

Ry Højskole 19. til 22. oktober 2009
Inspirationskursus for gymnasieskolens musiklærere

Anden afdeling: Krigen og musikken, Liszt, Mahler, Messiaen
 ved Orla Vinther

De to første nedslag i det vidtspændende emne **Krigen og musikken** handler om Liszts symfoniske digt *Les Préludes* og om Mahlers soldatersange fra *Des Knaben Wunderhorn* med særligt fokus på lieden *Wo die schönen Trompeten blasen*.

Vi begynder med den tekst, der ligger til grund for Liszts symfoniske digt *Les Préludes*, som er fra 1854. Musikken er egentlig skrevet som absolut musik; men foran i partituret har Liszt sat en kort tekst, et program, af den franske digter Alphonse de Lamartine. Uanset at musikken oprindeligt er skrevet uden tanke på Lamartine og hans tekst, har Liszt følt en dyb samklang mellem teksten og sine egne musikalske forestillinger.

Eksempel 1: teksten til *Les Préludes*
 (læses)

*H*vad andet er vort liv end en række præludier til den ukendte sang, hvis højtidelige begyndelsestone istemmes af døden? Kærligheden er en strålende morgenrøde i enhver tilværelse; men hvem oplever ikke, at den første lykke afbrydes af et uvejr, som med sin dræbende stormvind bortblæser illusionen og med dødelige lyn ødelægger ens alter. Og hvem søger ikke, efter sådanne rystelser, gerne mod den dejlige stilhed på landet, for der at henfalde i sine egne minder. Men denne naturstemnings blide ro varer ikke længe, og når trompeternes stormsignal lyder, og et slag kalder manden ind i de kæmpendes rækker, iler han til den farligste post for der, i kampens trængsel, at vinde den fulde selvbevidsthed og den fulde besiddelse af sine kræfter.



Teksten skildrer livet som et forstadium til døden. Ungdommens illusioner og kærligheden knuses af livets storme. Naturen og landlivets fred opleves som et intermezzo, før trompeterne kalder. I krigen finder manden sin sande bestemmelse.

Musikken og programteksten er nøje synkroniseret. I indledningen finder Liszt udtryk for flere forskellige sider af den maskuline karakter, dels det indadvendt eftertænksomme, dels det heroisk-udadvendte. Også for uvejret, som med dødelige lyn splintrer ungdommens illusioner, erindringer om kærlighedslykken og for stilheden på landet finder Liszt udtryk i sit kontrastrige og brillant instrumenterede orkesterværk. I nærværende sammenhæng er slutningen det vigtigste. Med udfoldelse af det romantiske orkestrets fulde klanglige ressourcer fører han værket til en heroisk slutning. Med musikalske midler bekræfter han tekstens forestilling om den mandighed, der finder sin rette bestemmelse på slagmarken. Under 2. Verdenskrig blev slutningen af Liszts *Les Préludes* spillet i radioen som indledning til de tyske ”Siegesmeldungen”.

Spil slutningen af Franz Liszt, *Les Préludes* (2:30)
(Cd: Naxos 8.556667. Polish National Radio Symphony Orchestra, dirigent Michael Halász)

Også samtidens europæiske koncertpublikum – det kulturbærende borgerskab – har nikket bifaldende. Det var der flere grunde til.

Wienerkongressen 1814-15 bragte en midlertidig genopretning af ”den gamle orden” i Europa – dvs. den orden, der herskede før Den Franske Revolution. Et af dens resultater var oprettelsen af *Det tyske Forbund* under Østrigs ledelse bestående af 39 ekstremt reaktionære fyrstestater. Et andet resultat var *Den hellige Alliance*, et forbund mellem den østrigske kejser Frans I, den russiske zar Aleksander I og kong Frederik Vilhelm III af Preussen. Alliancens formål var at bekæmpe alle liberale bevægelser.

Men Wienerkongressens ordninger var udsat for et stigende pres fra mange sider. Tiden omkring 1850 var nemlig over hele Europa præget af borgerlige revolutionsforsøg og opstande, der havde national selvbestemmelse og frie forfatninger som mål. Omkring 1850 faldt Wienerkongressens Europa fra hinanden: Spanien, Belgien, Schweiz og kongeriget Neapel indførte liberale demokratiske forfatninger efter folkelige opstande; i 1848 udråbtes Den Anden Republik i Frankrig. Samtidig udbrød der borgerlige revolutioner mange steder i Italien, i Budapest, Prag, Berlin, Dresden, Wien og i Polen. Herhjemme blev en liberal forfatning indført med Junigrundloven af 1849.

Det mandsideal, der foresvævede borgerskabet, og som det kunne identificere sig med, var derfor karakteriseret ved praktisk og politisk handlekraft, høje æresbegreber

og personligt mod. Til det mandsbillede føjede specielt den franske litterære romantik en dimension af tragisk heroisme, som netop kommer til udtryk i programmet til Liszts *Les Préludes*.

Alphonse de Lamartine, hvis årstal er 1790-1869, var ikke blot Frankrigs første store romantiske lyriker (debutværket var *Méditations poétiques* fra 1820), men også en handlekraftig og dygtig politiker. Efter Februarrevolutionen i 1848, der indførte Den Anden Republik i Frankrig, var han som nationalliberal politiker chef for en provisorisk regering. I de voldelige konfrontationer med socialisterne udviste han ved flere lejligheder et stort personligt mod. På det indsatte billede til højre for teksten i eksempel 1 kan I se Lamartine i deputerkammeret omringet af bevæbnede socialister, som krævede, at den røde fane skulle være Frankrigs nationalsymbol; Lamartines frygtløshed og oratoriske begavelse gjorde dog udslaget: Til sidst accepterede man, at Trikoloren fortsat skulle være Frankrigs nationalflag.

Det billede af en mandlig identitet, som tegnes i programmet til Liszts *Les Préludes*, er altså et portræt af ophavsmanden, digteren og politikeren Alphonse de Lamartine.

Med Liszts symfoniske digt *Les Préludes* har vi præsenteret et kunstnerisk udsagn, der forholder sig positivt til krigen, og som opfatter slagmarken som det sted, hvor manden, helten, finder sin rette bestemmelse. I bilag 3 kan I finde andre eksempler på musik, der glorificerer krigen og hylder soldaten, der kæmper for fædrelandet, f.eks. Beethovens orkesterværk *Wellingtons Sejr*, der forherliger englændernes og de allieredes – heriblandt Østrigs – sejr over Napoleon. Der henvises også til Beethovens lied *Abschiedsgesang an Wiens Bürger beim Auszug der Wiener Freiwilligen*. Lieden er komponeret til et strofisk digt, hvis tekst ikke er at spøge med!

Som eksempler i samme kategori nævner vi Prokofievs kantate *Alexander Nevsky* op. 78, som er et arrangement for solister, kor og orkester af musikken til Eisensteins film *Aleksander Nevskij* fra 1938. Her beskrives den russiske fyrste Aleksander Nevskij og hans sejrige kamp mod den tyske ridderorden i året 1242 med klare paralleller til den aktuelle nazistiske fare i årene før 2. Verdenskrigs udbrud. I samme kategori nævner vi Shostakovichs 7. symfoni (Leningradsymfonien) fra 1941, selv om dens status er omdiskuteret (er det Hitlers eller Stalins fascisme, der er symfoniens tema?).

De værker, vi nu skal beskæftige os med, er skrevet med modsatte fortegn: som en reaktion på krigen og den lidelse og sorg, der altid følger i dens kølvand.

Til den kategori har Gustav Mahler bidraget. Af de i alt 24 lieder, han komponerede mellem 1883 og 1901 til digte fra Achim von Arnim og Clemens Brentanos samling

Des Knaben Wunderhorn, er seks, altså en fjerdedel, soldatersange eller krigssange. De seks sange er værd at beskæftige sig med. Ikke blot, fordi de er rystende og ubærligt smukke; men også fordi de rummer nøglen til en forståelse af hele Mahlers musikalske univers og til hans livssyn.

Lad os kaste et blik på den allertidligste soldatersang, klaverlieden *Zu Strassburg auf der Schanz* komponeret 1885-86, udgivet i bd. 3 af *Lieder und Gesänge aus der Jugendzeit*. Teksten lyder:

Eksempel 2

Zu Straßburg auf der Schanz,
Da ging mein Trauern an;
Das Alphorn hört' ich drüben wohl anstimmen,
Ins Vaterland muß ich hinüberschwimmen,
Das ging ja nicht an.

Ein Stunde in der Nacht
Sie haben mich gebracht;
Sie führten mich gleich vor des Hauptmanns Haus,
Ach Gott, sie fischten mich im Strome auf,
Mit mir ist's aus.

Frühmorgens um zehn Uhr
Stellt man mich vor das Regiment;
Ich soll da bitten um Pardon,
Und ich bekomm doch meinen Lohn,
Das weiß ich schon.

Ihr Brüder allzumal,
Heut' seht ihr mich zum letztenmal;
Der Hirtenbub ist nur schuld daran,
Das Alphorn hat mir's angetan,
Das klag ich an.

I Strassburg på skansen,
Der begyndte min sorg:
Jeg hørte alpehornet klinge derovre;
Jeg måtte svømme tilbage til fædrelandet,
Det gik ikke an.

De gav mig
Én time om natten;
Så førte de mig straks til kaptajnens hus,
Min Gud, de fiskede mig op af strømmen,
Det er ude med mig.

Tidligt om morgenen kl. ti
Stiller man mig foran regimentet;
Der skal jeg bede om pardon,
Men jeg vil få min løn,
Det ved jeg allerede.

Alle I brødre,
I dag ser I mig for sidste gang;
Hyrdedrengen er skyld deri,
Alpehornet har gjort det mod mig,
Det anklager jeg.

Det er en desertør, der synger. Fra den anden side af Rhinen, fra hjemstavnen, hørte han hyrden blæse i sit alpehorn. Alpehornets toner forstærkede hans længsel. Han beslutter sig for at desertere. Om natten svømmer han over floden; bliver opdaget, pågrebet og venter nu på sin dom: henrettelse ved skydning.

Som i andre soldatersange spiller de intonationer, der knytter sig til soldaterlivet, en væsentlig rolle. Først og fremmest marchmusikken og trommehvirvler, som vi hører i denne sang. I andre soldatersange også militære trompetsignaler og soldaternes trallende omkvæd til de sange, de synger under march. Vi hører nu Wunderhornsangen *Zu Strassburg auf der Schanz* sunget af Dietrich Fischer-Dieskau

akkompagneret af Leonard Bernstein. Klaverets indledning associerer til alpehornets toner.

Spil *Zu Strassburg auf der Schanz* (4:32)

(Cd: Sony rem. 2000: Rückert-Lieder/ Lieder und Gesänge, Dietrich Fischer-Diskau, Leonard Bernstein)

Hvad er det specielle ved Mahlers krigs- og soldatersange? Jeg tror, det specielle ligger i den skæbnesvangre tvetydighed, den dødelige ambivalens, der gennemsyrrer dem. Det musikalske materiale er, som i denne sang, oftest elementært og banalt. Det er march og trommehvirvler, der er de musikalske emblemer for desertørens situation. Han er fortvivlet, men han opponerer ikke. Han identificerer sig med det militære system og sin skæbne: Den, der løber væk, bliver skudt. Han anklager ikke systemet for menneskeforagt og brutalitet, han anklager hyrden og alpehornet, som lokkede ham på flugt!

Det er ambivalensen mellem på den ene side et enfoldigt ungt menneske, der fuldstændigt identificerer sig med sin spartanske soldatertilværelse, der musikalsk kommer til udtryk ved march og trommehvirvler – og på den anden side den grusomhed, der er systemet iboende, og som rammer ham uden nåde. Marchen i dur er det klingende symbol på den flotte parade gennem byerne, hvor kæresten vinker fra vinduet (som i orkestersangen *Revelge*); men den tunge march i mol er også den musik, der spilles ved henrettelsesceremonien, og som vi netop hørte som et gennemgående element i sangen *Zu Strassburg auf der Schanz*. Det samme med alpehornets toner. Dens musik er symbolet på det skønne, det oprindelige og ubelastede; men dens enstemmige melodi er motivisk bygget på militærsignaler. Også det skønne er tvetydigt. Desuden: Det muntre omkvæd til de sange, der synges under march, får en dobbeltbetydning, når den unge trommeslager i orkestersangen *Revelge* – dødeligt såret – synger omkvædet ”Tralali-tralalej”, mens han forgæves trygler sine flygtende kammerater om at tage sig med tilbage.

Med Hans Heinrich-Eggebrechts ord: Det er denne ”semantiske polyfoni”, der gør Mahlers musik så bevægende. Når det enkle og skønne eksponeres, lurer tragedien som en medbetydning. Det spor kan følges langt ind i Mahlers symfoniske værk, hvor *Wunderhorn*-sangene manifesterer sig som både selvstændige satser og som tematiske understrømme. Men her og nu vil vi konkretisere centralbegrebet *semantisk polyfoni* ved et sidste blik på soldatersangen *Wo die schönen Trompeten blasen*, som er komponeret i 1898 til samlingen *Des Knaben Wunderhorn – Lieder für eine Singstimme mit Orchesterbegleitung*, der første gang blev udgivet samlet i 1970.

Først teksten (læses på tysk og i oversættelse)

Eksempel 3

Orkesterindledning (14 takter)

linje 1	Wer ist denne draussen und wer klopfet an, der mich so leise, so leise wecken kann?	A	Hvem er derude og hvem banker på, og vækker mig så sagte, så sagte?
linje 3	Das ist der Herzallerliebste dein, steh' auf und lass mich zu dir ein! Was soll ich hier nun länger steh'n? Ich seh' die Morgenröt' aufgehn, die Morgenröt', zwei helle Stern. Bei meinem Schatz da wär ich gern, bei meinem Herzallerlieble.	B	Det er din hjertenskære, stå op og luk mig ind til dig! Hvorfor skal jeg stå her længere? Jeg ser morgenrøden komme, morgenrøden, to lyse stjerner. Hos min skat der var jeg gerne, hos min hjertenskære.
linje 10	Das Mädchen stand auf und liess ihn ein, sie heisst ihn auch willkommen sein.	A1	Pigen stod op og lod ham ind, hun bød ham også velkommen.
linje 12	Willkommen lieber Knabe mein, so lang hast du gestanden! Sie reicht ihm auch die schneeweisse Hand.	C	Velkommen min kære ven, så længe har du ventet! Hun rakte ham også sin snehvide hånd.
linje 15	Von ferne sang die Nachtigall; das Mädchen fing zu weinen an.	A2	I det fjerne sang nattergalen; pigen begyndte at græde.
linje 17	Ach weine nicht, du Liebste mein, ach weine nicht, du Liebste mein, aufs Jahr sollst du mein eigen sein. Mein eigen sollst du werden gewiss, wie's keine sonst auf Erden ist! O Lieb' auf grüner Erden.	B1	Ak, græd ikke du kære ven, ak, græd ikke du kære ven, om et år skal du være min. Min egen skal du være bestemt, som ingen anden på jorden! Åh kærlighed på den grønne jord.
linje 23	Ich zieh in Krieg auf grüne Haid', die grüne Haide, die ist so weit. Alwo dort die schönen Trompeten blasen, da ist mein Haus von grünem Rasen.	A3	Jeg drager i krig på den grønne hede, den grønne hede, den er så langt væk. Der, hvor de skønne trompeter smælder, der er mit hus af grønne græstørv.

Digtet handler om tre personer: pigen, soldaten og fortælleren. Soldaten vækker sin kæreste tidligt om morgenen. Hun står op, lukker ham ind og byder ham velkommen. Om et år skal de giftes, siger han. Til sidst fortæller han, at han skal i krig. Hans hjem – og hans grav – er der, hvor de skønne trompeter smælder.

Teksten til Liszts symfoniske digt *Les Préludes* (**eksempel 1**) og teksten til Mahlers symfoniske lied *Wo die schönen Trompeten blasen* har – deres forskelligheder til trods – ét træk fælles: nemlig den afsluttende pointe om en mandighed, der identificerer sig med soldatens vilkår. Begge mandspersoner har hjemme på slagmarken; dér realiserer de sig selv, dér finder de deres rette bestemmelse.

I begge tekster tales der om kærlighed, mest direkte i Mahlers lied. Men i begge tilfælde er kærligheden underordnet det væsentlige, heroiseringen af krigen i Liszts *Les Preludes*, hos Mahler skildringen af krigen som et sorgfuldt grundvilkår.

I forhold til Liszt, der anvendte et stort besat romantisk orkester på mere end 75 musikere, anvender Mahler et forholdsvis lille ensemble: 2 fløjter, 2 oboer, 2 klarinetter, 4 horn, 2 trompeter og strygere. Gennem det meste af værket spiller messingblæsere og strygere med dæmper. Mahler foreskriver, at musikerne skal spille sagte, som i en drøm.

Som det ses af eksempel 3, er Mahlers symfoniske lied komponeret som en rondo med en kort orkesterindledning. I ritornellerne, liedens korte A-dele, altså linje 1-2, linje 10-11, linje 15-16 og linje 23-27 – i dem indgår altid en montage af militærsignaler.

Spil *Wo die schönen Trompeten blasen* (7:32)
(Cd: EMI Classics 5672362 London, rem. 2000
Elisabeth Schwarzkopf, Dietrich Fischer-Diskau
London Symphony Orchestra, George Szell)

Soldatens skikkelse er tvetydig: på samme tid drengen i sin elskedes arme – og soldat. Og pigen: på samme tid pige i sin elskedes arme – og en pige, der græder, fordi hun ved alt. Lieden er på samme tid kærlighedssang og militærmusik. Den grønne natur er på samme tid ”O Lieb auf grüner Erden” og ”Ich zieh’ in Krieg auf grüne Haid”. Trompeterne er på én gang udtryk for det skønne og for militærsignaler, og begge dele på samme sted: ”Allwo die schönen Trompeten blasen, da ist mein Haus von grünem Rasen”.

Lieden begynder og slutter med de samme brudte militærsignaler, sorgens musik. De skønne trompeter klinger kun én gang, og da forbigående (i A3). Drengen falder som soldat, han falder på den grønne hede; der, hvor de smukke trompeter smælder. Og pigens gråd: den ændrer ingenting og er dog det eneste, der bliver tilbage.

Min sammenfatning står i gæld til Hans Heinrich Eggebrechts artikel *Wo die schönen Trompeten blasen – Über die Musik Gustav Mahlers*, som vi henviser til i litteraturlisten. Vi henviser også til mine egne tekster om *Wo die schönen Trompeten blasen*; dels kapitel 4 i *Musikken i 1800-tallet*, Systimebogen fra 1998. Kapitlet hedder *To mandsportrætter i tekst og musik*, hvor jeg på siderne 83-101 detailanalyserer såvel Liszts *Les Préludes* som Mahlers *Wo die schönen Trompeten blasen*. Desuden ligger i jeres kursusmateriale artiklen *At skabe en interesse*, der blev udgivet på Vestjysk Musikkonservatoriums Forlag i 2008. Her tager jeg de to værker

op i anden sammenhæng. Klaverudtoget til Mahlers lied om de skønne trompeter er indsat i artiklen.

Når jeg drager min gamle lærer, tidligere professor ved universitetet i Freiburg Hans Heinrich Eggebrecht, ind i denne sammenhæng, er det for at gøre jer opmærksom på en personlighed, en tysk musikforsker, hvis tekster om musikanalyse i almindelighed og om Mahler og hans musik i særdeleshed er i international særklasse.

Hans analyser af Mahlers soldatersange har for mig en særlig dybde, fordi jeg ved, at han selv i fem år, fra 1940-45, kæmpede som menig Wehrmacht-soldat i Polen og ved fronterne i Rusland og Frankrig. I krigens sidste tid blev han lemlæstet – mistede sit ene øje og et ben. Når han analyserer og tolker Mahlers portrætter af den menige soldat og af de katastrofer, der følger i krigens kølvand, så ved han, hvad han taler om.

Jeg citerer fra slutningen af Eggebrechts artikel:

”Efter at Mahler har vundet indpas i kulturlivet, findes der forskellige reaktioner på hans musik. Jeg nævner nogle af dem:

Den ene måde er afvisning. Man afskærmer sig – vil ikke vide af den.

Den anden måde – og den mest almindelige – er, at man glider af på den. Man opfører hans musik; lytter og skriver, men man tager den ikke til sig. Man sætter filtre op; huden er olieret.

En tredje måde er aggression. Musikkens uopløste ambivalens bliver opfattet og forstået og fører til vrede og handling.

En fjerde måde er at græde; at græde over det, Mahlers musik formidler – sådan som pigen græder i sangen om de smukke trompeter; fordi hun ved, hvordan det er – den inderlige gråd, som intet forandrer og hvorigennem alt dog ændrer sig.”

Eggebrecht slutter: ”Wohl dieser Art!”

Det næstsidste nedslag i denne afdeling bliver en præsentation af Olivier Messiaens *Quatour pour la fin du temps, Kvartet til tidens ende*. Messiaens årstal er 1908-92; *Kvartet til tidens ende* for klarinet, violin, cello og klaver blev komponeret i 1941. Der er flere gode grunde til at beskæftige sig med dette værk under temaet ”Krigen og musikken”.

For det første: Kvartetten er et af de mest markante og substantielle værker, der blev komponeret som reaktion på 2. Verdenskrig, og dens tilblivelseshistorie er usædvanlig. Kvartetten blev til i krigsfangelejren Stalag VIII A, der ligger umiddelbart øst for Görlitz, byen, der i dag er delt mellem Tyskland og Polen af grænsefloden Neisse. Grænsebyen Görlitz ligger på højde med Dresden. Her sad Messiaen som fransk soldat i tysk krigsfangenskab. De nærmere omstændigheder omkring tilblivelsen er veldokumenterede; dels gennem Messiaens egne oplysninger i interviews og pladenoter; dels gennem en anmeldelse af førsteopførelsen i den franske lejravis og senere interviews med de musikere, som medvirkede. Såvel anmeldelse som interviews modificerer i nogen grad de myter, der er opstået omkring værket, og som Messiaen selv har lagt grunden til; men derom senere.

For det andet: Messiaens musik er meget appellerende og meget kommunikerende. Via interviews, introduktioner i partituret og kommentarer i forbindelse med pladeudgivelser fortæller Messiaen – ordrigt og i mange detaljer – om sine visioner, om troen, kærligheden, naturen og om de banebrydende principper af melodisk, rytmisk og harmonisk art, som han udfolder i værket, og som senere inspirerede de unge komponister ved kurserne for ny musik i Darmstadt i 1940'erne og 50'erne, hvor Messiaen var en skattet lærer. Jeg tror, dette hovedværk i 1900-tallets musik vil vække undren og skabe glæde hos jeres elever.

Lad os resumere nogle biografiske hovedpunkter:

Som 11-årig, i 1919, blev Olivier Messiaen optaget på Pariserkonservatoriet, og i de følgende 12 år lærte han sig musikhistorie, harmonilære, kontrapunkt, spillede orgel, klaver og slagtøj og lyttede til et parisisk musikliv præget af Milhaud, Stravinskij, Varèse og Villa-Lobos.

Som komponist udviklede han op gennem 1930'erne sine modi med "begrænsede transpositions muligheder" som alternativ til den dynamiske funktionsharmonik, de "tilføjede rytmiske værdier", der sætter den regelmæssige puls ud af funktion og erstatter den med en "additiv", flydende rytmeformelse, og de symmetriske rytmer (non-retrogradable), der får tiden til at løbe tilbage i sig selv. Det grundlæggende dokument herom er stadig Messiaens *Technique de mon langage musical* i to bind fra 1944.

Fra 1931 og til sin død i 1992 var han ansat som organist ved Trinité-kirken i Paris; fra 1941 desuden som professor ved konservatoriet i Paris, hvor hans analyseseminarer i årene efter 1947 tiltrak komponister fra ind- og udland, foruden franskmændene Pierre Boulez også tyskeren Karlheinz Stockhausen, grækeren Iannis

Xenakis og danskerne Gunnar Berg og Poul Rovsing Olsen. Med klaverværket *Modes de valeurs et d'intensités (Modus af varigheder og styrkegrader)* fra 1949 fik han afgørende indflydelse på den unge generation af avantgardekomponister, der i årene efter 2. Verdenskrig udgjorde den såkaldte Darmstadt-skole.

I sin meget fine artikel om Messiaen i *Guds Musikleksikon* peger Jens Brincker på, at selv om Messiaen er én af de betydeligste moderne komponister i 1900-tallet i generationen efter Schönberg, Bartók og Stravinsky, så vil det være problematisk at betegne ham som avantgardist. I højere grad videreførte han i et personligt tonesprog Debussys og Ravels impressionisme og Wagners senromantik kombineret med impulser fra den virtuose franske orgeltradition. Naturen, specielt fuglesangen, og den katolske tro og mystik havde afgørende betydning for Messiaen, og mange af hans værker er meditationer over troens mysterium.

Som sagt: Messiaen skrev *Kvartet til tidens ende* under 2. Verdenskrig, mens han fra marts 1940 til juni 1941 var krigsfange i Görlitz. Værket er tilegnet apokalypsens engel, og dets udgangspunkt er følgende tekst fra Johannes' Åbenbaring kapitel 10, vers 1-7:

Jeg så en engel fuld af styrke stige ned fra himlen iklædt en sky og med en regnbue på hovedet. Hans ansigt var som solen, hans fødder som søjler af ild. Han satte sin højre fod på havet og sin venstre fod på jorden, og idet han holdt sig oprejst over havet og over jorden, løftede han hånden mod himlen og svor ved Ham, der lever i århundreders århundreder, idet han sagde: Der skal ikke være tid mere; men den dag, hvor den syvende engels trompet lyder, skal Guds mysterium fuldbyrdes.

I værket udtrykker Messiaen sin vision om apokalypsen (verdens undergang) i otte satser. Med henvisning til apokalypsen kan man undre sig over flere af satsernes ro og nøgenhed; men Messiaen minder om, at Johannes Åbenbaring ikke blot rummer uhyrer og naturkatastrofer, men også tilbedelsens stilhed og vidunderlige visioner om fred.

Messiaen fortæller, at sulten og kulden i det tyske fangenskab medførte hallucinationer i form af stærke farvesyner (*Jeg så englens regnbue og underligt hvirvlende farver*), men at kompositionsprocessen gav ham sjælelig styrke til at bære sin skæbne. I en desperat situation formidlede værket en musikalsk og religiøs vision.

Kvartetens besætning var bestemt af, at der blandt hans medfanger var tre musikere, nemlig violinisten Jean Le Boulaire, klarinettisten Henri Akoka og cellisten Etienne Pasquier. Boulaire og Akoka havde begge fået lov til at medbringe deres instrumenter. Lejrens fanger samlede penge sammen, så Etienne Pasquier under

ledsagelse af en tysk vagt kunne ta' til Görlitz og købe en billig cello (husk, at Stalag VIII A var en krigsfangelejr, ikke en koncentrations- eller udryddelseslejr, og at krigsfanger fra vestfronten i de første krigsår blev behandlet tåleligt – det gjaldt ikke mindst den fangekategori, som tyskerne kaldte ”Musiker-Soldaten”). Messiaen skrev klaverstemmen til sig selv. Først sent i kompositionsprocessen fik han adgang til et gammelt klaver, som den venligtsindede tyske kaptajn Karl-Erich Brüll skaffede til veje. Værket blev opført den 15. januar 1941 i én af fangelejrens uopvarmede barakker.

I et interview med Antoine Goléa *Rencontres avec Olivier Messiaen* (1960) fortæller han:

”Det var i Görlitz i Schlesien i bitter frost. Lejren var begravet i sne. Den var bygget til 15.000 fanger, men vi var 30.000, flest franskmænd, men også nogle polakker og belgier. De fire musikere spillede på kasserede instrumenter. Etienne Pasquiers cello havde kun tre strenge, tangenterne på mit opretstående klaver faldt ned af sig selv og ville ikke komme op igen. Vores påklædning var helt utrolig; man havde klædt mig ud i en fuldstændig flået grøn jakke, og jeg havde træsko på. Publikum var 5000 krigsfanger, der lyttede til opførelsen i den isnende kulde. Aldrig har nogen lyttet til min musik med større opmærksomhed og forståelse.”

Oplysninger fremkommet efter krigen modificerer i nogen grad detaljerne i Messiaens beskrivelse. Det gælder antallet af strenge på Pasquiers cello, antallet af tilhørerne og deres reaktion på værket.

I et interview med Hannelore Lauerwald i *Das Orchester* 1999 fortæller cellisten Etienne Pasquier, at han faktisk spillede på fire strenge, ikke tre; og at kvartetten blev opført i en barak med plads til højst 400 mennesker, ikke 5000 (i årene efter 1945, hvor Pasquier havde et tæt samarbejde med Messiaen, hilste han ham altid med ordene ”Bonjour mon Professeur; *quatre cordes*”).

Særlig interessant er det, at der faktisk eksisterer en anmeldelse, som blev bragt i den franske lejravis *Lumignon* den 1. april 1941. Under overskriften ”Premiere i fangelejren” giver anmeldelsen en interessant beskrivelse af publikums reaktion. Jeg citerer et uddrag:

”I lejren var vi så heldige at overvære den første opførelse af et mesterværk. Det var helt mærkeligt, at vi i denne lejrbarak oplevede nøjagtig den samme tumultagtige og fanatiske atmosfære som ved andre premierer: lige dele lidenskabelig begejstring og voldsom vrede og afvisning. Og mens der var brændende entusiasme på nogle rækker, var det umuligt at overhøre irritationen på andre. Folk, der kan huske tilbage,

fortæller om en lignende situation den aften i 1913 på Théâtre des Champs-Élysées, hvor *Le Sacre du Printemps* blev opført første gang. Det er ofte karakteristisk for et mesterværk, at dets førsteopførelse fremprovokerer konflikter.... På grund af det mægtige indtryk, musikken gjorde, opstod efter den sidste tone et øjeblik af fuldstændig stilhed.”

Anmeldelsen, der er signeret ”V.M.”, blev nævnt første gang i 2002 af Nigel Simeone; anmeldelsen kan læses i Peter Hill og Nigel Simeones bog *Messiaen: a life in words and pictures* s. 101-102 (Yale University Press 2005), jf. litteraturlisten.

Eksempel 4

Olivier Messiaen, *Kvartet til tidens ende*.

Komponistens kommentarer til hver sats oversat af Erik Christensen; forkortet og redigeret af Orla Vinther

1. **Krystal-liturgi.** Ved femtiden om morgenen improviserer en solsort omgivet af tonende støv, af en glorie af flageolettoner, der fortaber sig højt oppe i træerne. Overfør dette til det religiøse plan, så har De himlens harmoniske stilhed. Klaveret udfører en gennemgående indisk rytme – som et ostinat. Klarinetten udfører fuglenes sang.
2. **Vokalise til englen, der bebuder tidens ende.** Første del og kodaen – meget korte – skildrer denne engels stærke magt, den engel med regnbuehår og klæder af skyer, som støtter én fod på jorden og én på havet. Midterstykket er himlens ubegribelige harmonier. På klaveret blide kaskader af blå, gyldne og grønne, violetrøde, blå-orange akkorder – alt sammen domineret af stålgråt. Disse akkorder omgiver med en fjern klokkeklang violinens og celloens melodier, der lyder som gregoriansk kirkesang.
3. **Fuglenes afgrund.** Klarinetsolo uden noget som helst akkompagnement. Afgrunden: Det er tiden med dens sorger og dens træthed. Fuglene udgør kontrasten. De symboliserer vor længsel efter lyset, stjernerne, regnbuerne og jublende sang. I begyndelsen tristheden. Bemærk de langt udholdte toner med voksende styrke, fra pianissimo helt op til det voldsomste fortissimo. Fuglenes sange er skrevet i solsortens fantasifulde, muntre stil. Der vendes tilbage til trøstesløsheden i klarinettens smukke, dybe register.
4. **Intermezzo.** En lille Scherzo, der mere bevæger sig på overfladen. Intermezzoet er forbundet med de øvrige satser ved visse minder eller forudannelser, f.eks. med solsorten, vi allerede hørte i første sats, eller med temaet i 6. sats.
5. **Lovprisning af Jesu evighed.** Jesus betragtes her i sin egenskab af Ordet. En stor og meget langsom cellofrase ærer her – kærligt og ærbødigt – dette mægtige og blide Ords evighed, hvis år aldrig skal få ende. Majestætisk breder melodien sig i en blid og suveræn fjernhed. I begyndelsen var Ordet, og Ordet var hos Gud, og Ordet var Gud.
6. **Raseriets dans for de syv trompeter.** De fire instrumenter spiller enstemmigt. De foregiver ikke på nogen måde at efterligne Apokalypsens trompeter og de forskellige katastrofer, der fulgte dem. Det drejer sig frem for alt om en studie i rytme. Temaet anvender ”tilføjede værdier”. Henimod midten af stykket kommer et uventet pianissimo-afsnit. Så accellererer tempoet. Et vildt stringendo fulgt af en lang trille fører til afslutningen: temaet i fortissimo fremført i forlængede nodeværdier og med registerskift.

7. **Virvar af regnbuer; til englen, der bebuder tidens ende.** Satsen er tilegnet englen, der bebuder tidens ende, og især regnbuen, der dækker ham. I mine farvede drømme led jeg under en svimmelhed, en lydens og farvernes roterende trængen ind i hinanden: disse violet-røde, blå-orange, gyldne og grønne akkorder, disse sværd af ild, disse pludselige stjerner, det er virvaret, det er regnbuerne.
8. **Lovprisning af Jesu udødelighed.** Stor violinsolo svarende til cellosoloen i 5. sats. Hvorfor endnu en lovprisning? Denne er mere specielt rettet mod det andet aspekt af Jesus – Jesus, som blev menneske, ordet, som blev kød opvakt til udødelighed for at bibringe os sit liv. Den er lutter kærlighed. Dens langsomme stigen op mod det allerhøjeste register er menneskets opstigen mod sin Gud. Guds barns opstigen mod sin Fader, den guddommeliggjorte skabnings opstigen mod paradiset.

Værket består af otte satser. I **eksempel 4** har jeg indsat Messiaens egne kommentarer til hver sats i Erik Christensens oversættelse og i min forkortelse og redaktion. Teksterne dokumenterer til fulde komponistens programmusikalske visioner og hans religiøse engagement. Papiret med de redigerede Messiaen-introduktioner har jeg i flere tilfælde udleveret til publikum før opførelser af værket. Tilbagemeldinger tyder på, at de korte tekster som indledning til hver sats fokuserer lytningen og åbner et dybere rum for oplevelsen af Messiaens musik. Jeg tror derfor, at de korte introduktioner også kan være nyttige for jeres elever i deres arbejde med værket.

Ud fra et studiesynspunkt er kvartetten en guldgrube, fordi Messiaen med næsten pædagogisk anskuelighed udfolder de harmoniske, rytmiske og melodiske principper, jeg tidligere har skitseret. Kapitlet ”Teknik og musikalsk materiale” i Erik Christensen og Poul Borums *Messiaen – en håndbog*, som vi henviser til, er en glimrende introduktion til Messiaens kompositionstekniske og teoretiske univers. I forbindelse med bogens værk gennemgang har forfatterne desuden gjort sig den ulejlighed at oversætte Messiaens egne værkkommentarer til dansk (over fire bogsider) – en fantastisk håndsrækning til alle interesserede.

Jeg henleder desuden jeres opmærksomhed på bogen *Musikkonservatorierne og det faglig-pædagogiske udviklingsarbejde* – fire artikler af Bertel Krarup, Helge Flemming Pedersen og Per Erland Rasmussen udgivet med mig som redaktør på Edition Egtved i 1988. Bertel Krarups artikel hedder *Satslære og kompositionsøvelser på fritonalt/modalt grundlag*. Det er Bertels egen undervisning i sats- og kompositionsøvelser i Bartóks og Messiaens stil og teknik, han skriver om. Hans undervisning bygger på minutiøse analyser af et bredt udsnit af de to komponisters værker. På siderne 144-46 analyseres fra *Kvartet til tidens ende* 3. sats, *Abîme des oiseaux*, *Fuglenes afgrund* for soloklarinet – en meget fin og overskuelig analyse af satsens form, rytmisk-motiviske udvikling og tonale forankring. Jeg henviser til Bertels artikel af to grunde: For det første, fordi jeg selv af tidsmæssige grunde må afstå fra at præsentere jer for detaljerede analytiske nedslag i værket; for det andet

fordi jeg tror, at jeres elever på A-niveau vil være i stand til at læse Bertels analyse af 3. sats med udbytte – og dermed erhverve den rent musikfaglige basis, som alle perspektiveringer og meta-ræsonnementer må hvile på.

Kvartet til tidens ende udfolder et farverigt klangligt univers, der spænder fra det indadvendte og fredfyldte som nr. 5. *Lovprisning af Jesu evighed*, til det jublende og ekstatiske, f.eks. nr. 6. *Raseriets dans for de syv trompeter*, eller til satser, der rummer begge ekstremer, f.eks. *Virvar af regnbuer; til englen, der bebuder tidens ende*.

Læs introduktion til 5. sats *Lovprisning af Jesu evighed*. Cd-eksempel spilles: citat ca. 3:00 minutter.

Læs introduktion til 7. sats *Virvar af regnbuer; til englen, der bebuder tidens ende*. Cd-eksempel spilles: citat ca. 3:00.

(Cd: Universal 1956, cd rem. 2001. Medvirkende:

Violin: Jean Pasquier
Klarinet: André Vacellier
Cello: Etienne Pasquier
Klaver: Olivier Messiaen)