentagelse af samme Værk. Men Koncerter er ikke og bør ikke være Undervisning; tværtimod skal Undervisningen mulig-

gøre Nydelsen af Koncerterne. Musikundervisningen, som her haves for Øje, bør følgelig forme sig som en Slags musikalske Museumsbesøg, hvor der kan peges paa Skønheder saavel i Enkeltheder som i Helheden.

Desværre lader det sig vanskeligt gøre at give en saadan Undervisning gennem Bøger. Hvor levende man end vilde søge at gøre Fremstillingen, vilde man dog altid staa over for noget ikke helt tilfredsstillende; thi det bedste, det egentlige, selve Tonerne kan ikke beskrives; højest kunde man vække en Forestilling om det, Læseren kender i Forvejen gennem direkte Studium. Saadanne Bøger maatte da være fulde af umaadeligt mange musikalske Eksempler, ligesom man kunde citere et Digterværk eller afbilde et Kunstværk. Men ganske bortset fra, hvor kolossalt en saadan Mængde Nodeeksempler vilde fordyre Bogen, vilde det dog næppe være muligt for den musikalsk uudviklede herigennem at faa sit Øre udviklet; han kan hyppigt slet ikke foredrage Eksemplerne korrekt, end sige kunstnerisk, og faar derfor intet rigtigt Indtryk; i de fleste Tilfælde taber han forstaaeligt nok Taalmodigheden, læser *om* Musiken, men lærer ikke selve denne at kende. Mange musikhistoriske Bøger kan i og for sig have betydelig Værdi, ikke blot videnskabeligt, men ogsaa ved at klargøre de musikalske Problemer, ved at meddele positivt Stof og ved at sammenfatte Udviklingsgangen; alt dette kan imidlertid umuligt forslaa til at vække selve Musiksansen.

Bedre virker det levende Ord; et godt anlagt Foredrag vil kunne gavne, navnlig i de hyppige Tilfælde, hvor der under og efter Foredraget demonstreres Prøver paa den Musik, der er talt om. Dog tror jeg, at Virkningen vil blive bedst, naar selve Illustrationerne rykkes i første Række, medens Foredraget mere antager Karakteren af Undervisning. Det maa da være Værket i sig selv, der er Undervisningens Genstand, idet Læreren paapeger, gør Holdt, naar der er noget særligt at lægge Mærke til, gentager ejendommeligt skønne Steder, kort sagt bærer sig ad som den, der underviser i Kunst, tager

Eleverne med paa Samlingerne og der forklarer og vejleder — med selve de levende Kunstværker for Øje og som Maal.

At Klaveret er et ypperligt Værktøj til at illustrere megen Musik, er klart. Det kan ikke forlanges, at Læreren er professionel Pianist, naar blot han gennem sit Spil kan give en Forestilling om det, Eleverne skal høre. Det drejer sig slet ikke om pianistiske Præstationer (Undervisningen gaar jo langt udenfor Klavermusikens Rammer), men blot om at benytte Instrumentet til Undervisningens Formaal. Læreren maa naturligvis ikke tage grimt paa Klaveret, og han maa have et virkelig musikermæssigt Overblik, men det er jo ikke noget særligt ved denne Art Undervisning, at man selv maa være fuldt fortrolig med det, man ønsker at meddele andre. Om hvilke Værker Gennemgangen burde omfatte, vil nedenfor blive talt; i denne Forbindelse omhandles kun den rent ydre Undervisningsramme.

Elevernes Antal kan være ganske lille; er Tallet indenfor 15—20, vil Undervisningen kunne faa en mere intim Karakter. Men det er ogsaa muligt at faa en større Tilhørerkreds i Tale, naar blot Undervisningsmaaden indrettes derefter. Det er ganske unødigt, at Læreren er Taler (til en vis Grad maa jo enhver Lærer kunne udtrykke sig); det vigtigste er slet ikke at holde et formfuldendt Foredrag, men blot klart og helst med saa enkle Ord som muligt at sige, hvad man har paa Hjerte. Om nogetsteds, saa gælder det her, at Læreren maa føle en stærk personlig Begejstring for den Musik, han vil gennemgaa; uden Kunstnerblod skulde han ikke gerne være. Om Maaden, hvorpaa han skal forklare og levendegøre, er det naturligvis vanskeligt at sige noget absolut almengyldigt; Kunsten ved enhver Undervisning er netop at afpasse den efter Elevens Tarv. Det er derfor heldigst at have en nogenlunde ensartet Tilhørerkreds om sig, da Behandlingsmaaden maa gøres afhængig af de enkeltes musikalske Modenhed. Den, der lægger an paa at være »aandfuld« under Gennemgangen, maa hellere helt undlade at undervise; Meningen skal være at

klargøre, ikke at vanskeliggøre. En indviklet, lærd Fremstilling kan (baade i Ord og Skrift) endda være mere skadelig end gavnlig; Eleven faar da Indtrykket af, at det hele ligger over hans Opfattelsesevne. Det er netop det stik modsatte Indtryk, det gælder om at frembringe. Tilhørerne skal føle Selvfølgeligheden af det, der siges, og ofte blive forbavsede over, at de saa udmærket godt kan følge med. Hvis de ikke kan det, beviser det ingenlunde Umodenhed hos de paagældende; Fejlen ligger hos Læreren, der ikke har fremstillet det hele elementært nok. Han maa netop stadigt under Gennemgangen vogte over, om Forsamlingen er med; efter nogen Øvelse vil han endog overfor en større Forsamling kunne mærke dette, ligesom den udøvende Kunstner særdeles vel kan føle, om han er i Kontakt med sit Publikum eller ej. Det hele maa lægges nogenlunde livligt an; her maa jo den enkelte Lærer handle efter sin egen Personlighed; en kedelig Lærer kan paa intet Omraade gøre varig Gavn.

Egentlig burde en saadan Undervisning allerede paabegyndes i Skolen. De Steder, hvor Forsøget er gjort, er der givet 4—6 aarlige Timer; udover 10 vilde nu heller ikke være praktisk, d. v. s. ca. 1 Gang maanedlig. Skoletiden er aldrig bleven forlænget, men en anden Time er udgaaet; tænker vi os 6 aarlige Foredrag fordelte paa samtlige 6 Ugedage, betyder dette, at kun 1 eneste Gang hvert Fag rammes. Det er altsaa givet, at Skolens øvrige Undervisningsplan ikke forstyrres ved Musikundervisningen. Nu vil det ikke kunne undgaas, at enkelte Elever i Begyndelsen har Vanskelighed ved at følge med; hvor vil man finde et Skolefag, som alle straks er flinke i? Min personlige Erfaring gaar imidlertid ud paa, at det er muligt at holde et endog meget stort Antal Gymnasieelever i Aande, og at man tydeligt kan mærke Resultater af Paavirkningen. Her som altid maa den rette Undervisningstone findes. Spørgsmaalet om Disciplin, naar saa mange Skolebørn samles i samme Time, vil for det første ikke ligge praktisk for, naar Rektor personligt overværer Timen, men for det andet

bliver det i dette Fag som i alle andre Lærerens Sag at interessere, saa at ingen kan have Fornøjelse af at forstyrre. Man maa gøre sig klart, at i den Alder er Tilhørerne lattermilde og oplagt til at finde overdrevne Udtryk morsomme. Denne hos Skolebørn ganske naturlige Trang til lidt Morskab kan man imødekomme ved smaa livlige Paafund, der fra Tid til anden sætter Humøret op; hvis Elevernes Munterhed kan faa et naturligt Afløb, vil der altid være Ro, naar det gælder at anslaa den alvorlige Tone. Ja, man kan endog sige, at en saadan Undervisning af saa ungdommelige Elever, der ifølge Sagens Natur er som ubeskrevne Blade, er den ypperste Skole for Læreren selv. Han lærer at udtrykke sig kort og klart (Tiden er jo meget knap), at undgaa alt hult, forlorent, at spare Begejstringen op til de rette Højdepunkter; han lærer i det elementære den vigtige Lov at kende, som gælder netop i den Kunst, der gennemgaas: Virkningen af Enkelthederne afhænger af deres Plads i Helheden.

Hvad her er sagt om Skolebørn, har ogsaa Gyldighed overfor Voksne, der paa det musikalske Omraade faktisk er uudviklede. Overalt maa skelnes mellem Folkelighed i god og i mindre god Forstand. Den Art Folkelighed, der bestaar i at fortynde Fremstillingen, er af det onde. Det gør kun Skade, naar en Lærer paa overfladisk Vis gennemgaar sit Stof; sligt gør ogsaa Eleven overfladisk, og det er slet ikke Uvidenheden i og for sig, der er saa uheldig, men langt snarere en vis Form for Skinviden, der intet har med rigtig Viden at gøre, men dog nok kan imponere den, der slet intet ved. Netop om Musik kan der siges og skrives saa mange banale Fraser, som i Virkeligheden intet siger. Den i god Forstand folkelige Gennemgang maa aldrig give fortyndet, men netop fortættet Viden. Det gælder om at trænge ind til Kærnen og spare Tilhøreren for det overflødige. Man bør beherske sit Stof saa overlegent, at man kan skelne sikkert mellem væsentligt og uvæsentligt, og saa give ligesom et Kraftuddrag af det allervæsentligste.

Det er urimeligt i et elementært Foredrag at slaa om sig med musikalske Fagudtryk og tage Tingene for teoretisk; man bør forklare det fornødne og overalt have for Øje, at Formaalet er et andet end blot at meddele positiv Viden. Det siger sig selv, at en forstaaende Nydelse af Musik forudsætter, at man ved Besked om adskilligt fagmæssigt; men sligt bør som sagt indskrænkes til det virkelig nødvendige. En teoretisk Forklaring af Melodi, Harmoni, Form o. s. v. er visselig af Nytte, men det er ikke det, der her er det afgørende. Det gælder først og fremmest at vise den praktiske Brug, Mestrene gør af de musikalske Hjælpemidler. Man maa tage et Eksempel for sig, vise, hvori det ligger, at f. Eks. i den klassiske Symphoni Formen er saa mesterlig, idet den ene Idé virker skøn, ikke blot i sig selv, men paa Baggrund af den anden. Man kan vise Skønheden i en Melodis Stigen og Falden, pege paa, at f. Eks. det sangbare virker dobbelt efter Episoder af hel anden Karakter, og for at føle Virkningen af en bestemt Akkord er det i og for sig ikke nødvendigt ganske nøje at være klar over, hvordan Harmonilæren betegner en saadan (ofte nok er de Lærde indbyrdes uenige om sligt); af Betydning kan det derimod være at aabne Elevers Øre for, at en fyldig Harmoni virker bedst i en ellers ikke overlæsset Sats. Man kan vise, hvor smukt en logisk Stemmeføring kan bringe en hel Sætning til at klinge; mangt og meget, som det uudviklede Øre enten afviser eller optager blot som Lyd, kan paa den Maade gøres klart, saa Virkningen bliver bevidst og dog umiddelbar. Man kan gøre opmærksom paa Prægnansen i et musikalsk Motiv; her kan det være formaalstjenligt lejlighedsvis at understrege Mesterens Genialitet derigennem, at man viser, hvordan en lille, ubetydelig Ændring helt vilde ødelægge den rette Virkning. Man kan ogsaa tydeliggøre Spændingen i den musikalske Opbygning, Pausernes gennemgribende, aandeløse Magt (saaledes hos Beethoven).

Men det er naturligvis umuligt udtømmende at angive alle de almindelige Betragtninger, en Gennemgang kan bringe en

ind paa; overalt bør den levende Musik være saavel Udgangspunkt som Endemaal. Et klassisk Værk er aldrig at betragte som et Eksempel paa en Læresætning; det er denne sidste, hvis Nytte beror paa, om den kan lette Eleven Forstaaelsen af Værket. Mindre væsentlige er i denne Forbindelse biografiske Oplysninger. I og for sig er det jo rimeligt, at man i store Træk ved Besked om de største Mestres Livsløb; men vigtigere end at kende Enkelthederne i Goethes Liv er det at tilegne sig »Faust«. Noget andet er, at Kendskabet til det biografiske kan understøtte ens Tilegnelse af et Værk; i saa Fald bliver det et Hjælpemiddel af Værdi og bør udnyttes.

Er Tilhørerne Musikstuderende i snævrere Forstand, kan Gennemgangen lægges vægtigere an; man kan da tale som Musiker til Musikere, men gør dog klogest i af og til at sikre sig, at man bliver forstaaet. Underligt nok generer mange Mennesker sig for at indrømme, naar der er noget, de ikke forstaar; det, de egentlig burde genere sig for, var netop at forblive i Uklarheden uden at spørge om det, de ikke ved. Det er ingen Skade til, naar Læreren selv Gang paa Gang betoner, hvor uudtømmeligt Stoffet er, og at jo mere man trænger ind i de største Værker, des mere bundløse synes de. Sligt giver Eleverne Mod til at spørge, idet de da føler, at de sagtens kan være bekendt ikke at forstaa det hele straks.

Men hele Spørgsmaalet om, hvad man tør forudsætte bekendt hos sine Tilhørere, turde egentlig være et personligt Taktspørgsmaal. Det er f. Eks. ikke taktfuldt at indlede en Sætning med: »De ved jo alle«, naar man kan sige sig selv, at næppe nogen af de tilstedeværende ved det, man vil meddele. Omvendt er det naturligvis irriterende for fornuftige Tilhørere at blive behandlede som Børn. Følgelig kommer vi tilbage til det ovenfor bemærkede, at helst maa Tilhørerkredsen være nogenlunde ensartet i Henseende til musikalsk Modenhed. Man maa prøve sig frem, stadigt iagttage, om man bliver forstaaet. Netop med Musik er dette slet ikke saa let. Men — heldigvis — i mange Tilfælde er det Slør, der

skjuler Kunstværket for Tilhøreren, ganske let; en lille Betoning, maaske en Gentagelse af Stedet — og det hele ligger klart. Fremstillingen maa bæres af en vis Varme, der vil komme ganske af sig selv, naar man er rigtig begejstret for sit Emne. Overhovedet bør her — ligesom i udøvende Kunst — den naturlige, friske Musikglæde være Drivfjedren, der sætter det hele i Gang; da vil den lettere kunne forplante sig til Tilhørerne, der uvilkaarligt smittes.

Maaske kunde en og anden indvende, at der da er noget betænkeligt ved at indpode sine egne musikalske Anskuelser i andre. En saadan Indvending kunde med samme Ret gøres mod al Undervisning; overalt er det uundgaaeligt, at en Lærer paavirker sine Elever. Jeg vil ingenlunde undervurdere Betydningen af, at en Elev viser Selvstændighed i Opfattelse; men først maa den paagældende lære noget, thi kun paa Sagkundskabens Grund har den enkeltes personlige Mening Vægt. Det værste vilde være, om det musikalske Dannelsesniveau fik Lov at blive ved med at ligge saa lavt som nu. Og hvis Læreren øser op af Musikens rige Skatte, kan der iøvrigt aldrig være noget betænkeligt derved. Den helt moderne Musik var det nok rigtigst at undgaa; her kunde Spørgsmaalet om bestemte »Retninger« lettere komme frem. Men om Mesterværkerne fra de forskellige Perioder har Historiens Dom fæstnet sig. Det er en ren Frase, naar det saa ofte paastaas, at egentlig er al Dom om Kunst en Smagssag, og at den ene Smag kan være lige saa god som den anden. Naturligvis kan ingen Dom om noget som helst gaa bag om selve det dømmende Subjekt; men Spørgsmaalet her er ikke et filosofisk, men et praktisk musikalsk, og praktisk talt er Spørgsmaalet om Bach, Händel, Haydn, Mozart, Beethoven ikke en »Smagssag«, men noget fastliggende. Læreren behøver ikke at frygte for at blive for subjektiv, naar han lægger hele sin personlige Begejstring ind i Undervisningen; jo mere det lykkes ham at paavirke Eleverne, saa at ogsaa de deler hans Begejstring, des bedre.

Snarere kunde man sige, at Værkernes Fortolkning kunde tilstede flere forskellige Opfattelser. Dog turde det ogsaa paa dette Punkt være et Gode, naar en Musiker viser Tilhørerne Forskellen mellem en sund, naturlig Opfattelse og den unaturlige Virtuosfaçon, der ofte præger Gengivelsen i Koncertsalene. Det er slet ikke vanskeligt at gøre sligt forstaaeligt for Lægmanden, og uvilkaarligt skærpes derigennem dennes Sans for Musikudøvelsen. Navnlig forstaar han da, at hans Dom kun kan have Betydning, hvis den bygger paa grundigt Kendskab til det paagældende Musikværk, og han opdager da, hvor letfærdigt underbyggede mange Domme om Musik er. Det afgørende er ikke dette at bedømme og fordømme, men at begribe. Kun ved at trænge til Bunds i Musiken faar man en Maalestok til Bedømmelse af kunstneriske Præstationer. Undertiden kan det være lærerigt, naar flere Opfattelser holdes op mod hinanden, og der foretages en saglig Vurdering af hver enkelt.

Desværre maa det indrømmes, at mange Musiklærere ikke har Kundskab om de ovenfor omtalte Forhold og følgelig heller ikke kan meddele det videre. Men det gælder vel paa de fleste Omraader, at forholdsvis faa er sagkyndige, medens mange nøjes med det ydre Skin. Det har været min Hensigt her dels at paavise de særlige Forhold, som gør sig gældende ved Musikundervisning af denne Art, dels netop at pege paa, i hvor høj Grad en saadan Paavirkning ligner den, der gives i andre Fag af lignende Art. Det særlige ved Musikens Kunst er maaske i denne Forbindelse netop dette, at alt for faa i deres Undervisning direkte tager sig af Elevernes almene Musikdannelse. Imidlertid vil det allerede være af nogen Virkning, hvis nogle indser Nødvendigheden af Handling og har Evne dertil. Iøvrigt er det klart, at Læreren i dette Fag som i ethvert andet selv stadigt maa uddybe sin Viden; Stilstand er lig Tilbagegang. Større og større bør hans Materiale blive, inderligere og inderligere hans Fordybelse selv i kendte Værker; thi Emnet er saare sort, som

det følgende vil vise. Hidtil har jeg mere haft Undervisningens ydre Form for Øje.

Jeg beder Læseren undskylde, naar jeg i det følgende (forresten ogsaa stedvis i det ovenfor berørte) meddeler personlige Erfaringer. Uden saadanne som Støtte vilde jeg slet ikke udtale mig offentligt om en Sag, der ligger mig saa stærkt paa Sinde. Men netop gennem mine egne Forsøg har jeg kunnet faa Bekræftelse paa adskilligt, og jeg behøver næppe at sige, at jeg med Glæde vilde gøre Brug af de Iagttagelser, som andre, der forfølger lignende Maal, maatte have gjort. Idet jeg altsaa gaar over til det egentlige Undervisningsemne, vil jeg samtidigt meddele, hvordan jeg personligt har grebet Sagen an i den Aarrække, jeg har beskæftiget mig dermed.

UNDERVISNINGSINDHOLDET

Emnet for Undervisningen er i Virkeligheden umaadelig omfattende: det gælder at føre Eleverne ind i Musikens Hovedværker. Vanskeligheden ligger i det praktiske Udvalg, i at bringe Oversigt og Overskuelighed. Ved Behandlingsmaaden kom det an paa at komme Tilhøreren saa meget som muligt i Møde; ved Valget af Værker maa man derimod sørge for, at netop de største Værdier klarlægges og gennemgaas.

Hvis man kommer som Fremmed til en Bjergegn, maa man først have et Udsyn over hele Egnen, søge op paa et højt Punkt, hvorfra man kan faa et Helhedsindtryk; bagefter kan man nyde Enkelthederne, hvile ud i Dalene, lære nye Skønheder at kende. Saaledes ogsaa i Musiken. Vi maa op paa Tinderne, indaande den højeste, stærkeste Luft, rigtig blive klar over, hvor herligt Musikens Rige er; den, der endnu ikke kender det, skal lige med det samme stilles Ansigt til Ansigt med det Største. Man maa ikke tro, det vilde være bedst lidt efter lidt at stige fra det mindre til det større, idet den højeste Musik skulde være for »høj« for Begynderen. Nej, dette er netop Lærerens Kunst: at kunne behandle de største Emner saaledes, at Eleven kan fatte dem. Vi bør straks styre mod de højeste Idealer.

Paa den anden Side maa Sagen, ogsaa hvad Emnevalget angaar, gribes praktisk an. At f. Eks. den gregorianske Kirkesang er et af Udviklingens Højdekunkter, kan i og for sig næppe bestrides. Ikke desto mindre turde det være grumme upraktisk at begynde med at gennemgaa den. Skønt den

enstemmige Musik egentlig er den enkleste, har de fleste Nutidsmennesker vanskeligt ved at forstaa den. Ej heller vil det, tror jeg, være let lige med det samme at aabne et uudviklet Øre for Palestrina; at mange Mennesker uvilkaarlig gribes af Palestrinasangens sælsomme Renhed, betyder ikke, at Emnet er egnet til Undervisning for Begyndere. Langt nærmere staar Bach og Händel den moderne Følemaade; men ogsaa her vil man støde paa megen Gnidningsmodstand: i den almene Bevidsthed staar de 2 Giganters Musik som ubegribeligt svær, og det skal nedenfor forklares, hvorfor det er saaledes. At det er en ren og skær Fordom med den saa vanskeligt forstaaelige Bach, er en Sag for sig; her drejer det sig ikke om at øve Kritik mod Menigmands Følemaade, men om at erkende den og indrette sig derefter. Den Idealisme, der skyder over Maalet og ikke tager den virkelige Verden i Betragtning, kan hyppigt gøre mere Skade end Gavn. Vil man aabne Folks Øren for Musikens Skønhed, maa selve disse Øren lægges til Grund for Undervisningen, selv om Læreren, der er Musiker, undertiden kun med Vanskelighed kan fatte, at Ting, som er ham selv helt naturlige, kan virke ganske anderledes paa Ikke-Musikeren. Man maa aldrig forudsætte netop det, der skal kaldes frem, men man skal forudsætte Muligheden af at vække Musiksansen.

Nu er det saa heldigt, at der findes Musik, som ubetinget hører med til det højeste i Tonekunsten, og som desuden er let tilgængelig for Nutidsmennesket: det er Wienerklassikernes Kunst: Haydns, Mozarts og Beethovens udødelige Mesterværker (og i Forbindelse hermed Glucks og Schuberts). Her er noget, som let kan meddeles Tilhøreren, blot at denne naturligvis ikke paa Forhaand kan ane, hvor dyb denne Kunst er, hvor megen Storhed der ligger i de Toner, hvis Skønhed saa umiddelbart kan gribe saa mange. Forholdet er jo ingenlunde det, at Menigmand har en virkelig Forstaaelse af ovennævnte Mestre, men at her er noget, man med Udsigt til snarligt Resultat kan tage fat paa. Valget af Værker maa fo-

retages saaledes, at alt, hvad der gennemgaas, indeholder store Værdier, typiske for det bedste hos hver Mester, men at man indenfor denne Ramme udvælger det mest formaalstjenlige. Bærer man sig saaledes ad, vil Gennemgangen snart kunne omfatte ogsaa Bach—Händel og vil endnu lettere gaa fra Klassikerne ind i det 19de Aarhundredes Musik; derimod vil den gregorianske Kirkesang og Palestrinatiden næppe i første Omgang kunne medtages.

Jeg vil nu berette, hvordan Sagen blev greben an i den Skole, hvor jeg først har meddelt en saadan Undervisning: St. Jørgens Gymnasium. Rektor fattede straks Interesse derfor; derefter bidrog spredte Timer til at vække Elevernes Iver, og nu er det lykkedes at sætte Undervisningen i System, saaledes at der 3 Aar igennem gives aarligt 6 Timer. Disse 18 Timer skulde da give et samlet Overblik over de vigtigste Værker. Samtlige 3 Gymnasieklasser tager samtidigt Del i Timerne, og naar en Aargang rykker ud, rykker næste Aar en ny Aargang ind. Alle 3 Sæt (à 6 Timer) er nogenlunde lige vanskelige, saa at det er ligegyldigt, om man begynder med det første, mellemste eller sidste; samtlige Elever faar samtlige 18 Timer.

Emnevalget er foretaget paa følgende Maade:

1ste Aargang:

1) Haydn, Mozart, Beethoven (Oversigt),
2) Gluck,
3) Mozart: »Figaros Bryllup«,
4) Bachs og Beethovens religiøse Personlighed (belyst gennem deres Messer),
5) } Dansk Musik.
6) }

2den Aargang:

1) Haydn,
2) Händel,

3) Beethoven (særligt 9de Symphoni),
4) Schubert (»Die schöne Müllerin«),
5) Fransk og italiensk Opera i det 19de Aarh. (særligt Bizet: »Carmen« og Verdi: »Aida«),
6) Wagner.

3die Aargang:

1) Beethovens Klaversonater,
2) Schubert,
3) Romantiske Mestre: Weber, Mendelssohn, Schumann o. s. v.,
4) Bach: Matthæuspassionen,
5) } Mozart: »Don Juan«.
6) }

Muligvis vil man finde Enkeltheder i ovenstaaende Forslag for dristige, f. Eks. Foredraget om Bachs og Beethovens Messer; det viste sig imidlertid, at Eleverne var fuldstændig lydhøre. I et enkelt Tilfælde (Gluck) beviste Stile fra Eleverne, at de fleste af dem var godt klare over, hvad der var bleven sagt. Som det vil ses, begynder hver Aargang med det, jeg ovenfor har betegnet som lettest tilgængeligt. Men jeg er ingenlunde gaaet af Vejen for Værker, der rent umiddelbart kunde synes sværere, idet jeg mener, at netop af saadanne vanskelige, men højst betydningsfulde Hovedværker burde man prøve at give et Indtryk; derfor omhandler et enkelt af hver Series 6 Foredrag Bach—Händel. Naar der gennemgaas forholdsvis rigelig Operamusik, skyldes det den praktiske Erfaring, at denne særlig let taler til Begynderen, idet Operaens Handling giver et udenfor Musiken liggende Støttepunkt. Hvor saa, som i Mozarts Operaer, den højeste musikalske Skønhed kommer til, er det rimeligt at gaa udførligt til Værks selv indenfor en beskeden Ramme; ved at dele »Don Juan« i 2 Dele kan man dog give en Anelse om et af Verdenskunstens mest storladne Mesterværker.

Der anvendes 2 Timer paa dansk Musik, dels ud fra den naturlige Betragtning, at Eleverne bør kende lidt til deres eget Lands Tonekunst, dels specielt for vore Folkevisers Skyld. Herigennem bliver der Lejlighed til allerede paa et meget tidligt Udviklingstrin at vise den enstemmige Musiks vidunderlige Storhed. Ligesom i Literaturhistorietimerne Gennemgangen af Folkevisens Tekst griber om noget af det dejligste i dansk Digtning, saaledes ogsaa med dens Toner. Endvidere bør Eleverne, der lærer om Guldaldertiden i vor Digtning, ogsaa høre om det 19de Aarhundredes romantiske Musik, om den klassiske Række danske Tonedigtere. Endelig forekommer det mig naturligt i denne Forbindelse, skønt jeg ellers afholder mig fra Gennemgang af vor Tids Musik (den passer næppe i Skolen), at supplere Elevernes Holbergstudium med udvalgte Steder af Carl Nielsens og Vilh. Andersens Opera »Maskerade«, hvor Holbergtonen er stærkt fremtrædende, hvilket naturligvis ikke blot belærer, men i Ordets bedste Forstand morer.

Uden iøvrigt paa dette Sted at ville gaa i Enkeltheder skal jeg blot fastslaa, at Hensynet ved Emnevalget har været det dobbelte: dels det ideale, at de 18 Timer tilsammen skulde give en Forestilling om nogle af Musikens Hovedværker, dels det praktiske, at ingen af Serierne maa være saa vanskelig, at den er uegnet for Begyndere. Den nærmere Fremgangsmaade gives nedenfor ved Omtalen af de enkelte Mestre. Mon ikke en saadan 3-aarig Oversigt kan vække Musikglæde i mange unge Mennesker, som maaske ellers aldrig var kommen til at tænke over musikalske Værdier?

Saavidt om Indholdet af Skoleundervisningen. Imidlertid lader de mange Emner sig meget vel i lidt udvidet Skikkelse anvende for Viderekomne. Paa det kgl. danske Musikkonservatorium er der regelmæssig Undervisning i Faget, der benævnes »Musikkundskab« og supplerer Musikhistorien. Saavel for 2det som for 3die Aars Elever gives halvanden Time hver 14de Dag; Undervisningen er obligatorisk for 3die Aars

Eleverne, frivillig for 2det Aars Eleverne, der dog deltager i stort Antal. Nu turde det vel ogsaa være en Selvfølge, at for Musikstuderende i snævrere Forstand er et Kendskab til Musikliteraturens Hovedværker simpelthen uundværligt. Ganske bortset fra, hvad man kunde anse for hørende til almindelig Dannelse — hvordan vilde man dømme om et ungt Menneske, hvis Fag var Literatur, men som ikke kendte Shakespeares eller Goethes Hovedværker? eller om en Kunststuderende, der var uvidende om Michelangelos Loftsmalerier i det sikstinske Kapel? Men er det da ikke akkurat det samme, naar Musikeren ikke nøje kender Bachs h-Moll Messe, Händels Messias, Mozarts Don Juan, Beethovens Kvartetter o. s. v., o. s. v.? Med hvad Ret kan man betegne sig som Musikstuderende, naar man ikke ønsker at trænge ind i selve det, Studiet har som Genstand? Tror man virkelig, at det er nok at kunne spille eller synge? Noget andet er, at Konservatorieeleverne jo har meget at gøre med deres Hovedfag, og derfor kunde en Del tale for ikke straks at give det nye Fag for stor Udstrækning. Hvad der for en Del Elever er af Betydning, er, at der ikke fordres Hjemmearbejde. Fagets Indhold er ogsaa paa Konservatoriet det allernødvendigste. Spørgsmaalet var, om det var bedst at gaa med Grundighed ind i en enkelt Musikperiode, eller om en mere almen Gennemgang af flere Perioder var at foretrække. Indtil videre har jeg valgt den sidste Fremgangsmaade, idet jeg har følt, at det almenmusikalske Dannelsesniveau ikke laa saa højt, at meget turde forudsættes bekendt, og det bedste er at faa saa mange som muligt i Tale.

Specialgennemgang af mere dybtgaaende Art maa være forbeholdt Privatkursus. Her kan man Maaneder igennem i ugentlige Timer gaa ind paa mange af Bachs Kantater, give et fyldigere Billede af Händel, belyst gennem saavel Operaer som Oratorier, eller man kan gaa samtlige Beethovens Strygekvartetter igennem, de berømteste 10 af Mozart, eller gaa grundigt ind paa en hel Mozartopera efter Partituret

o. s. v., o. s. v. Det er umuligt at give en udtømmende Oversigt, da jo stadigt nye Muligheder dukker op, og desuden netop de største Værker bestandigt aabenbarer nye Skønheder endogsaa for den, der kender dem.

Idet jeg nu gaar over til en Specialisering af Emnet, forudskikker jeg den Bemærkning, at jeg i det følgende kun lægger an paa en praktisk Vejledning, ikke paa at give kortfattet Musikhistorie, hvilket er overflødigt. Følgelig tager jeg ikke Emnerne kronologisk, men i den Rækkefølge, det kunde være naturligt at gennemgaa dem, idet jeg dog samtidigt søger at give en overskuelig Oversigt.

Det vilde være rimeligt i et indledende Foredrag ganske kort at trække Hovedlinierne i Musikens Udvikling op, vise det ejendommeligste ved de store Stilarter, ved den enstemmige Kunst, ved Palestrinatiden, ved Bach og Händel, ved Wienerklassikerne, endelig ogsaa ved Romantiken. Det plejer at interessere Tilhørerne, naar man med ganske enkle Ord og Eksempler klargør, hvori den saakaldte Polyphoni bestaar; alle forstaar da, at naar i polyphon Musik (f. Eks. hos Bach) de enkelte Stemmer har saa stor selvstændig Betydning, bliver Kunstværket vanskeligere at følge, indtil man har lært at opfatte de enkelte Stemmers Gang. Ligeledes er det gavnligt at understrege Forskellen mellem Bachs eller Händels brede melodiske Linie og den klassiske Melodis særegne strofiske Inddeling. Afgrænsningen mellem disse 2 Stilarter er jo af Betydning og kan foretages rent elementært. Samtidigt bør det indskærpes, at Meningen naturligvis ikke er at undersøge, hvad der er »størst«, men hvori hver Stilart har sin Ejendommelighed. Straks fra første Færd bør Tilhøreren forstaa, at Musikens Historie ikke maa opfattes som en stadig Stigning, men at de store Højdepunkter alle er lige mægtige, at f. Eks. den enstemmige gregorianske Kirkesang i sin Art aldrig er overtruffet, ligesaalidt som Palestrina er det. Bach er anderledes end Palestrina, ikke større. Den wienerklassiske Skoles Tinder er andre end Bach

—Händel-Tidens, ikke ringere, ikke højere. Straks bør altsaa som sagt den urigtige Opfattelse holdes nede, at det senere betegner et »Fremskridt« fra det tidligere. Sluttelig kan man forsøge at afgrænse det »klassiske« og »romantiske«. Vel lader der sig intetsteds drage en skarp Grænselinie; men dog kan man i store Træk og gennem Eksempler vise Forskellen mellem det typisk-klassiske og det typisk-romantiske, ogsaa her kun med Tanken om at karakterisere, ikke at vurdere. (Et Par Eksempler vil findes nedenfor). En Indledningstime er tilstrækkelig til foreløbig Orientering, og i Skolerne er en saadan slet ikke nødvendig eller tilraadelig; der kan man indflette det vigtigste i de enkelte Timer.

Interessen fanges lettest, hvis man derefter sætter ind paa det saakaldte klassiske Højdepunkt: Haydn—Mozart—Beethoven; i Forbindelse hermed Gluck og Schubert. Rækkefølgen vilde vel naturligst blive: Gluck—Haydn—Mozart—Beethoven—Schubert. Man vilde da begynde med en specifik Operakomponist, derefter gaa over til en Mester, der afgjort maa betegnes som »absolut« Musiker, og saa vise, hvordan hos Mozart de 2 Strømninger, den dramatiske og musikalske, løber sammen.

Gennem Glucks Operaer vil man med eet Slag kunne indføre Tilhøreren i Musikværdier af høj Rang. Uden at tage Hensyn til den musikhistoriske Kendsgerning, at Gluck jo ogsaa har skabt andet end Operaer, kan vi i denne Forbindelse betegne ham som ren og skær dramatisk Komponist; det er i sine Operaer, han har givet os det ædle, rene, ophøjede, som det gælder at belyse. Det maa forklares, at Evnen til at skrive for Scenen er en speciel, og at for det meste de Mestre, der har skabt fremragende dramatisk Musik, ikke har ydet noget tilsvarende udenfor Operaens Omraade, og omvendt. God Operamusik maa imødekomme 2 Hensyn: Hensynet til, hvad Dramaet, og til, hvad Musiken kræver. Den maa paa en Gang lyde dramatiske og musikalske Love. At nu de store Operakomponister til en vis Grad har for-

maaet begge Dele, er klart, men dog har nogle saa afgjort sat Hensynet til det dramatiske i Forgrunden (Gluck, Wagner), andre lige saa afgjort det musikalske (Italienerne). Nu gaar det ikke an, som det saa ofte sker, at male den italienske Operaskole med alt for sorte Farver, for at Glucks Storhed skal straale med saa meget klarere Lys. Gluck har det ikke nødigt, og vi bør ikke gøre Italienerne Uret. Vor Tid har ganske overdrevne Forestillinger om det Forfald, Operaen var kommen i gennem den neapolitanske Skoles Virtuossang. Det er vel et ogsaa i Nutiden kendt Fænomen, at en stor Sangstjerne faktisk er bestemmende for en Operas Sceneheld; er vi virkelig nutildags saa langt borte fra Virtuosdyrkelsen, at vi behøver at foragte Neapolitanerne? Paa den anden Side er man nu alt for tilbøjelig til ensidigt at bedømme Operakunst efter Handlingen. Selv med middelmaadig Musik kan Operaer slaa stærkt an, naar dels Emnevalget tiltaler Publikum, dels en yndet Sangkraft lader sig høre. Omvendt bliver lødige musikalske Værdier i en Opera ikke skattede efter Fortjeneste. Det er jo ikke saa mærkeligt, at et Operapublikums musikalske Opfattelsesevne staar under et Koncertpublikums; saaledes har det været alle Dage, og det skal paa ingen Maade nægtes, at den sceniske Evne er betydningsfuld og nødvendig. Den skønneste Musik vil ingenlunde altid være den bedste Operamusik.

Alt dette vil Tilhørerne paa ethvert Udviklingstrin kunne forstaa. Naar man saa vil vise Glucks dramatiske Storhed, er det anbefalelsesværdigt at tage »Orpheus og Eurydice« som Eksempel. Scenen i Underverdenen, hvor Orpheus ved Magten af sin Sang betvinger de vilde Aander, er noget af det mest umiddelbart gribende i alle Tiders Operakunst. Læseren kan her faa en kærkommen Lejlighed til at gaa lidt udenfor den musikalske Ramme og komme ind paa den græske Følemaade i Almindelighed. Hyppigst er Tilhørerne ikke nok inde i de skønne antike Sagn og for fremmede overfor den græske Kultur i det hele. En kort Orientering vil derfor

dels i sig selv være af Betydning, dels absolut nødvendig for Forstaaelsen af Gluck. Glucks hele musikalske Personlighed egner sig i fortrinlig Grad for at genskabe den antike Sagnverden; ja endog det, der musikalsk set kunde synes hans Begrænsning, kommer ham tilgode: her kræves netop den stille, enkle, usammensatte Højhed, der er ham egen, og hvorved Skikkelserne staar som ædle Marmorsøjler. Gennem musikalske Eksempler at gøre denne Skønhedsverden levende bliver nu Lærerens Opgave. Han maa pege paa, at netop den ophøjede Ro gør Orpheus's Smerte saa uendelig betagende. Ingen, der overhovedet er modtagelig for Skønhedsindtryk, vil kunne unddrage sig Virkningen; kun maa man være kendt med de Forudsætninger, der betinger Kunstnydelsen, forstaa, hvor fjernt den klassisk-græske Højhed ligger fra al moderne Lidenskab. Paa lignende Maade kan man vise Elysiumsmusiken med dens liflige Udtryk af salig Glæde; ingen har som Gluck kunnet give den græske, let hensvævende, lidenskabsløse, forklarede Ynde, hvor Jordelivets Tyngsel ikke naar hen. Ogsaa fra hans andre Mesterværker bør Eksempler hentes; Eleverne bør i hvert Fald skimte Omridsene af Alcestes og Iphigenias stolte Skikkelser, føle Storheden i den ganske enkle, men netop derfor saa ædle, ypperligt karakteriserende Musik.

Idet vi gaar over til Haydn, kommer vi ind i en hel anden Kunst, en hel anden Verden. Først maa det siges Tilhørerne, at Haydn ikke er den klassiske Musiks Skaber, men at den saakaldte klassiske Stil udviklede sig lidt efter lidt — i Mannheim, Nordtyskland, i Wien — og at Haydn er et af dens Toppunkter. (Ordet »klassisk« tages altsaa efter musikhistorisk Sædvane i snævrere Forstand, ikke omfattende alt udødeligt). Den musikhistoriske Baggrund kan gives med faa Ord, uden at man dvæler for længe ved Enkeltheder; det er Haydns levende Kunst, Øret skal fange. Da Mesterens Hovedbetydning ligger i hans Symphonier og Strygekvartetter, vil en kort Forklaring af Symphoniformen kunne være

af Nytte. Det kendte Skema: 1ste Tema, Gangsætning, 2det Tema, Modulationsdel, Gentagelse o. s. v., o. s. v. kan berøres; Hovedsagen er dog ikke Skemaet i sig selv (Eleven maa ikke gerne faa Indtryk af noget i Retning af en Kogerecept), men den Grundtanke, der bærer hele den klassiske Form: man ønsker at stille Modsætninger op imod hinanden, og det saakaldte 1ste og 2det Tema er netop Udtryk for saadanne Modsætninger. Det bliver da i den klassiske Kunsts Blomstringstid netop de største Mestres ubegribelige Kunst at faa de mest forskelligartede Elementer til at smelte sammen, saa Kunstværket er en Enhed. Modsat hos Bach og Händel, der netop stræber mod Enheden, men indenfor denne er i Stand til at skabe en uendelig rig Mangfoldighed.

Gennem mangfoldige Eksempler fra Haydns Symphonier kan nu Formen gøres levende, ikke gennem Analyse, men derigennem, at man viser, hvor ypperligt den ene Ide afløser den anden, saa at alt kommer netop det rigtige Sted, hvor Virkningen er mest slaaende. Haydn er ikke blot Geniet, der faar de sprudlende Indfald, men Mesteren, der sætter dem paa Plads; alt flyder i eet Drag, optagende en Rigdom af forskelligartede Skønheder i sit Forløb. Eleven vil hurtigt mærke, hvor megen djærv, sund Kraft der er over Haydn foruden hans uimodstaaelige friske Humør (der i sin Art er uden Sidestykke). Skønt naturligvis Haydns Musik let kan forstaas af de fleste, tør man dristigt paastaa, at det er i høj Grad paakrævet at klargøre for Tilhøreren, at vi staar overfor en af Musikens Største. Den almindelige Bevidsthed undervurderer ham; man anser Beethoven for saa uendelig meget dybere, fordi hans Dybde yttrer sig anderledes; uvilkaarligt opfattes Forholdet mellem Haydn, Mozart og Beethoven som en Stigning med sidstnævnte som Toppunkt. Sandheden er som bekendt den ganske simple, at hver af de 3 naar op til de største Tinder, hver paa sin Maade og i Kraft af sin særegne Personlighed. Hvor ofte hører man ikke (endog blandt Musikere!) disse velvilligt-overlegne Domme

om »Papa Haydn« og hans Munterhed! Det er, som om vor Tid indbilder sig at være gaaet saa stærkt frem i Alvor, at den tør betragte slig Munterhed som barnlig. Det er, som om man anser Dybde for ensbetydende med Problemer, og saa ser man ikke Dybden i Haydns Personlighed, fordi Mesteren ingen Kanter har, men — netop i Kraft af sit Mesterskab — faar alt til at flyde saa selvfølgeligt. Heroverfor er det en nem og taknemmelig Opgave at lade Haydns Toner tale deres egen Sag. En Overdaadighed af Skønhed kan i Løbet af kort Tid gøres tilgængelig for Tilhørerne, og Gang paa Gang vil man bemærke, at Folk nærmest er forundrede over, hvor rig og dyb, vederkvægende og livsalig den Musik egentlig er.

Ogsaa hans 2 berømte Oratorier bør ubetinget inddrages i Gennemgangen; maaske »Skabelsen« er særlig egnet til at finde Vej til Begynderens Sind. Enhver vil kunne føle den overvældende Magt, idet C-Dur Akkorderne vælder frem som Strømme af Lys efter Indledningens Mørke; enhver føler den nye Jord, der ligger uberørt og smilende som en fjern Guldalder; enhver fortrylles af Maanens sølvhvide Skær (saa vidt forskellig fra senere Tiders Maaneskinsstemninger). Eller Scenen, hvor Dyrene skabes (her maa det naturligvis forklares, at det ikke er Tonemaleriet i og for sig, der er det storartede). Endelig Skabelsen af de første Mennesker, ja det kan og skal jo ikke skildres i Ord, men Tonerne kan tale til alle, praktisk talt til alle. Blot man peger paa Udtrykket det underfulde Sted, hvor der tales om »Afglansen af det guddommelige«, saa vil alle føle: det er netop, hvad der kendetegner Haydns Værk i sin Helhed. Maaske kan man overhovedet ikke finde noget Undervisningsstof, der er paa en Gang saa almenfatteligt og saa egnet til let at indføre Folk i de højeste musikalske Skønhedsværdier.

Vi gaar nu over til Mozart, og det behøver næppe engang at siges, at vi her staar ved et af Knudepunkterne i hele Musikhistorien; saa udførligt som Tiden paa nogen Maade til-

lader det, maa hans Personlighed og Værk gennemgaas. Det kan være rigtigt i store Træk at fortælle om hans mærkværdige, kortvarige Liv. Mozart er jo Typen paa en ideal kunstnerisk Udvikling af et ubegribelig stort medført Geni. At drage de vigtigste Linier for denne Udvikling vil selv i en enkelt, knap tilmaalt Foredragstime være anbefalelsesværdigt. Folk maa ikke tro, at det store Geni simpelthen rystede sine Indfald ud af Ærmet, men skal netop forstaa, hvordan Mozart arbejdede paa sin egen Fuldkommengørelse ikke blot i sin første Ungdomstid, men hele sin korte Manddom igennem lige til sin Død. Det maa indskærpes, at den nutildags saa ofte misforstaaede Originalitet ikke viser sig deri, at al fremmed Paavirkning holdes borte, men at netop Musikens Allerstørste har lært det mest mulige af saa mange som muligt. Mozarts Rejser bragte ham i Forbindelse med den rige italienske Musik, og han opsugede det alt, sammensmeltede det italienske med det tysk-østrigske Grundtræk i sit Væsen. Derved frembragte han en Kunst, hvor alt det bedste i de forskellige Landes Følemaade ligesom gaar op i en højere Enhed.

Ved Gennemgangen af Mozarts Kunstnerpersonlighed (der naturligvis ogsaa kan belyses ved Træk fra hans Liv) maa Vægten lægges paa det omfattende Universalgeni. Hvad han end rørte ved, blev til Musik. Eleven bør stilles overfor det endog for Musikere ubegribelige Faktum, at hvad enten Mozart skrev for Sang, Klaver, Strygeinstrumenter, Blæsere, hvad enten han skrev absolut Musik eller Operamusik: altid klæder hans Toner netop de Toneredskaber, han har arbejdet for. Hvor klinger ikke hans Arier for den menneskelige Stemme! eller man tænke paa hans Klaversats, hans over al Maade dejlige Benyttelse af Blæserne o. s. v. i det uendelige. Derefter maa hans Formsans forklares, hvis man kan tale om at »forklare« det uforklarlige; men saa maa da i hvert Fald dette ene gøres Tilhøreren klart, at overfor den Sikkerhed, hvormed Mozart bygger op, staar egentlig den

menneskelige Forstand stille. Overdaadigheden af hans Indfald har maaske overhovedet intet Sidestykke, men altid kommer alt lige nøjagtig rigtigt; alle teoretiske Formbegreber spottes af Geniets usvigelige Instinkt. Sligt kan ikke skildres, men meget vel føles, naar Læreren ud af et sandt Overflødighedshorn af slaaende Eksempler udvælger, om det saa kun er nogle faa; disse vil da aabne Elevens Øre.

Det væsentligste er dog selve Indholdet af den Mozart'ske Musik. Intet kan være mere ensidigt end her blot at understrege Rokokoen (det skulde da være at fornægte den). Iøvrigt er det utroligt, hvad man ofte har villet lægge ind i Mesterens Toner; man kan sagtens faa Ret, thi de omspænder alle Følelseslivets fineste Nuancer. Ordet er alfor groft til at kunne udtrykke sligt: Kraft, Nerve, Lidenskab, Smerte, Sødme, Fryd, Bæven, Ynde, Alvor, Majestæt, kort sagt alt findes i hans Musik, men altid i den dejligste Blanding; først og sidst en Skønhed, der adler alt; kan man overhovedet tale om, at Musik kan henrykke det menneskelige Sind, da passer det paa Mozart.

Uvilkaarligt strejfer Tanken de mange Udøvere (baade Professionelle og Dilettanter), der slet ikke har Kendskab til den store Mesters særegne Tone og er ude af Stand til at tolke det, de mangler Føling med; særlig skæbnesvangert er det, naar Publikum gennem saadan mangelfuld Fortolkning skal lære at kende hans Operaer, hans Orkestermusik, Klavermusik o. s. v. Naar man ved, hvor vanskelig og hvor sjælden en god Udførelse af Mozart er, forstaar man bedre, at det brede Publikum i Virkeligheden kun kender ham højst ufuldstændigt. Derimod er det komplet ubegribeligt, hvordan Kunstnere, Musikstuderende, ja endog Lærere, kan anse ham for let at fremføre eller kan mene, at man nogensinde kan blive »færdig« med ham!

I og for sig er Mozart naaet lige højt i sin Instrumentalmusik og i sin Operamusik; det forunderlige er, at de 2 Naadegaver, som Haydn og Gluck besad hver paa sit Om-

raade, hos Mozart er forenede. Dog viser Erfaringen, at gennem Operaerne kan man lettest indføre Eleven i Mozarts Musik. For mig har altid »Figaros Bryllup« og »Don Juan« staaet som de højeste Tinder; men at ogsaa i hvert Fald »Tryllefløjten« og store Dele af »Bortførelsen« (om muligt ogsaa Udvalg af »cosi fan tutte« og »Idomenæus«) burde gennemgaas, hvis Tiden tillader det, siger sig selv. Det, der først og fremmest skal vises, er, hvordan det dramatiske og det musikalske overalt falder sammen, tilsyneladende tilfældigt, i Virkeligheden i Kraft af en Naturbegavelse og et Mesterskab, som hele Operaens Historie næppe kan udvise Mage til. Den ovenfor omtalte Vanskelighed: at forene Hensynet til det sceniske med Hensynet til det musikalske, for Mozart existerer denne Vanskelighed ikke. Jo grundigere en saadan Gennemgang kan gøres, des bedre; vi maa netop dvæle udførligst ved det, der paa en Gang rummer de højeste Skønheder og tillige er til at opfatte for Lægmanden.

»Figaros Bryllup« vrimler af Enkeltheder, som vil fryde enhver, der blot opdager dem. Ved Opførelserne gaar alt saa hastigt forbi, at den uforberedte Tilhører simpelt hen slet ikke kan faa Tid til at nyde; mens han opfatter en Ting, er maaske 20 andre Skønheder gaaet upaaagtede hen. Blot de faa Minutter, Ouverturen varer! Her skal peges paa, at vi ikke staar overfor en almindelig Lystspilouverture, men at alt er ligesom løftet op i en højere Sfære. Derefter kan man vise, hvor ypperligt de enkelte Personer er karakteriserede, samtidigt med at de musikalske Love stadigt er de gældende. Hvor flere Stemmer smelter sammen, har hver sin Ejendommelighed, og dog er det hele en Enhed; man tænke paa Terzetterne, Sekstetten, for slet ikke at tale om Finalerne! Det lader sig slet ikke sige, hvor meget man her kan aabne Tilhørernes Sind for, og desuden ikke blot tilsteder, men ligefrem kræver Emnet en livlig Behandlingsform, hvad der altid er en Fordel. Men ogsaa de store Dybder kan man lade endog Skoleelever ane. Stykker som Grev-

indens første Arie, Cherubinos B-Dur Romance og Susannes Havearie vil ved hver ny Gennemgang berede Læreren selv nye Overraskelser; de indeholder uudtømmeligt Stof. »Figaros Bryllup« turde betegne Højden af, hvad Musik kan give af ubeskrivelig Sødme; det hele er som et Trylleri: Charme og Dybde paa en Gang.

I »Don Juan« synes derimod Storhed og Skønhed forenet paa en Maade, som end ikke hos Mozart noget andet Sted; den musikalske Strøm bruser med en Voldsomhed, der intet Øjeblik svækkes, og den dramatiske Nerve i Tonerne er uovertruffen, ja uovertræffelig. Hver Person: selve Don Juan, Leporello, de 3 Kvinder, Kommandantens Statue staar som mejslet; Menneskekarakteristiken sker med et Mesterskab, der ofte leder Tanken hen paa Shakespeare. Allerede i Operaens Indledningsscene vil Tilhørerne fornemme Suset af Geniets Vingeslag; Kommandantens Død, Donna Annas Klage o. s. v. o. s. v., alt dette er forstaaeligt og gribende for enhver, naar det gøres levende. Ligeledes Bondepigen Zerlinas besnærende Sange, Leporellofiguren, hele første Akts Finale (jeg tænker mig Inddelingen i 2 Akter), Sekstetten i 2den Akt, ja saaledes kunde man blive ved lige til det underfuldeste af det altsammen: den mægtige Opbygning fra Kirkegaardsscenen indtil Statuens Ankomst hos Don Juan og saa den følgende Scene, vel nok Højdepunktet i al Operamusiks Historie! Man bør blot aldrig lægge noget ind i Mozarts Toner, som ikke falder ganske af sig selv, men lade dem tale deres eget, magtfulde og sødmefyldte, Sprog. Kendskabet til Operaernes Opera burde forudsættes hos ethvert dannet Menneske!

Selvfølgeligt burde efter Operaerne ogsaa Instrumentalmusiken gennemgaas: de berømteste Symphonier og Kvartetter, g-Moll-Strygekvintetten, Klaverkoncerterne, Violinsonaterne o. s. v. i et Omfang, som paa dette Sted ikke lader sig nærmere angive. Der vil da gaa noget op for de fleste, som de næppe vilde kunne faa fat paa uden direkte Vejledning, og dog vil det hele bagefter staa som selvfølgeligt. Man har set

ind i en uendelig Skønhedsverden; det traditionelle Syn paa Mozart vil forekomme en saa trangt, ja selv Videnskabens stilistiske Undersøgelser synes fattige i Forhold til de levende Værkers Fylde.

Beethoven! Utvivlsomt har her Menigmand paa Forhaand mere direkte Føling; maaske ingen Skikkelse i hele Musikhistorien er saa populær som hans. Dog vil det være nødvendigt at udvide Tilhørerens Syn; thi i Virkeligheden er det forholdsvis faa Værker, Folk vedblivende ønsker at høre, (f. Eks. Kreutzersonaten), hvorimod den dybeste Del af Beethovens Værk for de fleste er ukendt Land. Indledende Bemærkninger om den store Mesters Liv er her, om nogetsteds, paa deres Plads; thi hos Beethoven danner Personlighed og Værk i særlig Grad en Enhed, og det er ikke blot den store Kunstner, men ogsaa det store Menneske, vi bør se op til i Beundring og Ærefrygt. Som bekendt var Døvheden den frygtelige Tragedie i Beethovens Liv. Herom bør fortælles uden patetisk Udmalen af Enkeltheder; Ulykken taler i sig selv. Bedre end megen Veltalenhed virker en Oplæsning af Beethovens eget Heiligenstadt-Testamente af 1802, i Brudstykker. Dette giver Personligheden helt og fuldt; selv et Barn gribes af en saadan Sjælsstorhed og Styrke. Derefter maa den kulturhistoriske Baggrund trækkes op; at Beethoven levede samtidigt med den franske Revolution og Napoleon, er dog vist af gennemgribende Betydning, naar man vil lette Forstaaelsen af hans Værk.

Hvis Tilhørerkredsen endnu er musikalsk uudviklet, er det naturligst at samle Fremstillingen om Titanen Beethoven, den saakaldte »mellemste« Beethoven, hvis storslaaede Tonesprog har fundet Vej ud i Titusinder af Hjem. Særligt Sonaterne for Klaver og de 9 Symphonier vil være at fremdrage. Af førstnævnte giver f. Eks. cis-Moll Sonaten (med det uheldige Navn: »Maaneskinssonaten«) eller »Appassionata« et godt Billede. Sonaterne behøver ikke at spilles i deres Helhed, men Stemningen anslaas og uddybes; man kan ogsaa først gøre

opmærksom paa fremtrædende Enkeltheder og saa spille en typisk Sonate helt igennem. Blandt Symphonierne turde Nr. 5 (den saakaldte Skæbnesymphoni i c-Moll) være fortrinligt egnet; at den i sig selv er et Storværk indenfor Symphoniliteraturen, ved enhver kyndig, og den, der ikke ved det, vil hurtigt komme til at begribe det, naar det første Motivs 4 Toner tordnes ud; Førstesatsens koncentrerede Magt er let at klargøre. Hvad angaar Andanten, kan det være lærerigt at stille den første Skitse op imod det fuldtfærdige Andantetema; spilles begge Dele et Par Gange efter hinanden, vil de fleste kunne høre den uhyre Forskel og samtidigt have faaet et lille Indblik i Mesterens Værksted, idet man med Undren fornemmer, hvordan han griber fastere og fastere om sit Stof, indtil Resultatet dækker Tanken. Og hvor viser ikke Scherzoen Uhyggemomentet i Beethovens Kunst! hvad kan man ikke lære af hans Pauser! den, der har følt Magten af en Beethovensk Pause, vil forstaa, hvor vigtigt det er at respektere den i Udførelsen. Endelig Finalens Triumf, dobbelt storladen efter Uhyggen; det er, som spredes lumre Skyer, og Solen straaler i fuld Glans. Beethovens Væsen aabenbarer sig i denne Symphoni: hans heltemodige Kamp, hvordan han »tager Skæbnen i Struben«, og hvordan han sejrer. Man henlede ogsaa Opmærksomheden paa den fuldendte Opbygning: ikke en Sten for meget, ikke en Sten for lidt.

Naturligvis bør man, hvis man har Tid, gaa ind paa saa mange andre af hans Symphonier som muligt, Nr. 3 (Eroika), Nr. 6 (Pastoralen), Nr. 7, Nr. 8 og endelig den saa berømte Niende. Det kan f. Eks. være nyttigt at fremhæve, at Pastoralsymphonien ikke kan tages til Indtægt for den saakaldte Programmusik, og i den Forbindelse gøre opmærksom paa, at Musiken følger sine egne Love, og at et Værks musikalske Værdi intet har at gøre med, om Musiken »betyder« dette eller hint. Den niende Symphoni kunde give Anledning til indgaaende Behandling; paa det forberedende Stadium kunde man henlede Opmærksomheden paa, at det kun er 5 Toner, der

frembringer den underfulde Virkning af Finalens Hovedtema: anbringer man Begynderens 5 Fingre over 5 af Klaverets Tangenter, kan han spille dette dejlige Motiv, der er skrevet til Schillers berømte Ord: »Freude schöner Götterfunken«; saa enkelt er det ophøjede. Eller man kan vise Stedet: »über Sternen muss er wohnen«, hvor først Haanden ligesom knyttes, men hvor lige efter det hele klinger hen som i et Spørgsmaal. Den Niende er et af Kunstens mærkeligste Værker, berusende i sin Virkning.

Eksempler fra Violinkoncerten, Klaverkoncerterne, Leonoreouverture Nr. 3 o. s. v. kan fuldstændiggøre Forestillingen om kongelig Magt og Herlighed. Af Operaen »Fidelio« kan man gennemgaa de Steder, der viser os Leonores storladne Skikkelse; tillader Tiden en Gennemgang af hele Operaen, vil hele Beethovens Stilling som dramatisk Komponist kunne belyses nøjere. »Fidelio« indeholder ogsaa svagere Partier, men de mest gribende Optrin, særligt Scenerne i Fængslet, vil virke rystende paa enhver Tilhører, selv om han ikke har mange musikalske Forudsætninger.

En mere indgaaende Behandling af Beethoven (beregnet paa Viderekomne) vil kunne trække Linierne i hans musikalske Personlighed skarpere op. Klaversonaterne kan tages nøjere igennem, saa at hele Mesterens Udvikling kan følges, fra de første Værker med deres Ungdomsmod — hvor ofte bærer de ikke Vidnesbyrd om Løvens Klo! — over de berømte mellemste til de mærkelige sidste. Det bør fastslaas, at Beethovens uvisnelige Storhed ligger i Instrumentalmusiken, hvorimod han skrev mindre godt for Sangstemmen, og naar hans ikke-instrumentale Værker dog er blevne saa berømte, ligger det i deres storslaaede Indhold. Den, der rigtig vil studere Beethovens Personlighed, kommer ikke udenom hans store Messe; hvad man end kan indvende mod den som Kunstværk (særligt da som Kirkemusik), man føler det store Menneskes gribende Bekendelse. Interessant er det at vise mere fremskredne Tilhørere, hvor Grænsen for Beethovens Geni

ligger; men det maa saa være virkelig intelligente Mennesker, der kan opfatte Meningen med det, som siges, uden at udlægge det forkert. Naturligvis viser ogsaa et Værk som »Missa solemnis« Storheden af den Mand, der med saadan Magt strakte de knyttede Hænder op mod den uopnaaelige Himmel.

Den inderste, dybeste Beethoven aabenbarer sig for os gennem Strygekvartetterne; men en Gennemgang af disse er en vanskelig Opgave, kun at tilraade overfor viderekomne Tilhørere. Særligt gælder dette de sidste Kvartetter, et af Tindepunkterne i al musikalsk Kunst. Ligesaa almen kendt den mellemste Beethoven er, ligesaa ukendt af Almenheden den sidste. For Musikeren betyder disse Kvartetter hans Væsens lønligste Helligdom, det ubegribeligste og dejligste, han har efterladt os. Hvordan en Kvartetgennemgang skal formes, kan her ikke nærmere angives; det er musikalske Andagtstimer baade for Lærer og Elev.

Helhedsbilledet af Beethoven bør trækkes op med tydelige Konturer. Man maa ikke, som det tidligere ofte er sket, opstille ham som en kunstnerisk Topfigur, over Haydn og Mozart, over Bach og Händel o. s. v.; den største Ærefrygt, man kan vise Musikens Største, er ikke kritikløs, uforstaaende Tilbedelse, men netop Forstaaelse, menneskelig og kunstnerisk Forstaaelse, bygget paa direkte Kendskab. Beethoven var et Undtagelsesmenneske, og hans kunstneriske Værk maa forstaas paa Baggrund af hans egenartede, sjældne Personlighed: den er det, vi maa belyse, saa den griber os ved sin mærkelige Forening af Kraft og Godhed. Derigennem forstaar vi hans Toner, og gennem Tonerne atter ham selv.

I nær Forbindelse med Haydn-Mozart-Beethoven er det naturligt at gennemgaa Schubert, Sangens gudbenaadede Mester. En let og taknemmelig Opgave er det at vække Folks Forstaaelse for et af Musikhistoriens største og oprindeligste Genier. Hvor mange end der synger hans Sange, spiller hans Klaverstykker, nogen dyb Forstaaelse af den Schubert særegne Tone finder man forholdsvis sjældent. Alt for ofte for-

nemmer Udøvere og Tilhørere kun Overfladen af hans Kunst, ikke den dybe Undergrund (ligesom hos Haydn og Mozart). Naar Schuberts Personlighed skal gøres levende, kan man først i faa Ord skildre Mennesket, hans korte, triste Liv, hans bundløse Fattigdom, hans Ensomhed, hans faa, men trofaste Venner. Man maa vise, hvordan det altid sang i ham, hvordan han som alle de største stræbte efter den størst mulige Selvudvikling endog paa et Tidspunkt, hvor han allerede havde skabt de skønneste Værker. Schubert har selv følt, hvordan i Instrumentalværkerne Formsansen ligesom overvældedes af det overdaadigt rige Indhold; han ejede ikke her Beethovens Prægnans og fortættede Kraft, men blev undertiden lidt langstrakt; en anden Sag er, at man ofte glemmer denne Svaghed, fordi man betages af al den Rigdom. Hans tidlige Død lukkede for en uoverskuelig Udvikling; men hvad har han ikke naaet i de 31 Aar, han har levet!

Saa geniale Værker han har skabt som Symphoniker, i Kammermusiken, i Klavermusiken (næppe nogen siden Beethoven har hele det 19de Aarhundrede igennem skabt et Sidestykke til de 2 berømteste Symphonier, Trioerne, Strygekvintetten o. s. v.!), det er og bliver dog Sangene, man skal indføre Eleven i. Her er han den Uopnaaelige, Mesteren fremfor alle, der forener Hensynet til Teksten med sit usvigelige musikalske Instinkt. Og nu gælder det at øse af Sangenes Væld; næsten ubegribelig er deres Mangfoldighed. Sangkredsen »die schöne Müllerin« er en ypperlig Begyndelse, denne grønne, saftige Idyl, der ender som Tragedie; man kan her vise det ægte, fine i Schuberts Følelsesliv, hvordan han er varm, inderlig, yndefuld og vemodig, følsom uden Sentimentalitet. En anden Sangkreds: »die Winterreise« giver et paa en Gang rystende og sanddru Billede af Schubert; disse Toner viser os ubarmhjertigere end mange Ord Mesteren, der ligesom selv vandrer i Vintersneen, med Døden i sit Hjerte og dog følende den dybe Længsel efter Foraarets Lys og Lyst. Paa dette Sted at opregne den uendelige Række af skønne Sange turde være

dels overflødigt, dels unyttigt; Gennemgangen kan aldrig savne Stof.

Læreren bør ikke blot gøre opmærksom paa Charmen i det melodiske, men ogsaa paa Harmonierne, de enkle og dog saa forbløffende Modulationer, den karakteristiske Svæven mellem Dur og Moll, der er saa sælsomt betagende. Saa lidt som hos Mozart maa man understrege noget for tykt; derved vilde Tonernes ejendommelige Duft gaa tabt. Schubert kæmpede ikke magtfuldt mod Ulykken; han var ingen Heros som Beethoven. Men han bevarer sit Sinds Godhed; hans Smerte er resigneret, dækket af et vemodigt Smil. For at forklare Schubert er det blot fornødent at henvende sig til Tilhørernes Gemyt; den, der ikke kan gribes af ham, er ikke blot »umusikalsk«, men har en Brist i sit eget Sind.

Til Fuldstændiggørelse af Billedet anbefales at spille et Par af Schuberts Valse; det er ikke blot Dansemusik i Ordets ideale Forstand, men hele Wien synger og danser gennem disse vuggende Toner. Tilhørerens Fantasi vækkes, og han henføres til den By, der var Haydns, Mozarts, Beethovens og Schuberts, den By, der var som Centrum for en Musikens Blomstring, som siden aldrig har haft sin Lige.

Kendskabet til ovennævnte Række af Musikens Store vil uden videre gøre det klart, at til saadan Storhed hæver det 19de Aarhundredes Musik sig ikke mere. Utvivlsomt har man længe overvurderet Romantikens Kunst, ligesom set alt gennem dens Briller. Men ligesaa utvivlsomt turde det være, at man nutildags gaar til den modsatte Yderlighed. Ikke blot de solbeskinnede Tinder har deres Berettigelse, men ogsaa de skovbevoksede Skraaninger, Engene med det friske, smilende Blomsterflor. En Undervisning, der har de levende Musikværdier til Genstand, maa naturligvis dvæle mest ved Udviklingens straalende Højdepunkter, men bør ogsaa vække Elevens Følelse for Romantikens Kunst.

Gennemgangen bør her (som iøvrigt overalt) forbigaa det, der uhjælpelig er forældet, men samle sig om det, der endnu

staar frisk og derfor kan vedblive at bevare sin Magt over Sindene. Fordi Tidens Følemaade paa mange Punkter har skiftet, har vi ikke Ret til nogen Art af Overlegenhed overfor en Kunst, der er fin og ægte; Musikkulturen skal blandt andet vise sig deri, at man kan sætte sig ind i en anden Følemaade end den, der lige i Øjeblikket er den herskende. Hvis ikke Læreren selv mere er modtagelig for Romantikens Trylleri, kan han jo ikke meddele dette til andre. Netop Romantiken (om Schuberts særlige Betydning er talt ovenfor; det faar blive en Smags Sag, om man vil betegne ham som den sidste store Klassiker eller som den største af Romantikerne) trænger til, at der tages paa den med varsomme Hænder; den kan ikke udfolde sin Charme, medmindre den udøves med et eget ømt Sværmeri, der aldrig maa overdrives, men simpelthen fornemmes. De store Højder i Musikhistorien virker altid, til enhver Tid, paa ethvert Sted, men Romantiken kræver et ungt Sind; umuligt kan Modtageligheden senere hen vedblive at være helt den samme, men man genoplever et Stykke af sin egen skære Ungdom. Naturligvis vilde det være uheldigt, om Udviklingen stod stille, saa Romantiken ligesom »spærrede« for det større, for det evige, men omvendt maa man dog af Hjertet beklage dem, der nogensinde kan tabe Sansen for Værker som Webers »Jægerbruden« eller Mendelssohns »En Skærsommernatsdrøm«. Saadanne musikalske Perler bør gennemgaas med Varme og saadan, at Værkernes Duft og Poesi træder frem. En Kunstnerpersonlighed som Schumann belyses vel bedst ved et Udvalg af Klaverstykker og Sange.

Men det vilde føre for vidt paa dette Sted at gaa i Enkeltheder og ligesom fortælle det 19de Aarhundredes Musikhistorie. Jeg vil blot lige pege paa den store Mester, der blev hele Periodens Højdepunkt, og som var i Stand til at paatrykke en hel Menneskealder sin Personligheds Stempel: Wagner. Det er let nok nu at pege paa Svaghederne i Wagners Værk; Formaalet med Undervisningen bør tværtimod være det positive: at vise Omfanget af hans mægtige Geni. Bedst af alle hans

Operaer turde »Mestersangerne« belyse hele hans Storhed; mon hele den romantiske Musik har frembragt et stoltere Værk? Det gælder at forstaa Wagner ud fra hans egne Forudsætninger; hvem der aldrig har været beruset af hans Klange, kan egentlig slet ikke tale med om ham. Maaske ligger stundom hans udpræget tyske Følemaade os ikke-Tyskere noget fjern; men vi bør vise Eleverne Begejstringen i hans Tonesprog, Vingefanget, Idealismen.

Som Typer paa Operakomposition udenfor Tyskland plejer jeg, endog paa et tidligt Stadium, (jfr. ovenfor ved Skoleundervisningen) at gennemgaa Bizets »Carmen« og Verdis »Aîda«; hvor megen Begejstring kan man ikke vække i unge Sind for en Personlighed som Verdi! Men i det hele gælder det at vise de nationale Udstraalinger til alle europæiske Lande, i hvert Fald i korte Træk; enhver Lærer maa naturligvis selv om, hvor meget han kan gaa i Enkeltheder. Det 19de Aarhundredes Musik er egentlig et let Emne, almenfatteligt for de fleste.

Derimod bør efter min Mening Tiden efter Brahms og Wagner ikke drages med ind i den egentlige Undervisning; sligt kan næppe gøres helt objektivt. Naturligvis lader den moderne Musik sig meget vel belyse gennem enkelte Foredrag; men dette berører ikke det egentlige Undervisningsfag. Kan man blot faa Almenheden noget ind i Musikens Udvikling indtil nævnte Tidspunkt, vil dog allerede meget være vundet, og i hvert Fald er det givet, at uden en omfattende musikalsk Viden, strækkende sig over samtlige Fortidens Stilarter, vil en retfærdig Bedømmelse af Samtidens Musik være umulig; dertil kræves en Saglighed, som egentlig er ret sjælden.

Ovenfor omtalte jeg Romantikens musikalske Udstraalinger til de forskellige Lande; det kan være naturligt at dvæle et Øjeblik ved Danmark. Behøver jeg at sige, at enhver Dansk burde kende Schulz, Weyse, Kuhlau, Gade, Hartmann, Heise, Lange-Müller (i den Sammenhæng kan Carl Nielsen ikke nævnes, da han ikke er Romantiker). Netop den Musik, der

ifølge sin Karakter ikke kan forstaas noget andet Sted i Verden, netop den bør vi pleje og dyrke. Jeg taler ikke om det afblegede, men om dette Noget, der ikke kan siges i Ord, og som vi dog alle føler. Ingenlunde bør Læreren svømme hen i national Lyrik, men i rolige, jævne Ord faa de rette Strenge i den danske Tilhører til at klinge. At vor Musik indeholder Mesterværker som Gades »Elverskud«, Heises »Drot og Marsk« o. a., er en Sag for sig; overhovedet kan den musikalske Undervisning bidrage til at holde levende det i god Forstand danske.

Først og sidst imidlertid Folkevisen. Vi gør nu i Fremstillingen et voldsomt Spring tilbage til den enstemmige Kunst, som navnligt fremtræder i to Skikkelser: Kirkesangen og Folkesangen. Den sidste vil være bedst egnet, tror jeg, til at vække Menigmands Forstaaelse; vor egen Folkevise er ypperlig som Eksempel. Vi staar her ikke overfor romantisk-farvet dansk Musik, men overfor det store, overfor det uforgængelige. Først maa den Fordom udryddes, at enstemmig Musik er noget fattigt, noget ufuldstændigt; mange tror, at Harmonien er noget, ingen Melodi kan undvære. Som bekendt har vor Folkevise været Genstand for megen Misforstaaelse, og det er Thomas Laubs store Fortjeneste at have paavist dens oprindelige Skønhed. At hans Udgaver lægges til Grund ved Gennemgangen, er selvfølgeligt; en Sammenligning med tidligere Udsættelser (endog med Weyses, der i sin Art er udmærkede) vil aabne Tilhørerens Øre for mangt og meget, som han enten ikke har vidst eller ikke tænkt over.

Hvor svag Interessen her hjemme er for vore største musikalske Skatte, kan ses deraf, at det er forbunden med overordentlig Vanskelighed at faa fat i Laubs Udgaver. Disse burde være i enhver Skoledrengs Eje, ligesaavel som de billige Udgaver af Visernes Tekst. Her er et Forhold, vi simpelthen ikke kan være bekendt. (I denne Forbindelse maa ogsaa fremhæves det urimelige i, at et grundlæggende Værk som Schulz's »Lieder im Volkston« er praktisk talt uopdriveligt).

Hvad Folkevisen angaar, gaar min personlige Erfaring ud paa, at det er ret let at gøre endog de musikalsk uudviklede lydhøre, ja ofte er saadanne Tilhørere lettere at faa i Tale end andre, der allerede er hildet i Fordomme og har vænnet sig til Romantikens Opfattelse. For ikke at misforstaas bemærker jeg udtrykkeligt, at Hensigten med Undervisningen ingenlunde maa være at nedbryde Kærligheden til alt det utvivlsomt skønne, som Folkevisen har inspireret vore romantiske Tonedigtere til; tværtimod er det af stor Interesse at paavise, hvordan de alle øser af dens Væld. Men Tilhøreren maa forstaa, at det trods alt drejer sig om en Efterklang af noget endnu større.

Nu skal selve Viserne tale deres betagende Sprog. Teksten bør først gennemlæses (et Par Vers) og da enten nynnes eller ihvertfald fastholdes, naar Melodien spilles. Eleverne skal føle, hvor mærkværdigt Tonerne »springer ud af« selve Ordene; men om musikalsk Deklamation i moderne »recitativisk« Forstand er der ikke Tale. Særligt maa Opmærksomheden henledes paa den saakaldte »frie Rytme«. Medens f. Eks. et moderne $^6/_4$ altid har Tryk paa 1 og 4 (*1* 2 3, *4* 5 6), vil Folkevisen snart kræve ovennævnte Betoning, snart *1* 2, *3* 4, *5* 6. Undertiden kan man slet ikke tælle til noget bestemt, og dog er det rytmiske ganske klart, naar blot man stadigt holder fast ved, at det er Ordene, der føder Musiken. Nynner man for Tilhøreren Omkvædet af Visen om Ridder Oluf: »imens Dansen den gaar saa let gennem Lunden« (se iøvrigt Nodeeksemplet nedenfor), vil vel enhver kunne føle det uforlignelige musikalske Udtryk. Det er Toner, man kan blive ved med at lytte til, og saaledes vil man forstaa, at der kan synges saa umaadeligt mange Vers, uden at man trættes.

Vigtigt er det at indføre Tilhøreren i de mest elementære musikalske Intervaller; Intervalkraften er egentlig det grundlæggende i al Musik. Paa Baggrund af Noden c danner det ovenforliggende f det Interval, vi kalder en Kvart o. s. v. At komme ind paa dette her skriftligt har langtfra den samme

Betydning som direkte, Ansigt til Ansigt med Eleverne, at paavise det praktisk. Det gælder om ikke blot at lære dem, hvad en Kvint, en Kvart er, men om at aabne deres Øren for, at saadan virker de paagældende Intervaller. Enhver, der kender den første Strofe af Ebbe-Skammelsen Visen, vil være greben af den mægtigt-opstigende melodiske Linie, og overfor den, der ikke kender den, vil en Paavisning straks virke. Eleven lærer at nyde det enkle dels umiddelbart, dels med klar Bevidsthed. Gennem Folkeviserne kan man tydeliggøre melodiske Love, der har bevaret deres Gyldighed uanset Tidernes skiftende Følemaade. Man kan vise Forskellen mellem et klart, enkelt, fast Intervalskridt og et mat, svævende, vise, hvordan i Mesterværket (netop Ebbe-Skammelsen-Visen er et slaaende Eksempel) den stærke musikalske Spænding faar sin logiske Udløsning.

Ligeledes er det kun gavnligt med faa klare Ord at udvikle Forskellen mellem de gamle Kirketonarter og vort Dur og Moll. Atter her er det afgørende ikke den teoretiske Opregnen af de forskellige Navne, men en Paavisning af de gamle Tonarters ejendommelige Skønhed, der ganske med Urette anses for forældet. Overfor Begyndere kan Kirketonarternes Væsen kun i allergroveste Træk forklares; Viderekomne vil gennem en Fordybelse faa deres musikalske Øre utroligt skærpet, for slet ikke at tale om, at Kirketonarterne som bekendt bærer Aarhundreders Musikudvikling og derfor nøje maa kendes af enhver, der vil ind i den Tids Musik. Hvad nytter det nemlig, at de Musikstuderende udenad kan gøre Rede for alle Intervaller og Tonarter, naar de ikke har optaget den levende Musik i deres Sind?

I denne Forbindelse vil jeg blot fastslaa, at de allerfleste kan og bør faa Øret opladt for det, der er al Musiks Grundnerve: selve Toneforholdene, og bedst kan naturligvis den enstemmige Kunst belyse disse Forhold, da Harmonierne mangler og skal mangle. Indenfor den enstemmige Musik turde Folkesangen lettere end Kirkesangen finde Vej til Be-

gynderen. Ved Gennemgang af vor Folkevise aabner vi for et af Musikens Højdepunkter og for den dejligste Tonekunst, vort eget Land har frembragt: Danmark var dengang en musikalsk Stormagt. Emnet er derfor egnet for Tilhørere paa ethvert Udviklingstrin, ligefra Skoledrengen til den gennemmusikalske Studerende; kun Behandlingsmaaden maa være forskellig, unægtelig uhyre forskellig, svingende fra det allerelementæreste til den inderligste Fordybelse.

Idet jeg nu gaar over til den flerstemmige Kunst, vil jeg paa dette Sted — for at undgaa flere Spring i den historiske Tidsfølge — først omtale Palestrinastilen og saa slutte med Bach—Händel. Den praktiske Rækkefølge maa være en anden. Ja, jeg maa erkende, noget sikkert Middel til Inddragelse af Palestrinatiden i mine Undervisningstimer har jeg endnu ikke fundet. Klaveret svigter som Hjælpemiddel. Allerede ved Strygekvartetterne var Opgaven vanskelig, og ved Gennemgang af de klassiske Kvartetter maatte man regne med mere musikalske Tilhørere med en vis klanglig Fantasi; for de andres Vedkommende var det (som ovenfor udviklet) mere praktisk at begynde med andre Værker af de store Klassikere. Langt vanskeligere endnu staar Sagen her ved den saakaldte a capella Sang, hvor jo Stemmerne synger uden Instrumentalledsagelse, hvor de krydser hinanden o. s. v.; kort sagt: her, hvor Virkemidlerne saa afgjort er beregnede paa mange Stemmers samtidige Griben ind i hinanden — ja her er en Gennemgang ved Klaveret egentlig umulig. For at give et Indtryk af selve Palestrinas levende Toner maatte man have Sangstemmen til Hjælp, (eventuelt Grammaphonoptagelser af fortrinlige Kors Præstationer).

Naturligvis kan man rent teoretisk yde mere fremskredne en Del nyttig Vejledning ved at indføre dem i den strenge Polyphonis Væsen. Det siger sig selv, at alle maa vide, hvad Polyphoni er; ellers vil de heller ikke kunne forstaa Bach og Händel. Det maa forklares, at det afgørende er de enkelte Stemmers Selvstændighed. Elementære Eksempler er

de kendte Maader at synge en Kanon paa, f. Eks. »Mester Jakob, sover du?«; tager man blot ganske jævnt paa Sagen, kan man bibringe de fleste et almindeligt Indtryk. Men den særlige Polyphoni, der præger Palestrina, kan først fattes paa et senere Stadium. Da kan Eleven have uvurderlig Gavn af en fornuftig ledet Undervisning i det strengeste Kontrapunkt, om det saa kun er det 2-stemmige. Herved faas en fastere Fornemmelse af Konsonansens og Dissonansens Virkning; Øret kan aabnes for almindelige Love, der aldrig kan miste deres Gyldighed, end ikke efter at Kunsten er slaaet ind paa ganske andre Baner. Udgangspunktet maa ved en saadan Undervisning være det praktiske, at give en Nøgle til Forstaaelse af en utrolig rig Literaturs særegne Skønhed, ikke blot det teoretiske, at bibringe Eleven Færdighed i selv at skabe saadan Flerstemmighed (Sikkerhed i den strengeste polyphone Stil vil kun virkelige Musikere kunne faa). Man maa forklare, hvordan de mange strenge Regler er udsprungne af Praksis, hvordan Musiken derigennem faar sit vidunderlige Skær af forklaret Renhed. Opmærksomheden henledes tillige paa det ovenfor under Folkesangen udviklede vedrørende den frie Rytme og Kirketonarternes Skønhed. Endelig er der de saa frygtede gamle Nøgler, som det i Virkeligheden er den nemmeste Sag af Verden at indvi Folk i. Uden paa dette Sted at ville give et Bidrag til Diskussionen om Værdien af et saadant Kendskab i og for sig skal jeg blot fastslaa, at ønsker man for Alvor at studere den Tids Musik, maa man nødvendigvis gøre sig den ringe Ulejlighed at lære disse Nøgler at kende.

Som ovenfor sagt er Musikens Rige saa stort, at det vel kan forsvares at begynde med den Del, hvorved Menigmand lettest kan vindes, og hertil hører hverken den gregorianske Sang eller Palestrina. Men før eller senere skal og maa den musikinteresserede ind i den Verden; ellers kan en Oversigt over Musiken ikke faas. Hvor er det beklageligt, at endog for Musikere ofte Palestrinatidens Kunst (og den

forudgaaende nederlandske) er ukendt! derved udelukker de paagældende sig fra den rigeste Musikudvikling og fra den herligste Musiknydelse.

Det har imidlertid ingen Betydning at dvæle yderligere herved, især da de praktiske Undervisningsmuligheder endnu er saa usikre. I Stedet for gaar jeg over til Højdepunktet: Bach—Händel; her vil grundig og forstaaende Paavirkning kunne være af uvurderlig, uoverskuelig Betydning. Det er en fuldkommen Misforstaaelse, at Bach og Händel skulde være uoverkommelige for Menigmand at begribe. Ganske vist, det er endnu lettere for Begynderen at faa fat paa Haydn—Mozart—Beethoven, og dette er ovenfor indrømmet. Det kan være naturligt at forklare Tilhøreren de to Momenter, som lige straks kan volde Vanskelighed og ligesom skræmme Folk bort fra Bach og Händel. Det ene er Polyphonien som saadan, det andet er Melodidannelsen. Folk forstaar lettest Melodier med Harmonier til; en Stemme har da Melodien, de andre er ledsagende. I den polyphone Musik, saaledes ogsaa hos de to store Mestre, er der mange Melodier samtidigt; den uøvede Tilhører ved da ikke, hvad han skal høre paa, og paastaar sluttelig, at der »slet ingen Melodi er.« Dernæst det andet Punkt: Melodiens Dannelse. Den klassiske Melodi er leddelt saadan, at den gribes lettere; Bachs og Händels Melodier er ofte utrolig brede i Anlæg, og Tilhøreren taber da Traaden.

Et Par ganske enkle praktiske Eksempler vil vise Eleven Forskellen; han forstaar da straks, hvordan han skal indstille sig, og naar saa Gennemgangen stadigt afpasses derefter, er det egentlig utroligt, hvor let det hele gaar. Skallen maa fjernes og den saftige Kerne præsenteres. Det viser sig da snart, at Kernen i de to Giganters Værk meget vel kan nydes af Tilhørerne. Jeg kan atter her tale ud fra personlig Erfaring; mange Gange har jeg med inderlig Tilfredsstillelse følt, hvor lidt der skulde gøres, for at den Musik skal virke umiddelbart. Men, som sagt, der er en Skal, som maa

brydes: den uvilkaarlige Gysen, som de fleste føler, naar blot de hører Navnet Bach nævne. Man forestiller sig noget meget gammelt, vistnok uhyre interessant for de lærde, men langt over almenmenneskeligt Begreb. Man frygter for at kede sig. Paa den Maade er da store Dele af hans (forøvrigt ogsaa af Händels) Værk forblevet ganske ukendte endda for Folk, der paa andre Kulturomraader er i Besiddelse af ikke ringe Dannelse! Saa indgroet er Fordommen om den Musiks Utilgængelighed!

Herefter gaar jeg over til det vigtigste i denne Forbindelse: selve Gennemgangen af de to store Mestre. En almindelig Sammenligning kan være ret nyttig, naturligvis ikke for at afveje deres Værd mod hinanden, men for klarere at belyse hver enkelts Ejendommelighed. Kort kan berøres den ydre Ramme for deres Liv: Bach levende hele sit Liv i Tyskland, Händel rejsende vidt omkring, i Italien, sluttelig bosiddende i London. Bachs Livsløb ret ensformigt, Händels svingende fra Ulykke til Triumf og omvendt (fælles for dem var, at begge endte som blinde, et Faktum, der er mindre almenkendt end Beethovens Døvhed). Forskellige som de ydre Livsforhold var ogsaa Rødderne til deres Kunst. Bach sugede Næring af den tyske Orgelkunst og af den protestantiske Kirkekoral, Händel af den italienske Opera og af den engelske Musik. Det fælles i deres Kunst er, at begge i deres uhyre Personlighed ligesom sammenfatter en aarhundredlang Musikudvikling. Ingen af dem er, hvad vi nutildags vilde kalde »Banebrydere«; deres Storhed er, at gennem deres Toner lyder mange Generationers Røst; de bunder dybt i Fortiden, men den evige Del af deres Værk runger ud i en uoverskuelig fjern Fremtid.

Saadanne indledende Betragtninger bør Læreren forudskikke foran den egentlige Gennemgang. Men hvad skal nu Gennemgangen omfatte? hvordan skal man træffe Valget ud af en saa kolossal omfangsrig Produktion? Mit Raad er kort og godt dette: tag fat paa Hovedværkerne, paa det al-

lerstørste, paa det, der lige med eet Slag gør Sindet lydhørt og modtageligt!

For Bachs Vedkommende gælder dette først og fremmest Matthæuspassionen. Allerede ved sit ophøjede Emne, Jesu Lidelseshistorie og Død, griber Værket endog den »umusikalske«. Musiken viser os Bach i sin fulde Storhed. Man maa forklare Tilhøreren de forskellige Elementer, hvoraf Kæmpeværket bestaar: Evangeliets jævne Beretning, den direkte Tale af de forskellige Enkeltpersoner og af Folkemassen, samt de ledsagende Betragtninger, som knyttes til Handlingen, snart i Form af Recitativer og Arier, snart gennem Kor og Koraler. Af gennemgribende Betydning er det at udhæve Jesu Skikkelse: skønnere kan den ikke fremstilles i Toner, end Bach har gjort det! Hans Jesus er menneskeligt gribende ved sin enkle Tale og dog guddommelig ophøjet i sin Ro. Herpaa maa fremføres saa mange Eksempler som muligt; hver enkelt Replik er fuldendt. De Strygerklange, der — som man har udtrykt det — kaster som en Glorie om Frelserens Hoved, findes allerede hos tidligere Passionskomponister, men intet Sted saa forklaret som her. Kun ved Jesu sidste Ord: »min Gud, hvorfor har du forladt mig?« slukkes det himmelske Skær. I denne Forbindelse kunde det være naturligt at vise den dybt gribende Maade, hvorpaa den store tyske Mester H. Schütz (født 100 Aar før Bach) har udtrykt netop disse Ord.

Stor Vægt maa ved Gennemgangen lægges paa de ledsagende Betragtninger, der paa en mærkelig Maade uddyber Evangeliets Ord. F. Eks. Stedet, hvor Koret har raabt: »korsfæst ham.« Pilatus spørger da: »hvad ondt har han da gjort?« Her indskyder nu Sopranstemmen et underskønt Recitativ og en ligesaa dejlig Arie; Ordene er: »han har gjort os alle godt o. s. v.« Enhver vil føle Virkningen heraf, lige efter Pilatus's Spørgsmaal. Men det, der mest umiddelbart betager Tilhøreren, er Koralerne, hvis Skønhed faktisk overgaar al menneskelig Forstand; her er den største Udførlighed paa sin Plads; tænk blot paa Koralen ved Jesu Død med den ubeskrivelige

Slutning! Man kan fremdrage saa umaadelig meget, som ved en Opførelse let undgaar Menigmands Opmærksomhed, og man kan medtage Enkeltheder, som Opførelserne af praktiske Grunde desværre nødsages til at overspringe.

Ogsaa Bachs andet store Passionsværk, Johannespassionen, bør gennemgaas. Hvor ypperligt karakteriserer de to Passioners gigantiske Indledningskor hver sit Værk! Johannespassionens sammenbidte Barskhed (der senere faar et ligefrem grufuldt Udtryk gennem Folkekorenes vilde Fanatisme), Matthæuspassionens uendeligt forklarede Mildhed, begge Dele føles straks, idet Grundstemningen slaas an. Mange Steder fremkalder Stemmeføringen Dissonanser af en Virkning, som ingen senere Komponister har kunnet naa, end sige overbyde.

Har man gennem Passionsværkerne vundet sine Tilhørere for Bach, tør man vove Gennemgangen af et andet Hovedværk: den vældige h Moll Messe. I korte Træk forklares Messekompositionens Væsen i Almindelighed og dens Kulmination i Palestrinas over halvfems Messer. Tilhøreren bør vide, at Bachs Musik netop ikke kan kaldes kirkelig i den Forstand, at den tjener selve Gudstjenesten (det gjorde Palestrinas trods dens Skønhedsglæde), men at heri selvfølgelig ikke ligger nogen Værdibegrænsning. Allerede Omfanget af Bachs Hovedværker synes at umuliggøre deres kirkelige Anvendelighed (Matthæuspassionen varer tæt op mod 4¾ Time, h Moll Messen ca. 3).

Man gaar nu ind paa Messens Hovedafsnit og dvæler straks ved det mægtige »Kyrie eleison« (»Herre! forbarm dig!«), spiller roligt Hovedmotivet, saa det indprenter sig i Sindene, og viser derpaa Opbygningen. Det gælder at skabe Oversigt over det uhyre Værk, og det sker bedst ved flere Gange at gentage de enkelte Kors Hovedmotiver, saa Folk forstaar den Grund, hvorpaa hele Bygningen hviler. Bachs prægnante Motiver er som skabte til den overdaadigt-polyphone Udfoldelse. Man maa ogsaa vække Opmærksomheden for, at Værket spænder over de største Modsætninger, ja, at

det i denne Henseende ifølge Sagens Natur maa være endnu rigere end Matthæuspassionen. I h Moll Messen er Udtrykket snart ydmygt bønfaldende, snart mystisk, snart fuldt af Samvittighedskval, snart atter baaret af en Jubel, der synes at aabne Himlen. Man fremføre »Crucifixus« (med de vidunderlige Slutningstakter), og paa den anden Side »Sanctus«, Helligprisningen af Gud med sit Væld af Stemmer og de majestætiske Oktavskridt i Basserne! Man vise den lyse Tone af Fred og Fortrøstning, der præger Musiken i sin Helhed, fordi den prægede Mesterens eget andagtsfulde Sind. Matthæuspassionen og h Moll Messen hører til Menneskeaandens mest ophøjede Frembringelser; dem skal og maa enhver kende, og det er Musiklærernes uafviselige Pligt at indføre deres Elever i saadanne Værker.

Senere kan man forsøge at gennemgaa et Udvalg af Bachs Kirkekantater. Jeg siger »et Udvalg«; thi der er bevaret 190 (ialt har han nok skrevet ca. 300). At tænke sig, hvor ukendte disse Kantater er! Udvalget kunde omfatte f. Eks. en Snes, hvoraf nogle gennemgaas fuldstændigt, andre kun delvis. Nu kan jo ingen Lærer være helt sikker paa, at hans Valg er tilstrækkeligt underbygget, og han maa derfor stadigt uddybe sit Kendskab. Mangfoldigheden i Kantaterne synes overhovedet uden Grænse. Som ovenfor berørt er det den evangelisk-lutherske Koral, der er en Hovedhjørnesten i Bachs Musik; den betyder for ham, hvad den gregorianske Koral betød for den katolske Kirkemusik. En Sammenligning mellem Bach og tidligere Mestre vil interessere Tilhøreren. Særligt fremhæves Hasslers Udsættelser af Koralmelodierne; de indeholder en egen primitiv, storslaaet Kraft, der paa et bestemt Omraade — selve Udsættelsen Node mod Node — undertiden kan overgaa Bachs. (Sammenlign f. Eks. de to Mestres Behandling af Koralerne »Christ lag in Todesbanden« og »Eine feste Burg ist unser Gott«; Bachs Udsættelser slutter de to Kantater Nr. 4 og Nr. 80). Uovertruffen for alle Tider er derimod Bach i de storslaaede Koralkor, hvor Koralen ikke synges af hele Koret,

men ligger i en enkelt Korstemme som det Baand, der sammenholder et ufattelig rigt polyphont Stemmevæv. En Kantate, der paa det mest forbløffende belyser denne Koralkunst, er den ovennævnte Nr. 4; gennem syv Vers drager den samme mørkladne Sang, stadig ny og dog stadigt øsende af samme Vælд; Aarhundreders Kraft synes her fortættet.

En vigtig Rod til denne Koralbehandling er at søge i den tyske Orgelmusik. Atter her vil en Sammenligning med Forgængerne være paa sin Plads, saaledes med den dansk-fødte Buxtehude. I enhver Musikhistorie fortælles om Bachs berømte Fodrejse for at høre Buxtehude spille; mere udviklende turde det dog være for Eleverne, naar man gennem de to Mestres Musik paaviser, hvor meget Bach har lært af den store Forgænger (f. Eks. i sin store Passacaglia). Iøvrigt er det selvfølgeligt, at saavidt muligt ikke blot Orgelmusiken, men ogsaa Bachs øvrige omfattende Instrumentalmusik inddrages i Undervisningen. Dog anser jeg Passionerne, Messen og Kantaterne for mest nødvendige, da disse Værker ikke kan være Undervisningsgenstand i noget udøvende Fag. Klaverspilleren kan arbejde henimod hans »Wohltemperiertes Klavier«, Violinisten og Cellisten mod de store Solosonater, Organisten mod Orgelfantasierne og Fugaerne o. s. v.; men de ovennævnte Storværker kan kun læres at kende ved et direkte herpaa rettet Studium.

Selv om nu en Elev hist og her kan have faaet et ufyldestgørende Indtryk af Enkelheder: det ene forstaar han, at han staar overfor en Kunst, der i sin Art er enestaaende, og som er til ogsaa for ham. Han føler sig oppe paa svimlende Højder, hvorfra der er Udsigt over alle Tiders Tonekunst; snart knuges man i Knæ af Mesterens Magt, snart løftes man paa Ørnevinger uendelig højt op, saa at man aner det guddommelige: Bachs Toner er som et Musikens Evangelium.

Ulige lettere er Händel at klargøre. Han er paa sin Vis ligesaa mægtig, ikke saa mystisk, men mere lys, ikke søgende ind mod Sjælelivets mærkeligste Dybder, men frit og festligt

udfoldende sig under aaben Himmel. For at vise Oprindelsen af Händels Kunst maatte egentlig først hans Stilling som Operakomponist belyses, idet han har skrevet en hel Mængde herlige Operaer; først i de sidste 10 Aar er et større Publikum (gennem Opførelser) bleven klar over Händels store Betydning paa dette Omraade. Saavidt mit Kendskab foreløbig rækker, vilde jeg anse f. Eks. »Julius Cæsar« som udmærket egnet til at give Tilhøreren et Indtryk; andre Lærere kunde maaske foretrække »Rodelinda«, »Ottone«, »Tamerlan«. Samtidigt kastes der et Lys over Tidens italienske Operakunst, og det i dens ædleste Skikkelse. Vi ser gennem Eksempler fra Operaerne, hvor gribende og dramatisk Händel kan skrive for Sangstemmen. Senere, da han kom til England, paavirkedes han af den store engelske Komponist Purcell; en Fremførelse af enkelte Steder fra Purcells »Te deum« eller fra hans Opera »Dido og Æneas« vil interessere Tilhøreren, der uvilkaarligt faar et klarere Blik for Händels kunstneriske Personlighed.

Medens alt dette paa det forberedende Stadium kun kan gøres ret kort, er det af største Vigtighed at gaa udførligt ind paa den Del af Händels Værk, der sikrer ham Udødeligheden for alle Tider: Oratorierne. Stilistisk at bestemme Oratoriets Begreb er vanskeligt og i denne Forbindelse næppe heller strengt nødvendigt. Foreløbigt kan man forklare: Oratoriet er ikke Kirkemusik, men Koncertmusik, men Emnerne er hyppigt (saaledes ogsaa hos Händel) tagne fra Bibelen; der er ikke nogen scenisk Fremstilling (som der jo er i Operaen), og en vigtig Rolle er tildelt Koret. Dette sidste Moment faar stor Betydning; hvor uforligneligt skønne end mange af Händels Soloarier er, det er dog Korene, der ligesom er Grundnerven i hans Oratoriekunst. I Ord at skildre Magten af Händels Kor er simpelthen ugørligt, og naturligvis kan her Klaveret kun give et ufuldkomment Indtryk. Men Tonerne virker i sig selv saa kolossalt, at Tilhøreren formelig gennemrystes deraf. Ganske enkelt er hele Udtrykket, hver Stemme let at synge, Samklangene klare, ofte rene Treklange, men hvor klinger det ufatte-

lig prægtigt! Dertil kommer Mangestemmigheden, Polyphonien, der bruser som en Stormvind gennem alle Stemmer. I Stedet for at forsøge paa at forklare det, som hverken det skrevne eller det talte Ord er i Stand til at forklare, bør man hurtigst muligt lade Musiken selv tale.

Maaske turde Oratoriet »Israel i Ægypten« være særlig velegnet til at klargøre for Tilhøreren Korsatsens Vælde. Store malende Kor skildrer Ægyptens Plager saa anskueligt, at Fantasien straks sættes i Bevægelse. Atter her er der Anledning til at indskærpe, at det ikke er Tonemaleriet som saadant, men Tonebygningen i sin Helhed, der er det store. Hvert enkelt Kor burde i hvert Fald antydes. F. Eks. Optrinet ved det røde Hav: Herren befalede det, og Havet tørrede ud; Israeliterne vandrer over den tørre Landstribe, men saa slaar Bølgerne sammen over Ægypterne, der følger efter. Virkningen er ligefrem uhyggelig i sin Vælde. Vil man vise Fyrigheden i Händels Temperament, er »Judas Maccabæus« et godt Valg; der er noget ligefrem opflammende og begejstrende over den Glød, der gaar igennem dette Værk. Man maa vise det i ædleste Forstand folkelige, der gør Händel saa stor: han er paa en Gang enkel og monumental.

Hovedværket er vel dog »Messias«; hyppigst opføres kun de to første af dets tre Dele, og ved Gennemgangen vil ogsaa disse to Dele frembyde et saa overvældende Stof, at det kan være naturligt at indskrænke sig hertil. Værket omspænder baade Jesu Fødsel, Lidelseshistorie, Død og Opstandelse; derefter bliver det til en fuldkommen Kristendommens Apoteose. Det er interessant for Tilhøreren at se den fra Bach saa forskellige Opfattelse af de Afsnit, hvis Emne falder sammen med Matthæuspassionens. Hvor Bach direkte lider med Jesus, forholder Händel sig mere objektivt berettende; men i Recitativet lige før Jesu Død bryder det subjektive igennem; har mon Händel nogensinde skabt noget mere hjertegribende, mere hjerteskærende end dette Sted, hvor Frelseren spejder, om da ingen havde Medynk? Recitativet er ganske kort (noget af det er

aftrykt nedenfor), men det er, som gennemlever man et langt Tidsrum.

Og endelig Slutningskoret af 2den Del: det verdensberømte Halleluja! Det maa spilles endda flere Gange igennem, idet man samtidigt paaviser Enkelthederne. Man henlede Opmærksomheden paa Stedet kort efter Begyndelsen, hvor Korsatsen bliver enstemmig (unison) for at udtrykke Herrens uimodstaaelige Almagt, eller længere henne, hvor Sopranerne paa lange udholdte Noder hæver sig højere og højere, omkredset af de andre Stemmers evigt jublende »Halleluja«. Det er som det faste, lysende Punkt højt oppe i Himmelrummet, og rundt om det svinger sig Himmel, Jord, Engleskarer og Planeter! Om den Begejstring, der her maa præge Gennemgangen, behøver jeg ikke at udtale mig, da det maa anses for ganske udelukket, at en saadan Begejstring kan mangle hos nogen, der blot har en Draabe Musikblod i sine Aarer!

Antallet af Händels Oratorier er meget stort; helst skulde en større Række gennemgaas: »Samson«, »Saul«, »Belzasar«, »Salomo«, »Jephta« o. s. v. o. s. v.; eventuelt kunde man (saadan har jeg hyppigt gjort) uddrage særlig karakteristiske Stykker af forskellige Værker, saaledes af »Acis og Galathea« den underfulde Arie, som Galathea synger til allersidst, hvor hendes elskede Acis er forvandlet til en Sølverkilde. Naturligvis maa det nærmere Udvalg bero paa den enkelte Lærers Smag; at gribe ved Siden af er næsten umuligt!

Bachs og Händels Musik føles næsten som en Naturmagt, der lyder umærkelige, men ubønhørlige Naturlove; saa ufejlbarligt synes deres Mesterskab. Saa vidt forskelligt deres Sjæleliv end er, heri er de som Dele af eet eneste, overmenneskelig stort Væsen. At gøre Menigmand delagtig i saadanne Skønhedsaabenbaringer, er det ikke for Musiklæreren en Opgave, der bærer sin Løn i sig selv?

Hermed har jeg forsøgt — uden at binde mig til en bestemt Rækkefølge — at give en lille Oversigt over de Emner, som Undervisningen bør omfatte. Som man har set, spænder

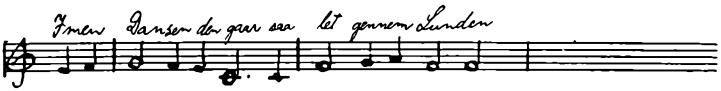
Omraadet lige fra den enstemmige Musik indtil det Punkt, hvor den nyeste Musik begynder. Utvivlsomt vil en og anden synes, at visse Komponister burde behandles udførligere, eller man vil savne Navne, som man synes burde være nævnte. Men man bedes erindre, at jeg ikke her har forsøgt at være udtømmende, men har samlet min Fremstilling om Udviklingens naturlige Højdepunkter.

For kort at sammenfatte det ovenfor behandlede: de fire store Højdepunkter er: 1) den enstemmige Kunst (den gregorianske Kirkesang og Folkesangen), 2) Palestrinatiden, 3) Bach—Händel, 4) Wienerklassikerne. Ikke alle disse Højdepunkter er behandlet lige udførligt; lettest tilgængelige er Wienerklassikerne, men ogsaa Bach—Händel er det muligt at gennemgaa for Folk; derfor er der ogsaa i Fremstillingen her af praktiske Grunde lagt den største Vægt paa disse to Højdepunkter: her falder det ideale og det praktiske sammen. I og for sig var det lige saa vigtigt at gaa de to førstnævnte Perioder nøje igennem; men dog turde det være formaalstjenligt ved den enstemmige Kunst at samle sig om Folkesangen (vor Folkevise) og indtil videre ikke gaa for dybt ind paa Kirkesangen og Palestrina. Omvendt bør Romantikens Kunst gennemgaas mere udførligt, skønt den næppe fører op til saa kolossale Højder; den rummer dog store Værdier og opflammer Musikglæden i modtagelige Sind.

Nu vil nogle Nodeeksempler belyse enkelte Punkter af Fremstillingen; samtlige Eksempler er samlede paa eet Sted, for at de Læsere, der maatte ønske det, kan springe dem over.

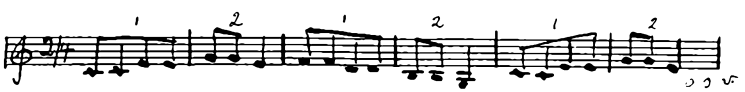
EKSEMPLER

I.

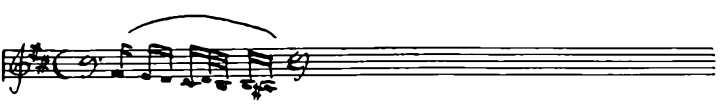


Eksemplet er Omkvædet af Folkevisen »Elverskud«. Fjerdedelene spilles omtrent som Ottendedele i nyere Musik; man lade Ordene angive Tempoet. Læseren vil bemærke det uovertræffeligt lette og svævende i det musikalske Udtryk.

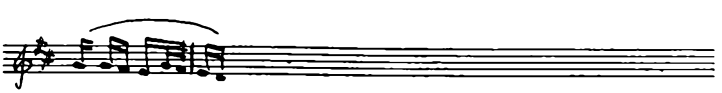
II. Til Belysning af Forskellen mellem den strofisk byggede Melodi, der bærer den klassiske Skoles Værker, og paa den anden Side Bachs uendeligt brede Melodibygning vælges følgende Eksempler:



Det er Andantemaet af Haydns G-Dur Symphoni (den med det berømte Paukeslag). Melodien inddeles let i saa og saa mange Gange 2 (eller 4) Takter. Derimod er i Bachs Johannespassion Altarien i h-Moll opbygget paa følgende Maade. Den begynder



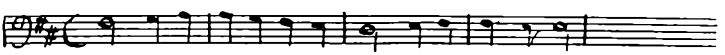
og fortsættes ikke blot saaledes:



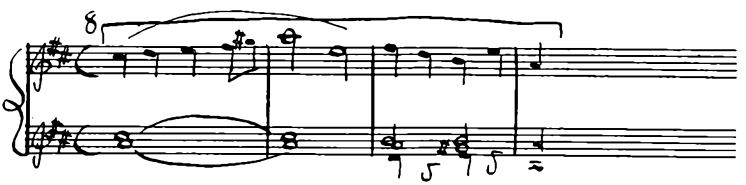
hvilket strofisk vilde svare til det foregaaende; men den Bach'ske Linie er bredere; Fortsættelsen er:



III. For at vise Overgangen fra det »klassiske« til det »romantiske« kunde maaske følgende Eksempler virke oplysende.

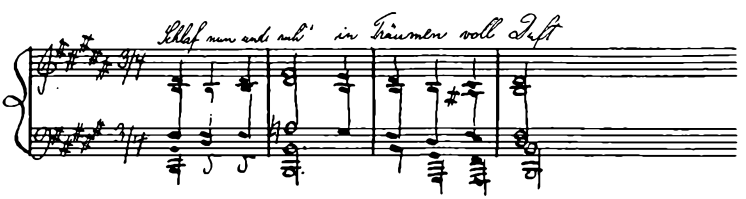


Til denne berømte Beethovenske Melodi fra 9de Symphonis Finale findes paa dette Sted slet ingen Harmonier. Hele Udtrykket ligger i det melodiske.



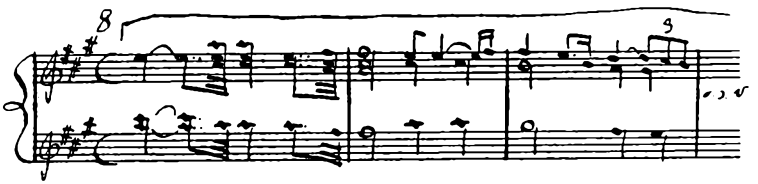
Dette Eksempel, taget fra 1ste Sats af Beethovens Violinkoncert, indeholder baade et melodisk og harmonisk Element. Udtrykket ligger i Melodiens vidunderligt opstigende Linie; Harmonierne er underordnede.

Man spille nu til Sammenligning følgende Sted fra Schumanns »Paradies und Peri«:

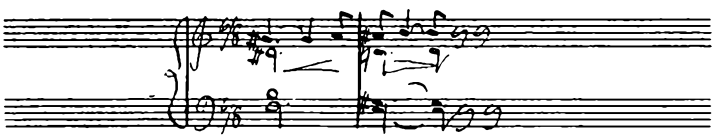


Her er det Harmonierne, der paa stemningsfuld Vis udtrykker det drømmende, som Teksten kræver. Melodien alene udtrykker det ikke; Skønheden ligger i det harmoniske. Et saadant Sted er ægte romanisk.

Endnu videre gaar Wagner; nedenfor gives et Eksempel fra »Lohengrin«:



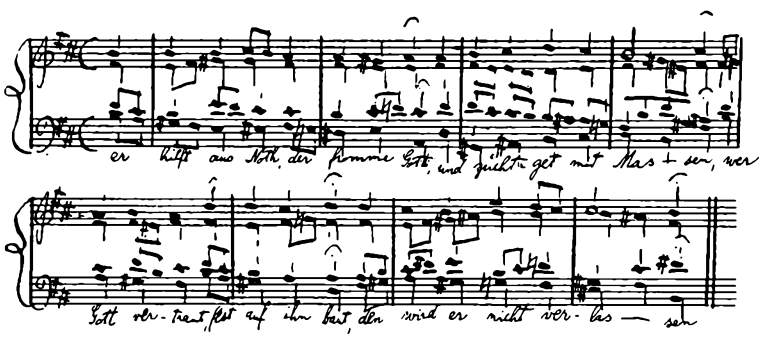
Her maa Læseren endda forestille sig de høje Violiners sanseberusende Klang, der giver den musikalske Virkning. Endnu mere raffinerede er Akkorderne fra Tristanforspillet:



Der er vist noget berettiget i, naar »Tristan og Isolde« er bleven betegnet som et Romantikens Krisepunkt.

IV. Endelig nogle enkelte Eksempler, tagne fra Bach, Händel og Mozart.

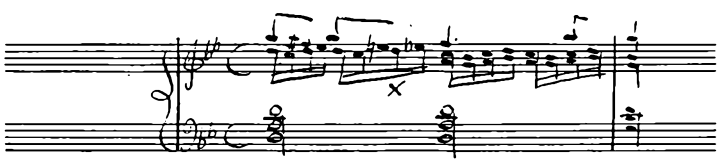
1. Af *Bach* citerer jeg et Stykke af en Koral fra Matthæus-passionen:



Man bemærke den gribende Stemmeføring og Samklang straks i Begyndelsen: »han hjælper af Nød, den fromme Gud«; Bach siger Ordet »fromme« med en Betoning, som

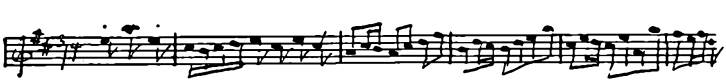
ikke lader sig gengive uden Tonerne. Og derpaa det karakteristiske: »han tugter os med Maade«; Stemmerne gaar helt drastisk. Saa meget mægtigere staar Strofen: »den, der stoler paa Gud, bygger fast paa ham«. Hvilken urokkelig Sikkerhed i Deklamationen af »fest« med den pragtfulde Drejning til D-Dur! Endelig de 2 sidste Takter: »ham vil han ikke forlade«. Situationen synes helt kritisk, men tilsidst sejrer Durklangen, der viser sig i venstre Haands øverste Node dis i Slutningsakkorden; dette dis virker end mere triumferende, fordi det kommer nede fra cis og altsaa *stiger op* mod den store Terts dis.

Et lille Eksempel paa Bachs uhørt dristige Dissonansbehandling: I Johannespassionens Indledningskor findes bl. a. følgende:

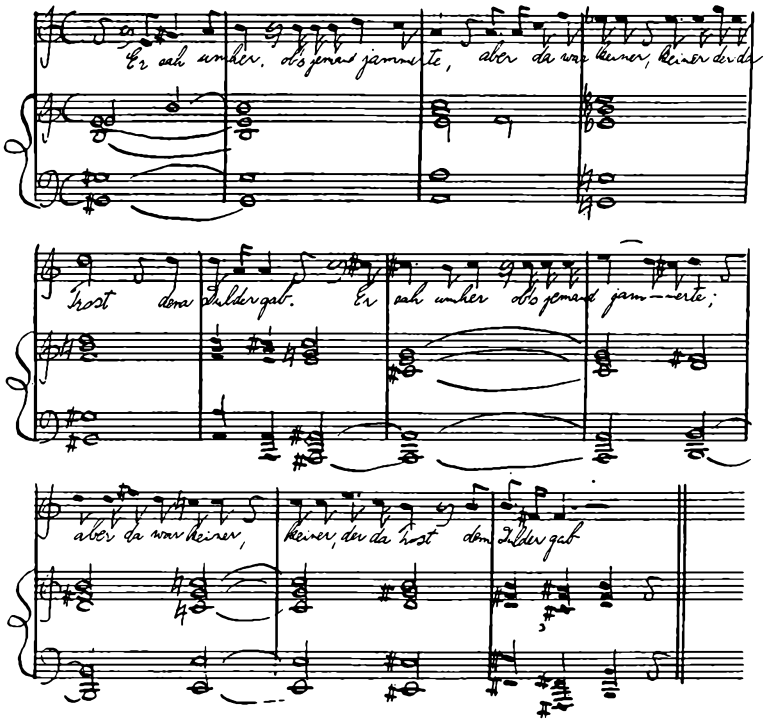


Den uøvede Tilhører vil finde Samklangen ved × ubehagelig; men han bør først forestille sig højre Haands øverste Noder: g fis g e fis o. s. v., derpaa højre Haands underste Noder (Sekstendelene d c d es o. s. v.); naar han da har fornemmet, hvor logisk hver Stemme gaar, vil han gribes af Samklangens mørkladne, storslaaede Pragt (som støttes ved venstre Haands Halvnoder).

Følgende Motiv fra h-Moll Messen gøres til Genstand for den mest imponerende polyphone Udvikling; hvilken Plastik i Intervallerne og Rytmen!

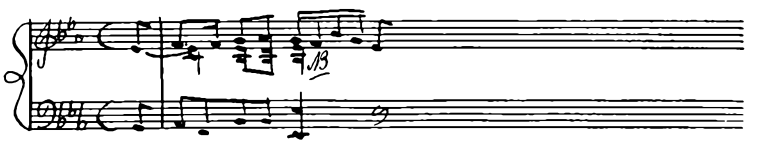


2. For at give en Forestilling om *Händel* citerer jeg et Recitativ fra 2den Del af »Messias«:



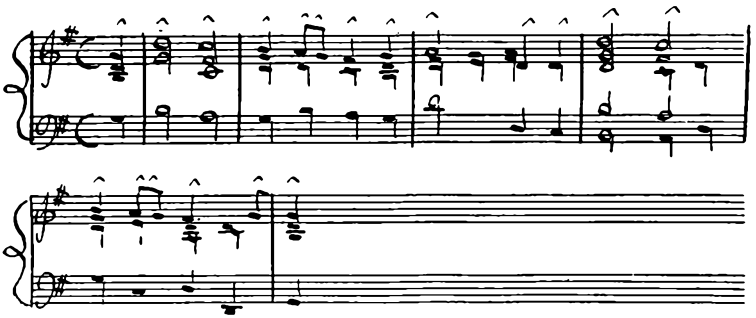
Den gribende Virkning af dette Recitativ behøver næppe at understreges. Jeg henleder blot Opmærksomheden paa Gentagelsen af Ordene; Jesus ser sig om: »skulde ingen føle Medynk?« skærende kommer det: »der var ingen, som gav den Lidende Trøst.« Da er det, som om Frelserens Blik spejder endnu videre om, ligesom mat; men Trøsten udebliver.

I nedenstaaende Takt af »Acis og Galatea« (fra Galateas sidste Arie) er det vanskeligt at bestemme Aarsagen til den forunderligt-dejlige Virkning:



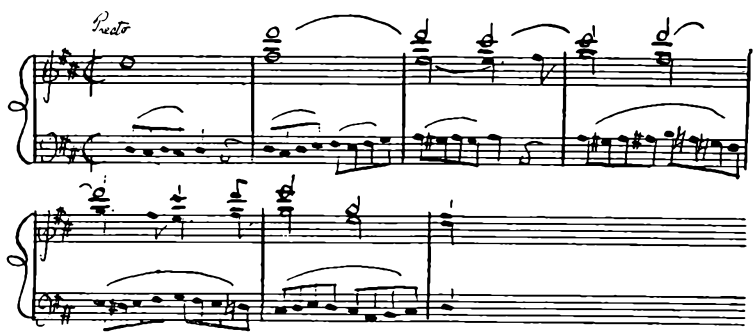
Er det mon det med NB betegnede f, der saa nødvendigt forlanger Opløsningen es, men udskyder Noden es ved sin uforlignelige Drejning?

Mærk endelig i nedennævnte Motiv fra Slutningskoret i Operaen »Julius Cæsar« de klare, faste, enkle og dog saa pompøse Intervalskridt i Melodien:

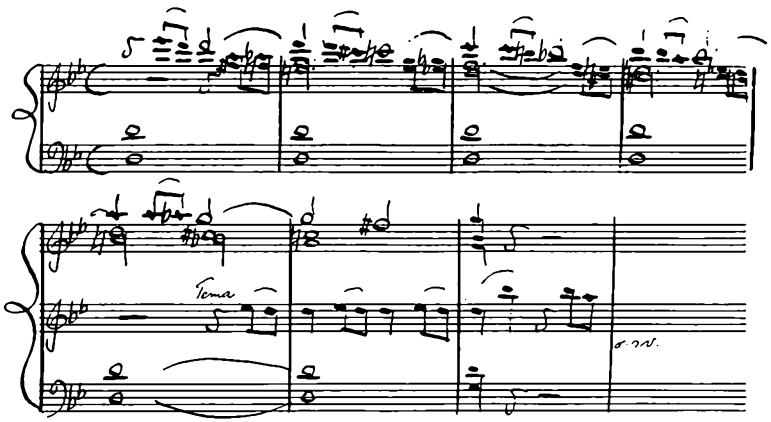


3. Til Slut et Par Eksempler, tagne fra *Mozart*.

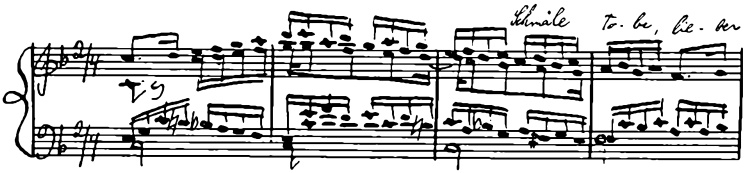
Først følgende Takter fra Ouverturen til »Figaros Bryllup«:



Venstre Haand har Hovedtemaet, der spilles af Strygerne. Højre Haand viser os, hvor vidunderligt Blæserne er anbragt ovenover Temaet. Det er, som høftes Musikens Fyrighed op i et højere Plan; et forklaret Skær ligger over det hele. — De følgende to Eksempler skal vise os, hvor utroligt smidigt Mozart vender tilbage til Hovedidéen i et Stykke:

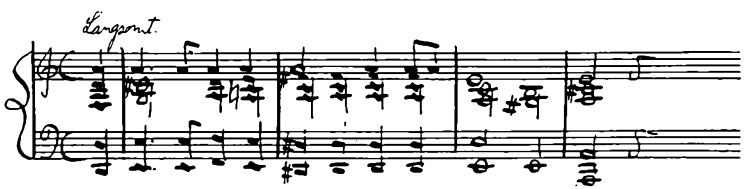


Det mellemste System angiver Hovedtemaets (g-Moll Symphoniens 1ste Sats) Indtræden.



Der, hvor Ordene er sat til, indtræder Hovedmelodien (en af Zerlinas Arier fra »Don Juan«). Man bemærke, hvor indbyrdes vidt forskellige disse to Eksempler er, det ene smerteligt-vemodigt, det andet yndefuldt-smilende.

Og saa endelig de berømte Akkorder, hvor Kommandantens Statue taler paa Kirkegaarden (ligeledes i »Don Juan«):



Kommentarer turde være overflødige; Tonerne synes at komme fra det hinsides. Kan menneskelig Kunst naa højere?

MUSIKEN SOM KULTURFAKTOR

At Musiken egentlig er en Kulturfaktor, vil teoretisk ingen nægte; den er en Del af et Lands almindelige Kultur, ligesom Digtning, Malerkunst, Billedhuggerkunst er det. Alle Kunstarter højner Kulturen. Spørgsmaalet bliver nu først det almene, om den Plads, der rettelig tilkommer Kunsten som saadan i et Samfund, derefter det mere specielle om Musikens særegne Stilling.

Først og fremmest maa en Kunstner vogte sig for at overvurdere Kunstens almene Betydning. Der findes Goder af mere grundlæggende Art. Kunsten staar magtesløs overfor Sygdom og bitter Nød. Selv om man vil mene, at den kan skaffe den syge en vis Lindring, er det givet, at Lægens Indsats maa gaa forud. Den legemlige Sundhed er for alle — ikke mindst for Kunstneren selv — nødvendig, for at Sindet paa sund Vis kan optage aandelige Værdier. Ej heller kan den sultende mættes ved at høre paa Bachs Orgelmusik. For at aandelig Kultur skal kunne blomstre, maa der være en vis materiel Baggrund; der vil altid være noget, der netop danner Forudsætningen for, at de skønne Kunster rigtig kan trives.

Men ikke desto mindre kan det vel siges, at i Almenhedens Forestillingsindhold indtager de kulturelle Værdier ingenlunde en tilstrækkelig fremskudt Plads. Hvis vi som Sammenligningspunkt tænker os Forholdet i en enkelt Familie, følger det af Sagens Natur, at først og fremmest maa der sørges for de ovenfor nævnte grundlæggende Livsfornødenheder. Men allerede her viser sig en højest forskellig Afgrænsning af Be-

grebet absolut Livsfornødenhed. Af 2 Familier med nøjagtig samme Indtægt vil den ene faa Tid til og Raad til Tilegnelse af aandelige Værdier, den anden ikke. Kulturgoderne skulde gerne i Bevidstheden faa deres Plads umiddelbart efter de vigtigste Livsfornødenheder, men foran den saakaldte Luksus. Hyppigt vil netop de Folk, der savner Sans for virkelig Kultur, hige mod den materielle Luksus. Det kommer her aldeles ikke an paa at trække en fast Grænse for, hvor Luksusbegrebet begynder, hvad der naturligvis er haabløst; sluttelig er der Mennesker, for hvem skønne Klæder er en grundlæggende Nødvendighed, skøn Musik unyttig Luksus. For Musikens Vedkommende skulde Maalet netop være, at man ikke længere betragtede god Musik som Luksus, men som noget, der hørte med til den almindelige Livsnydelse.

Muligvis vil nogle hævde, at vor Tid overhovedet ikke er den aandelige Stræben gunstig, og nægtes kan det ikke, at saadanne Betragtninger kunde have noget Grundlag. Fremskridtet samler sig om andre Felter og tager der en Fart, som næsten kan tage Vejret fra os; uvilkaarligt fanger alt dette vidunderlige Interessen og sætter Fantasien i Sving. En anden Sag er, at netop herigennem efterhaanden vil kunne skabes ogsaa Kunsten bedre Kaar; at f. Eks. Radioen kan komme til at virke som Kulturspreder i umaadelig Maalestok, er givet. Indtil videre er det, som om det menneskelige Sind har vanskeligt ved at uddybe de mange Indtryk; den moderne Tid maa nødvendigvis savne Ro.

I samme Retning virker det moderne Forlystelsesliv. Lad os tage et konkret Eksempel: Biograferne. Vi ved alle, at der findes Films af betydelig kunstnerisk og kulturel Betydning; men hyppigt vil daarlige Forestillinger forvirre Folks Begreber om dramatisk Kunst, og det bliver da vanskeligere for Teatrene at vække Interessen for det lødige. Ej heller kan den moderne Form for Selskabelighed som Helhed siges at være fremmende for Aandsudviklingen. Men til enhver Tid har der været Faktorer, der har været uheldige i saa Hen-

seende, og egentlig har det ingen praktisk Betydning, selv om man kunde paavise, at disse Faktorer skulde være stærkere nu end f. Eks. for en Menneskealder siden, Strømningerne i Tiden kunde dog ikke direkte bekæmpes. Om man saa kunde pege paa Forlystelser, der maatte kaldes ligefrem nedbrydende for den almene Kultur, saa vilde Folk nu saa lidt som i tidligere Tid afholde sig derfra. Ethvert Angreb paa kulturfjendtlige Forlystelser kunde kun virke som en Slags Reklame for selve det, man vilde tillivs, ligesom f. Eks. en Advarsel mod en smudsig Bog vilde være det sikreste Middel til at skaffe den en kolossal Udbredelse.

Der findes ingen direkte Vaaben mod alt det tomme og overfladiske, der drager saa mange til sig, ligesom Lyset Insekterne. Man maa gaa en anden Vej: forsøge at tænde andre Lys, der drager stærkere. Det er Opdragelsens Sag ganske tidligt at vække de unges Sans for de Værdier, der bevarer deres Magt Livet igennem; kan dette ikke ske, vil Sindet uvilkaarligt forflades. I ethvert Menneske ligger en Trang til at nyde Livet; den Trang kan ikke dræbes, og det lader sig ikke gøre at ville indbilde Folk, at den er af det onde; Menneskenaturen kræver sin Ret. Men Livsnydelsen kan netop mangedobles ved at ledes ind i sunde, gode Baner. Underligt nok opfattes aandeligt Arbejde ofte som noget besværligt og kedeligt; nogle indrømmer, at man vist burde beskæftige sig dermed, men erklærer, at de »har ikke Tid«, andre udtaler rent ud, at de ikke gider, og føler sig samtidigt som uhyre modige, fordi de tør sige Sandheden rent ud. Anderledes tænkende opfattes som »sære« eller som en Slags kedsommelige Dydsmønstre, der svæver i en anden, maaske bedre, men i hvert Fald en anden Verden end den, vi nu engang lever i.

Hele Fejlen ligger i Grundsynet: at der skulde være den dybe Væsensforskel mellem det, man i Almindelighed kalder Livsnydelse, og den saakaldte ideale Stræben. Undervisningens Opgave bør netop være at bringe de 2 Begreber i Over-

ensstemmelse med hinanden, saa at den unge ikke opfatter det, der beriger ham aandeligt, som noget besværligt. Øje og Øre maa aabnes for de store Værdier paa en saadan Maade, at den unge føler Tilfredsstillelse derved. Bøger og Foredrag maa affattes saadan, at de føles som frisk, pulserende Liv. Enhver ved fra sin egen Skolegang, hvordan en virkelig Lærer kan udvide ens Syn, vække ens Sans for noget, man hele Livet har haft Udbytte af. Omvendt kan et Fag behandles saaledes, at Interessen slappes, og saa har vi Konflikten mellem Pligt og Fornøjelse. Naar mange Mennesker ødsler deres Fritid bort paa overfladisk Vis, behøver det slet ikke at skyldes nogen Mangel hos de paagældende, men kan være og er hyppigt Resultatet af en paa dette Omraade forsømt Opdragelse. Ingenlunde bør der indpodes i de unge livsfjendske asketiske Anskuelser, der kun kan gøre Fortræd. Alt det, der gør Livet lyst og fornøjeligt for de mange, bør ikke forkastes, tværtimod. Kun bør Opmærksomheden henledes paa de Glæder, der er størst og mest holdbare.

Iøvrigt maa man jo huske paa, at Kunsten ingenlunde blot betyder Alvor; den lette Kunst har ogsaa sin store Berettigelse, kan være lige saa lødig (tænk paa et musikalsk Mesterværk som Rossinis »Barberen i Sevilla«, paa Johann Strausz's Valse, paa H. C. Lumbye o. s. v.). Netop efter det alvorlige kan Sindet føle en uimodstaaelig Trang til at hengive sig til den kaadeste, mest løsslupne Munterhed; det, man almindeligvis kalder »det barnlige« hos Kunstneren, beror hyppigt herpaa. En saadan sund Livsglæde er noget ganske andet end den, der udspringer af det tomme Intet. Vil Kunsten erobre Menneskene, maa den ikke gøre Front mod den menneskelige Natur. En Lærer maa aldrig indhylle de kuturelle Værdier i en saadan Sky af Lærdom og Højtidelighed, at det livsglade Element i Eleven med Rette gør Oprør derimod; tværtimod maa det skønne gennem en klar, levende Undervisning belyses saaledes, at det virker dragende.

Paa alle Omraader er det sikkert forholdsvis faa, der fø-

ler tilstrækkelig Tilfredsstillelse ved de ideale Værdier, og Følgen bliver, at alle Kunstarter har vanskeligt ved at holde Idealerne højt. Men mon det er saa galt nogetsteds som i Musiken? Hvori kan det ligge, at Musiken ikke blot har de samme Hæmninger at overvinde som de andre Kunstarter, men at den i Almenhedens Bevidsthed ikke engang kan erobre sig Ligeberettigelse med disse? Hvorfor er Forstaaelsen for Betydningen af almindelig Dannelse endnu ringere her? Tildels ligger vel Aarsagen deri, at Begrebet »Musik« spænder fra det ædleste til det laveste; Musiken er ikke blot det ophøjede Væsen, men benyttes som Ledsagelse til alle mulige og umulige Adspredelser. I den tarveligste Knejpe lyder Musik; over hele Verden spredes Toner, der ikke har det mindste med Kunst at skaffe. I Hjemmene spilles ofte de græsseligste Musikstykker, og om den Musik, der bruges til Dans, kan Meningerne dog nok i hvert Fald være stærkt delte. Døgnets værste Melodier giver Genlyd overalt. Ogsaa Selskabeligheden tager Musiken i sin Tjeneste; ofte er Motiveringen den ikke ukendte, at man konverserer særlig godt til Musikledsagelse. At man ikke byder professionelle Musikere slig Behandling, er klart; men det afgørende i denne Forbindelse er jo slet ikke den manglende Respekt for Kunstneren, men for Kunsten. Unægtelig er meget af den Musik, der ydes i Hjemmene, lidet egnet til at øge Respekten.

Nu er der i og for sig intet mærkeligt i, at Musiken misbruges; alt skønt maa finde sig i Misbrug. Det ejendommelige er blot, at alt det, hvorom ovenfor er talt, dækker sig under Musikens Navn. Alverden »elsker Musik«, Alverden »driver Musik«, Alverden er »musikalsk«; man indbilder sig i fuldt Alvor at dyrke Kunsten, hvor det kun er dens Vrængbillede, man hylder. Det sker altsammen i den bedste Hensigt af Verden, ikke af ond Villie, ikke med Bevidsthed, kun af manglende Forstaaelse: man ved ikke bedre. Folk, der ellers er dannede, kan paa dette Punkt være ganske uden Begreb; de er tilbøjelige til at opfatte Kritik heraf som en Slags over-

spændt Idealisme. — Maaske heller ingen Kunst rummer saa megen Skinkultur som Musiken. Netop fordi den misbruges selskabeligt, betragtes ogsaa Dannelsen som eksisterende til Selskabsbrug. Paa alle Omraader er jo det Forhold velkendt, at Folk ønsker Viden for at »kunne tale med« om bestemte Emner. Men hvor det drejer sig om et saa luftigt Stof som Tonerne, mener næsten enhver sig berettiget til at »tale med«. Den Maade, hvorpaa musikalske Spørgsmaal hyppigt drøftes endogsaa blandt ellers dannede Mennesker, er en saadan, at den næppe paa andre Felter var tænkelig. Dette vil enhver Musiker kunne bevidne. Karakteristisk var et Spørgsmaal, en Indsender nylig stillede et Ugeblad: »hvilke Bøger skal jeg læse for at kunne tale med om Musikens Store?« Kommentarer er unødige. Det nytter i det hele taget ikke at uddybe dette Emne; saa meget turde blot fastslaas som en Kendsgerning: Musiken som Kunstart omfattes ikke af Almenheden med den rette Respekt, og den Virak, der ødsles paa udøvende Kunstnere, Professionelle og Dilettanter, maa ikke forveksles med Sans for selve Kunsten.

Virkelig Respekt for Musikens Kunst kan naturligvis ikke med eet Slag fremkaldes; en saadan Følelse kan ikke vilkaarligt fremtvinges; enten vokser den umærkeligt frem, eller den trodser enhver Tvang. Det gælder jo ogsaa om de enkelte Personligheder: en indgyder uvilkaarligt Respekt, en anden ikke; det er undertiden ikke helt let at forklare, hvorfor. Al ydre Autoritet er kun Surrogatet for den indre Myndighed. Den første kan en kort Tid opretholdes ved Tvang, den sidste ikke. For Musikens Vedkommende lader det sig ikke gøre pludselig at ville paatvinge Publikum en Ærbødighed, det ikke føler; Folks sunde Sans vilde reagere, og man vilde kun opnaa et Skin. Det er værre at bygge paa en falsk Autoritet end paa slet ingen. Derfor kan daarlige Udøvere med bekendte Navne ligefrem skade Kunstens Sag, idet Publikum, der ikke kan have nogen selvstændig Dom, uvilkaarligt lader sig narre og faar et uheldigt Billede af Musiken.

Imidlertid er det i Indledningskapitlet omtalt, at det ingenlunde er min Hensigt at rette noget Angreb paa de Kunstnere, der tvungne af Forholdene nødes til at slaa af paa Idealets Fordringer; saa længe Publikums Musikkultur er, som den er nu, har de udøvende vanskeligt Spil. Et er imidlertid, at Kunstnere ved deres Programvalg imødekommer Smagen hos dem, af hvem de dog er afhængige, et andet er en samvittighedsløs Gengivelse af de Værker, der burde være enhver Musiker hellige. Idet ovenfor er skitseret Form og Indhold for en Undervisning, sigtende til Musikkulturens Fremme, skal her endnu en Gang mindes om, at en saadan Undervisning ikke under nogen Omstændighed gør Front mod den gængse, men tværtimod styrker den. Klaverspilleren, der har faaet Kendskab til Bachs h-Moll Messe og Kantater, han spiller Mesterens Klaverværker anderledes end før: han aner, hvem Bach er. Og hvad enten han er i Stand til at udøve selv eller ej, saa vækkes og styrkes netop Respekten for den lødige Kunst, og i en Koncertsal bliver han i Stand til paa en ganske anden Maade at nyde og vurdere, hvad han hører.

Man maa erindre, at naar den klassiske Musik forholdsvis sjældent fremføres paa en Gang stilrent og levende, saa skyldes dette jo ingenlunde altid Mangel paa Respekt for Opgaven eller mangelfuld Evne til at udtrykke sig kunstnerisk. Netop i mangfoldige Tilfælde savner Kunstneren Overblik over Skaberens Helhedsværk; derfor kan det enkelte Værk ikke rigtig leve i ham. Enten opgiver han da Evret og forholder sig respektfuldt-køligt overfor Opgaven; eller han ønsker nok at gøre Værket levende, men da han ikke umiddelbart føler Mesterværkets naturlige Pulsslag, ledes han — ofte af stor Samvittighedsfuldhed og megen intellektuel Overvejelse — til Tempoforskydninger og andre Mærkværdigheder, der kun indgyder Værket et tilsyneladende Liv. Man mindes Hamlets Ord: »Beslutningens medfødte Ungdomsrødme hensygner mat i gustent Overlæg«. Her hjælper kun det umiddelbare Instinkt, der støtter sig paa Indlevelsen i

Mesterens hele Personlighed. Det rette kan man ikke spekulere sig til; det maa føles umiddelbart, og da overbeviser det. Enhver Musiker vil vide, hvordan Fordybelsen i et Kunstværk netop øger Musikinstinktet, og at man altid vil staa mere usikker overfor en ny Komponist, hvor man ifølge Sagens Natur ikke kan have et saa sikkert Overblik som ved en klassisk. Omvendt vil en naturlig, levende Fremførelse af f. Eks. en Beethovensk Symphoni føles i den Grad selvfølgelig, at mange slet ikke kan vurdere den, men foretrækker en anden, hvor de kan føle, at der »laves noget«; de savner Følingen med det, som Musikeren vil kalde for det Beethovenske, og som han kun kan bestemme gennem Kendskabet til hans Værk. Publikum bør forstaa, at den Selvfølgelighed, der præger den gode Opførelse, afspejler Mesterværket, hvis Skaber ofte har anvendt stor Møje, inden det for os andre lyder, som om det har gjort sig selv. For os alle, hvad enten vi er ydende eller nydende, gælder det altsaa at optage de levende Værdier i vort Sind: de maa gaa os i Blodet.

Her berører jeg et Punkt, som jeg til Slut kunde ønske at dvæle lidt ved. Hvad vil dette sige, at Musiken gaar os i Blodet? Hvad skal der sluttelig opnaas med alle Kulturværdier? Hvori beror Musikens Betydning som Kulturfaktor? Man er vel nu tilbøjelig til at hævde, at de frie Kunster, hvortil jo ogsaa Musiken henregnes, ikke kan have noget udenfor sig selv liggende Formaal, men har deres Bestemmelse i sig selv; alle Talemaader om, at de skulde højne det menneskelige Sind, er allerede af den Grund, siger man, kun Talemaader, at man jo aldrig vil kunne opnaa Enighed om, hvad der er godt, og hvad der mindre godt. Heroverfor vil jeg dog mene, at hvis en Kunstner kan beskæftige sig Aar ud og Aar ind med Menneskeaandens ædleste Frembringelser uden at føle andet derved end en rent æstetisk Tilfredsstillelse, da er der vel nok i hans Opfattelse en Begrænsning. Han har nok haft Nydelsen af Musiken, men ikke beriget sit eget Sind dermed. Selv om man nok saa meget vil hævde, at Musik

og Etik intet har med hinanden at gøre, vil man vanskeligt komme udenom, at Musikens største Mesterværker egentlig alle kan øve en etisk højnende Virkning paa det menneskelige Sind og helst ogsaa burde gøre det. Kan det end ikke betegnes som Musikens Opgave at forædle Mennesket, vil det i mangfoldige Tilfælde — og netop ved de herligste Frembringelser — uvilkaarligt blive Virkningen, efterhaanden som man lever sig mere og mere ind i Værkernes evige Skønhedsverden, en Indleven, der selvfølgeligt aldrig kan betegnes som fuldstændig.

At Musik kan have stor kunstnerisk Værdi ogsaa uden en saadan Virkning, maa utvivlsomt indrømmes. En Kunstner kan være stor i sin Kunst, men lille som Menneske. Der er en Type af Mennesker, der lever i »Stemninger«; i et Øjeblik svinger Følelseslivet op i store Højder, i det næste helt langt ned. I en lykkelig Stemning kan fortrinlig Kunst ikke blot udøves (hvad vi jo ser utallige Eksempler paa), men endogsaa skabes. Geniale Værker kan frembringes af en Komponist, hvis menneskelige Egenskaber er lidet fremragende. Men hos Musikens Allerstørste ligger Sagen dog dybere. Det er næppe tilfældigt, at netop de største, som vi ved fra deres Biografier, har været store højtstaaende Personligheder; hvad de har haft af menneskelige Skrøbeligheder, har ikke berørt Kernen i deres Væsen. Visselig har saa Inspirationens Bølger løftet dem overmenneskeligt højt op; men det, de har givet Udtryk, har været mere end en lykkelig Stemning, det har været deres Væsens inderste Substans, deres dybeste Personlighed. At de har kunnet finde et saa prægnant Udtryk for denne, det følger af deres vidunderlige kunstneriske Geni; men sluttelig er det selve Kernen i Værket, det uforligneligt høje, i Ord uudsigelige Følelsesliv, der hos Palestrina, hos Bach, hos Händel, hos Haydn, hos Mozart, hos Beethoven, atter og atter drager os, fylder, optager og opbygger vort Sind. Musiken virker saa overbevisende, fordi den er *sand,* fordi den beror paa noget

dybt, noget varigt i Mestrenes inderste Gemyt. Anden Musik, der er udsprungen blot af ovennævnte lykkelige Øjebliksstemning (man maa endelig ikke tro, at jeg skulde miskende den), vil utvivlsomt rive os med, ægge os, begejstre os, idet vi hører den, vel ogsaa flere Gange, men dens Dyb er ikke uendeligt, dens Indhold er ikke uudtømmeligt.

Rent kunstnerisk set kunde Kunstens Indhold være ligegyldigt, naar blot Behandlingsmaaden var god. Rigtigt er det ogsaa, at naar en Komponist ikke behersker sit Stof, kan den mest ophøjede Intention ikke forøge Kompositionens Værd; Musik er Musik og »betyder« ikke noget, som ligger udenfor Tonekunstens Omraade. Men Sagen har ogsaa en anden Side. Musiken har dog et Indhold, som enhver anden Kunst, selv om det ikke lader sig oversætte til Ordets Sprog. Musikeren forstaar det og føler, at Toner kan hæve Sindet opad, virke styrkende og forædlende; de kan adsprede og opmuntre os paa den fornøjeligste Maade; men de kan ogsaa henvende sig til den lavere Del af Menneskets Natur, udstraale en næsten fysisk ubehagelig Luft. Selv om man nok saa meget yder ogsaa sidstnævnte Art af Musik sin uforbeholdne kunstneriske Anerkendelse, naar den i sin Art er ypperligt skrevet, og selv om man tager i Betragning, at de forskellige Mennesker heldigvis ikke alle føler ens: tilbage bliver dog den Kendsgerning, at der er Kulturværdier, der synes evige, trodsende Foranderlighedens Lov, uafhængige af Tid og Sted.

Tænker vi paa et saadant Højdepunkt i Menneskehedens Udvikling, paa Antiken, føler vi Glansen af en forunderlig høj Kultur, af Videnskab, af Digtning, af Kunst. Men vilde mon Hellas staa for Aartusinderne i dette underfulde Skær, hvis ikke Sokrates med sin ædle Personlighed ligesom havde sat sit Adelsmærke paa hele det græske Aandsliv?

Vi kan næppe opgive Troen paa, at der dog bestaar en egen Forbindelse mellem det bedste i Mennesket og det bedste i Kunsten. Der gives en Kultur, større end den, der taler

gennem Literatur, gennem Billeder, gennem Toner, overhovedet gennem Aand: det er Sindets, Hjertelagets Kultur. Den Dannelse, der ikke naar til Bunds i det menneskelige Sind, er ikke meget værd; de saakaldte dannede, der hovmoder sig af deres »Viden« og »æstetiske Sans« og ser ned paa andre Mennesker, virker frastødende. Den højeste Musik fremmer netop Hjertets Kultur, er netop i dybeste Forstand en Kulturfaktor. Jo dybere man trænger ind i Værker som Bachs h-Moll Messe og Mozarts »Figaros Bryllup« (for ligesom at nævne to Yderpoler), des større synes de evige Skønheder, des mindre endog den gode Musikers Indsigt. Hvilken dyb Beskedenhed maa ikke enhver føle, der har den Lykke at komme saadanne Værker nær! Ingenlunde er det nedstemmende at føle sig lille overfor det uendelige, tværtimod. Der er en særegen Lykke ved en saadan Indlevelse, selvom man maa erkende, at jo dybere man naar ned, des dybere synes ogsaa Værket, og følgelig naas Idealet aldrig. Dette er jo netop det vidunderlige ved alt ophøjet; saaledes virker ogsaa Naturen i sin Vælde.

Ser vi nøjere til, ligger Forskellen mellem den musikalske og den ikke-musikalske ingenlunde deri, at den første ved mere end den sidste, men deri, at han er rigere og følgelig maa opfyldes af en særegen Taknemmelighedsfølelse over denne Rigdom. Kun er der det ejendommelige, at de allerfleste kan faa Andel i Musikens Skatte. Musiken gør det menneskelige Sind rigt og lykkeligt, og kun, fordi alt for faa kender denne Lykke, tager Sagen sig anderledes ud i Virkeligheden. Fagmusikeren, der hyppigt maa trælle fuldt saa haardt som andre Mennesker, kan undertiden næsten føle Lede ved sin Kunst, men i det Øjeblik, hvor han fornemmer dens inderste Væsen, viger Ubehaget for Magten af dette højeste. Undervisningen i Musik bør da pege paa alt det, der kan fryde og udvide, styrke og berige det menneskelige Sind; den bør ikke blot gaa ud paa at uddanne Evner, som hos de fleste ikke kan uddannes synderligt, nej, den bør lige-

som staa i Dur, skabe Glæde i andre, Glæde ved selve den Kunst, der er Undervisningens Genstand.

Ovenfor er gjort et Forsøg paa at se Forholdene, som de er. Sagen maa gribes praktisk an, og der kan intet vindes ved at lukke Øjnene for den Kendsgerning, at Musikkulturen lader meget tilbage at ønske. Men al Kritik er kun negativ; det er det positive, der har Interesse: hvad kan der gøres? Her nærer jeg den paa personlig Erfaring støttede Overbevisning, at naar Musiklærerne i stort Tal, bevidst og systematisk, arbejdede med et saadant Maal for Øje, saa vilde — lidt efter lidt — et Publikum kunne skabes, der længtes mod den gode Kunst, den skabende og den udøvende. Den daarlige Musik vil altid staa stærkt; den vil aldrig savne sit Publikum. Men den gode Musik kan da virke i Overensstemmelse med sit Væsen; Konflikten mellem Realitet og Idealitet er mildnet. Den Dag, et større, forstaaende Publikum strømmer sammen for at nyde selve de store Musikværdier, da kan Kunstneren være sin Kunsts Tjener, d. v. s. Kunstner helt og fuldt, da er Musiken for Alvor en Kulturfaktor.