

# Rued Langgaard og 'Wien 1900'

*Tagore, Freud, Strauss, Böcklin og Rodenbach – hvad læste, så og hørte Langgaard?*

Foredrag af Bendt Viinholt Nielsen.

Rued Langgaard Festival, Ribe, 5. sep. 2021.

Foredraget var ledsaget af slides og musikeksempler, men er her præsenteret med blot enkelte illustrationer og i bearbejdet form. Bemærk at citater er moderniseret og kan være redigeret (forkortet), uden at det fremgår.

## Tid og sted

Det spørgsmål, jeg skal forsøge at besvare, er: Hvad absorberede Rued Langgaard af den tidsånd, man kan karakterisere som "Wien omkring år 1900" – temaet på årets Langgaard Festival – ja, hvad har det overhovedet med Langgaard at gøre? Hvad kendte han til, hvad hørte han – var der noget, der inspirerede ham?

Tager vi emnet "Langgaard og Wien 1900" bogstaveligt, så kan jeg med det samme sige: Der er ikke meget kød på det ben! Langgaard var kun et barn på 6 år, da året 1900 indtraf, og hans forhold til byen Wien og kulturen dér må kaldes yderst perifert. Eller rettere sagt: Vi ved ikke noget om det. I hans noder, noter og optegnelser har jeg kun fundet byens navn nævnt én gang.

Vi bliver altså nødt til at brede perspektivet ud geografisk til det centrale Europa og udvide tidsrummet til årene fra 1890 til 1914, et spand, som imidlertid meget godt indrammer århundredskiftets kultur, *Jahrhundertwende*-kulturen, som tyskerne siger, eller *fin-de-siècle*, som er det franske udtryk og er meget brugt i kunsthistorien – og i øvrigt er det begreb, Langgaard foretrækker. Man kan også tale om *Jugendstil*-perioden – og en central 'isme' fra tiden er symbolismen, men tiden rummede jo også impressionisme, post-impressionisme og gryende ekspressionisme. Alle begreber, som dog primært er knyttet til malerkunst og litteratur.

Der er to forhold, som alligevel gør det relevant at gå dybere ned i emnet om Langgaards forhold til tiden omkring 1900.

Først er der jo det, at Langgaards tidligste kompositionsforsøg går helt tilbage til 1902, og det er evident, at han i en meget tidlig alder modtog afgørende impulser, ikke mindst i kraft af årlige ophold (med forældrene) i Berlin mellem 1908 til 1913 – kulminerende med uropførelsen af symfoni nr. 1 med Berlinerfilharmonikerne. Det kunne være interessant at vide, hvilken musik, han stiftede bekendtskab med i Berlin, og hvad han fik ud af disse ophold.

Den anden ting er, at Langgaard i 1930'erne brugte megen tid på at reflektere over sit liv. Han når frem til den selvforståelse, at han er dumpet ned i en *helt* forkert tid.

Åndeligt set og som kunstner, føler han, at han hører til i tiden omkring 1900, hvor de værdier, han tror på, florerede. "Det jeg er, er gået under", skrev han i sine noter, og et andet sted: "Jeg er en personifikation af noget som har været..."

Igen og igen fremhæver han perioden fra 1890 til 1914 som en guldalder i musikhistorien. Men samtidig tager han afstand fra denne epoke og beskriver den som "den sprængte tid", en tid i dekadencens tegn. Han opfinder sit eget symbol på tiden: de blåligt blafrende gaslygter, som var den almindelige gadebelysning i hans barndoms København, og som han finder er et centralt symbol for dobbeltheden i den tid: det usikre, dunkle, et billede på den ulmende undergang, som førte frem mod katastrofen, 'verdens undergang' i form af 1. verdenskrig.

Det ligner en fiks idé, det med at forstå og fortolke hele sit liv i lyset af ens egen barndoms- og ungdomstid. Og man må jo spørge sig selv: Hvad var det egentlig for nogle musik- og kunstværker fra tiden omkring 1900, som får Langgaard til at definere denne tid som et højdepunkt i menneskets udvikling, den åndelige guldalder, han taler om?

Vi ved det ikke! – det hele er måske snarest en idé, en fornemmelse eller følelse, og hvis man bad Langgaard nævne hvilke musikværker fra den europæiske kultur 1890-1914, han tænker på som nøgleværker, var det ikke sikkert, han kunne give et svar. De fleste af de komponister, han sætter højest var jo døde (eller døde ligefrem) i 1890: Wagner, Liszt, Gade, César Franck – kun Bruckner rager lige ind i 1890'erne (han døde 1896). Et beskedent fingerpeg har man måske i de værker af andre komponister, Langgaard spillede som organist. De var nemlig typisk fra denne periode. Man kan nævne Alexandre Guilmant (1837-1911), Louis Vierne (1870-1937), Edward Elgar (1857-1934) og Otto Malling (1848-1915).

## Wien

Vi begynder henne på hjørnet! Skråt over for Langgaards barndomshjem i Niels Juelsgade på hjørnet af Holmens Kanal lå et stort hotel ved navn "Kongen af Danmark". Danmarks første wienercafé lå her, og det var et sted, Langgaard kom.



*"I Hotellets store, smagfulde Parterre-Lokaliteter er indrettet en Wiener-Café (eneste i Kjøbenhavn) med Conditiori & Restaurant, udstyrede efter nyeste Wiener-Mønster."*

Announce ca. 1900.

Da Langgaard i 1941 befandt sig i Ribe som domorganist, var det første, større værk, han skrev, en klaversonate (nr. 3) med titlen "Minder fra Høstens tid". Han benytter det bibelske udtryk "Høstens Tid" for tiden 1890-1914. Her er altså tale om nostalgiske lydbilleder fra barndomstiden i København. Tredje sats hedder *Ved Hotel "Kongen af Danmark", Niels Juelsgade* – det er veritabel café-salon-musik. Musikkens tema kommer tre gange, tredje gang forvrænget, idet Langgaard har indført tonerne H A D Es – "Hades", altså dødsriget. Den skønne café-stemning har en skygge: en flygtig antydning af, at undergangen er på vej.

Efter alt at dømme var Langgaard faktisk i Wien én gang, i 1922, i forbindelse med denne koncert:

KONZERTDIREKTION GUTMANN (HUGO KNEPLER)

GROSSER MUSIKVEREINS-SAAL  
SAMSTAG, DEN 20. MAI 1922,

**NORDISCHES ORCHESTER-KONZERT**  
DAS WIENER SINFONIE-ORCHESTER

UNTER LEITUNG VON  
**HANS SEEBER van der FLOE**

Mitwirkend: **Ellen Overgaard** Sopran  
(Kopenhagen)

**PROGRAMM:**

Sibelius . . . . . Der Schwan von Tuonela (Legende)\*.

Edvard Grieg . . . . . Lieder mit Orchester:  
Letzter Frühling.  
Monte Pincio.  
Dein Rat ist wohl gut.

P A U S E.

Rud Langgaard . . . . . Symphonisches Festspiel.

Rud Langgaard . . . . . Vaarbrud (Frühlingserwachen).  
Symphonie: Allegro con anima.  
Lento religioso esaltato.  
Con moto (Sopran-Solo).

\*) Der Schwan von Tuonela. Tuonela, das Reich des Todes — die Hölle der finn-ländischen Mythologie — ist von einem breiten Flusse mit schwarzem Wasser und reißendem Laufe umgeben, auf dem der Schwan von Tuonela majestätisch und singend dahinzieht.

Preis 100 Kronen.

Det var Wienersymfoni-orkestret, som spillede i den berømte "Grosser Musikvereins-Saal" den 20. maj 1922.

Langgaard fulgtes med dirigenten Hans Seeber van der Floe og sopranen Ellen Overgaard. De tre kom fra Berlin, hvor der 10. maj havde været en stor koncert med en opførelse af *Sfærernes Musik* og af symfoni nr. 2, der således blev gentaget i Wien.

Weniger günstig geriet das nordische Konzert. Wohl waren die Ausführenden, der Dirigent Seeber van der Floe und die Sängerin Ellen Overgaard, von guter Art. Namentlich Letztere, die ein von Natur aus hoch begabtes und glänzend geschultes Organ besitzt. Doch darf die „große Nummer“ des Abends, eine Symphonie des Dänen Langgaard wohl als ein eklektisches Machwerk bezeichnet werden.

Det er kun lykkedes mig at finde én, få linjer lang, anmeldelse af koncerten i Wien, hvori det hedder:

"Dog må aftenens 'store nummer', en symfoni af danskeren Langgaard, nok betegnes som et eklektisk makværk." (*Neues Wiener Journal* 22.5.1922).

For få år siden blev symfoni nr. 2 jo opført og indspillet i Wien af Wienerfilharmonikerne og blev absolut positivt modtaget.

Hvad Langgaard foretog sig i den uge, vi må tro, han opholdt sig i Wien, melder historien intet om. Hvis ovennævnte anmeldelse er udtryk for den generelle modtagelse af hans musik i Wien, har han næppe haft de bedste minder derfra. Men man kan næsten ikke forestille sig andet end, at han har frekventeret en af de traditionsrige caféer, fx Café Central eller Café Sperl, hvor han kunne have mødt Freud, Schönberg og Richard Strauss. Alma Mahler var flyttet til Venedig, Zemlinsky var vist i Köln på det tidspunkt.

Så meget om Wien – det var jo Berlin, Langgaard kendte som ung, så vi rykker dertil.

### **Berlin**

Rued var (sammen med sine forældre) i Berlin syv gange mellem 1908-13, i reglen ca. 3 uger ad gangen. I 1913 havde han sin store koncert med Berlinerfilharmonikerne og dirigenten Max Fiedler med uropførelsen af den 1. symfoni. (Orkestret har programsat værket igen i juni 2022, efter mere end 100 år, med tre opførelser!).

Rued og forældrene gik i operaen og til alle de symfonikoncerter, de orkede. Rued var også flittig benytter af Det kgl. Bibliotek på Unter den Linden, hvor han studerede partiturer. Det var nok mest Berlioz, Liszt og Wagner, der optog ham. Fra nogle enkelte notater ved vi lidt om, hvad Langgaard-familien hørte og gik efter i Berlin. Det var Beethoven, Wagner og Bruckner, som var de store trækplastre.

Men Richard Strauss var det største navn i Berlin på den tid. Strauss hører ikke til kredsen af komponister i Wien omkring århundredeskiftet. Han kom stort set ikke i Wien før efter 1. verdenskrig. Netop i den periode, hvor Langgaard-familien besøgte Berlin, var han chefkapelmester for Berlins Statsopera på Unter den Linden. Efter opførelsen af Langgaards 1. symfoni var det på tale, at Strauss burde opføre værket, men han fik aldrig partituret i hænde.

Lillejuleaften 1911 oplevede Rued og forældrene *Rosenkavaleren* i Berlin. Det var noget helt nyt: Den var blevet uropført tidligere samme år i Dresden. Først fem år senere kom den op på Det Kgl. Teater i København. I 1910 hørte Langgaard Strauss' lange tonedigt *Ein Heldenleben* (1898) og det noget kortere *Macbeth* (1890), det sidste med Strauss selv som dirigent. Begge de to værker var ikke blevet opført i København på det tidspunkt.

Siegfried Langgaard hørte jo også disse ting og udtalte sig meget skråsikkert om Strauss: Han var en frafalden, en der havde svigtet idealerne. I afhandlingen *Lidt om Tonekunstens Mission* (i den udvidede version, som kun findes i manuskript) skriver Siegfried: "Richard Strauss og dennes efterfølgere og slæng [...] søger at fabrikere stærkere og stærkere ny parfumeduft". Og et andet sted om Strauss, at han på en "giftig og diabolisk manér vrænger af eller nedbryder alt sandt og skønt og alle sande harmoniske Love." Det var den sandhed, den unge Rued blev præsenteret for.

Men i sit stille sind blev Rued jo væltet lidt over ende af Strauss' flotte musik – og han havde rig lejlighed til at høre mere af den i København, hvor Strauss var meget populær. I marts 1911 var Strauss på besøg som dirigent. Med stort set alt, hvad der kunne krybe og gå af københavnske orkestermusikere, dirigerede han tonedigtene *Tod und Verklärung* og *Don Juan*. I 1912 blev *Also sprach Zarathustra* opført i København (med den dengang berømte russiske dirigent Wassili Safonoff) og *Alpesymfonien* blev opført af det Kongelige Kapel i 1916 med Georg Høeberg på podiet. Det var enormt krævende opførelser. Og der var flere Strauss-opførelser end disse. Langgaard har utvivlsomt overværet nogle af disse koncerter. Og så var der også *Salome*, som kom op på Det kgl. Teater i 1919, og som kan have givet inspiration til *Antikrist*.

Rued Langgaards musik har generelt mange tydelige inspirationskilder: Gade, Grieg, Tjajkovskij, Wagner, en smule Debussy, men ud over Carl Nielsen er Richard Strauss den komponist, der tydeligst afspejler sig i Langgaards musik – og det fra først til sidst. Han indrømmer faktisk på et tidspunkt sidst i 1940'erne, at han måske har ladet sig inspirere lige lovligt meget af Strauss.

Hornsignaler er typiske for Strauss, og sammenligner man f. eks. åbningen af *Rosenkavalieren* med åbningen af Langgaards 10. symfoni (1944-45), så kan man høre inspirationen fra Strauss. Flere af Langgaards sange fra ungdomsårene er Strauss-inspirerede, og også sene satser af Langgaard som *Upåagtede Morgenstjerner* (af symfoni nr. 14) og 1. sats af symfoni nr. 16 giver klare mindelser om Strauss.

Rued blev altså nærmest bombarderet med Strauss som repræsentant for 'moderne europæisk musik' i begyndelsen af 1900-tallet. Men hvad med wienerne, som var længere fremme i skoene, såsom Mahler, Franz Schreker, Zemlinsky og Schönberg? Jeg tror faktisk ikke, Langgaard kendte noget videre til dem eller interesserede sig for dem. Vi ved, at han hørte Mahlers 4. symfoni i København, men først i 1914. Mahlers 1. og 3. symfoni og *Das Lied von der Erde* blev også opført i København i årene omkring 1. verdenskrig, og måske har Langgaard hørt dem. Det virker ikke som om, han brød sig om det. Schönberg blev ikke opført i København før efter 1. verdenskrig, og Schreker og Zemlinsky var aldeles ukendte i Danmark før krigen.

Lidt paradoksalt er det, at en meget uvenlig anmeldelse af *Sfærernes Musik*, efter at den var blevet opført i 1922 i Berlin, fastslog, at Langgaards musik var "snart Mahler, snart Schreker, snart Strauss – men alle tre misforstået" – og hvad betyder det så?

### **Schönberg – Fransk musik - Korngold**

Det er usandsynligt, at Langgaard skulle have hørt Schönbergs *Gurre-Lieder*, som blev uropført i 1913 i Wien. Alligevel er der flere mindelser og musikalske paralleller mellem *Gurrelieder* og *Antikrist*, men selvfølgelig kan man forklare det med, at begge værker ganske klart er i traditionen fra Wagner og Strauss.

Min pointe med konkrete sammenligninger med Strauss og Schönberg er ikke at antyde, at Langgaard er ude i stilefterligning eller epigoneri, men at vise at han, formodentlig i højere grad end nogen anden dansk komponist, optog karakteristiske

stiltræk fra det tysk/østrigske, senromantiske tonesprog, som det udfoldede sig omkring 1900, i sit musikalske vokabularium.

I Berlin hørte Langgaard også nogle uopførte af i dag ret ukendte navne som den belgiske komponist Gabriel Pierné (1863-1937) og franskmændene Désiré Paque (1867-1939) og den kvindelige komponist Armande de Polignac (1876-1962). Foruden et tidligt værk af den senere berømte modernist Edgar Varèse (1883-1965). Siegfried Langgaard mente, at det var noget bras.

Rued var også bekendt med Debussy, som tiltrak ham på en måde. Han nævner operaen *Péléas et Mélisande*, men hvornår og hvor, han har stiftet bekendtskab med den, ved vi ikke. Debussys *Nocturnes* (1893-99) blev opført i København 1917 under Georg Høeberg. Langgaard kendte værket og nævner det som en inspirationskilde til *Sfærerens Musik*. Man kan også spore Debussy i noget af Langgaards klavermusik og i klaverstemmen i flere sange.

Lidt interessant er spørgsmålet om, hvorvidt Langgaard har hørt Korngolds opera *Die Tote Stadt*. Jeg tror det. Erich Wolfgang Korngold var født 1897 og altså fire år yngre end Langgaard. Han var fra Wien, elev af Zemlinsky, vidunderbarn og allerede et kendt navn i musikkredse i 1913, også i Berlin, da Langgaard havde sin koncert med Berlinerfilharmonikerne. Korngold og Langgaard, to unge genier, må være blevet sammenlignet på det tidspunkt i Berlin. Men Korngold blev båret frem i hele Centraleuropa som et ungdomsgeni, mens Langgaard strandede i en musikalsk provins, hvor man så skævt til kunstneriske vidunderbørn.

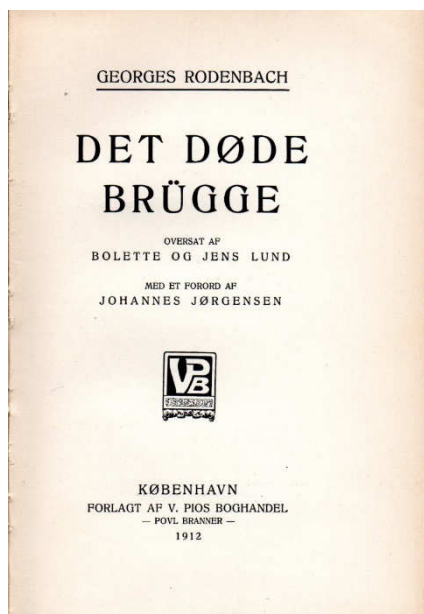
*Die Tote Stadt* havde premiere i Köln og Hamborg på én og samme dag i 1920, og kom op i Wien få måneder senere. Det var en kæmpe succes – man siger, at operaen blev sat op de næste 10-15 år på 80 forskellige teatre – 80! Produktionen i Wien blev vist 56 gange indtil 1936, hvorefter jødiske komponister blev blacklistet - og på det tidspunkt havde Korngold forladt Wien til fordel for Hollywood og havde indledt sin glørværdige karriere som filmkomponist. Det viser sig, at *Die Tote Stadt* blev opført på Wiener Staatsoper den 17. maj 1922 – lige netop en af de dage, Langgaard var i byen. Operaen var noget alle talte om, så det er højst sandsynligt, at han har oplevet denne opførelse. På det tidspunkt havde Langgaard fuldført skitsen til *Antikrist*, og efter hjemkomsten fra Wien skulle han i gang med at instrumentere og udarbejde partituret. Langgaards anvendelse af celeste, harpe, klokker og klokkespil kunne godt være inspireret af Korngold, for han benytter i udpræget grad disse instrumenter, som derimod ikke har nogen fremtrædende plads i Strauss' partiturer. Også Korngolds forførende, opulente orkesterpragt kan have inspireret Langgaard.

### Litterære referencer

Når jeg siger, at Langgaard nok har hørt *Die Tote Stadt*, er det også, fordi der blandt hans notater fra 1930'erne findes en kildehenvisning til librettoen til operaen og et citat fra den. Operaen foregår i Brügge og er et psykologisk drama, hvor den middelalderlige by og dens stemninger spille en hovedrolle. Udgangspunktet er romanen *Bruges-La-Morte* af Georges Rodenbach, belgisk forfatter, som døde 1898 i Paris. På et tidspunkt fik Langgaard fat i den danske udgave, *Det døde Brügge*, fra 1912, oversat af Bolette og tegneren og illustratoren Jens Lund. Johannes Jørgensen

bidrog med et forord. Som introduktion til sin 15. symfoni ("Søstormen") parafraiserer Langgaard et udsnit af Jørgensens forord. Jørgensen var i øvrigt en forfatter, Langgaard læste meget af. Der findes henvisninger til både romaner, rejsebøger, digtsamlinger og erindringer af Jørgensen.

Et sted havde Langgaard læst en sammenligning mellem Ribe og Brügge, hvor Ribe blev kaldt "Danmarks Brügge" – og det gav Langgaard en særlig motivation for at søge inspiration i romanen. Han læste bl.a. om Brügges *Béguinage* – et særligt afsondret kvarter, som bebos af katolske lægsøstre. Langgaard slog op i ordbøger og kunne læse, at *béguinage* er blevet brugt som et nedsættende udtryk for 'hellighed', og denne tvetydighed var lige, hvad han havde brug for til den lille klaversonate, *Le Béguinage* fra 1949.



Dertil kommer orgelstykket *Øde Gader* (1949) med et motto, Langgaard har kreeret ved at kombinere to citater fra bogen:

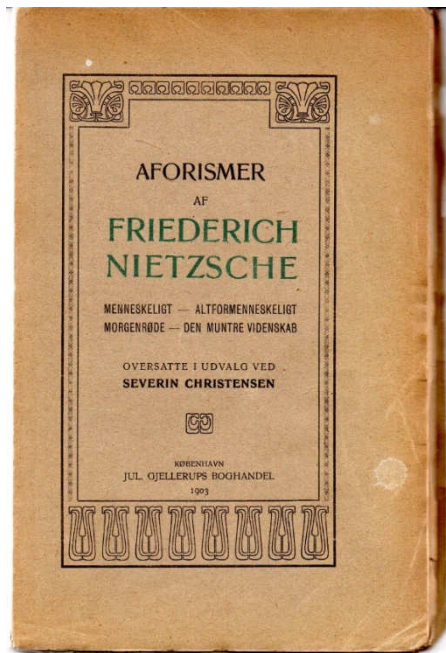
*I de øde Gader / hvor kun med lange Mellemlum / blafrer en Gadelygte / hvis triste Stemning / forhøjes ved Træernes / graadige Sukken.*

Et lidt større udsnit omkring det ene citat lyder: "Urolig og sørgmodig, bange for at blive sét, flakkede han omkring i gaderne på må og få, fulgte nærmeste kajer langs kanalerne og kom ind på symmetriske pladser hvis triste stemning forhøjes af træernes klagende sukken, indtil han atter fordybede sig i de grå gaders uendelige net."

Man ser Langgaard for sig flakkende omkring i Ribes øde gader i de tidlige morgentimer.

Vi må lige omkring Rabindranath Tagore (1861-1941), hvis digte jo blev anvendt af Zemlinsky i hans lyriske symfoni. Langgaard benytter digtsamlingen *Gitanjali*, der udkom i 1913 og medførte at Tagore fik Nobelprisen i litteratur samme år, og samme år kom også den danske oversættelse. Den kom i utallige oplag og var altså meget populær i samtiden. I 1918 skrev Langgaard klaverversuiten *Gitanjali-Hymner* med satstitler efter denne tekstsamling. Titlen til 1. sats, *Din Musiks Glans*, er hentet fra den tredje tekst i *Gitanjali*: "Din musiks glans oplyser verden. Din musiks livsånde suser fra himmel til himmel. Din musiks hellige flod baner sig vej gennem alle stenede dæmninger og bruser frem. Mit hjerte længes efter at istemme din sang, men kæmper forgæves efter mæle." (uddrag).

Langgaard synes at have været en flittig læser af skønlitteratur og faglitteratur, og navnlig filosofisk, religiøs og kulturkritisk litteratur på dansk og tysk. Der er utallige henvisninger til Goethe blandt hans notater.



Men også Nietzsche (1844-1900) havde han kendskab til. Hans nære bekendt Severin Christensen var blandt de første, som oversatte Nietzsche til dansk. Langgaard læste også Nietzsche på tysk fx hans modskrift mod Wagner, *Der Fall Wagner*. 1888.

Interessant nok lavede Langgaard i 1934 en version af *Sfærernes Musik* med tekst fra Nietzsche's *Jenseits von Gut und Böse* (Hinsides godt og ondt). Denne version er imidlertid sporeløst forsvundet, men er nævnt flere steder, og der findes også et titelblad med en ny titel: *Nirvana*.

### Refleksioner over tiden omkring 1900

Nu vender vi tilbage til Langgaards refleksioner om musikken omkring 1900. I et par interviews i 1936 taler han om tiden fra Gades død (1890) og indtil verdenskrigen (1914) og siger, at musikken på dette tidspunkt nåede "en pragt, en glans, en skønhedsrigdom". – "Vor musiks glansperiode ligger omkring århundredskiftet og brød sammen med verdenskrigen. Jeg finder det meget mærkeligt - og meget uheldigt - at man så godt som fuldstændig udelukker denne periode, der rummer så store værdier..."

I et brev skriver han i 1943: "Det er mærkeligt, at det for mig skal være så formidabelt svært at få kompositioner trykt [...] Min gerning er til ingen nytte [...] blot fordi jeg tillader mig at fortsætte de klassiske skønne idealer fra *fin-de-siècle*-tiden omkring år 1900 – det var kunst [...] der er kun én vej frem, og det er tilbage til 1914."

Hans kredsen om denne tid kan jeg belyse med et par eksempler fra hans notesbøger fra 1930'erne. Han har for eks. slået op i Meyers Fremmedordbog og Salmonsens leksikon og noteret, hvad *Fin de siècle* betyder, nemlig "et omkring 1889 i Paris opstået udtryk for det mest moderne i dragt og sæder, sprog, kunst; det overdrevne og påfaldende, det blaserede og i forfald værende" – Langgaard har understreget ordet forfald. Og i *Vor Tids Fremmedordbog* finder han den forklaring, at *Fin de siècle* er "den overforfinede tid omkring 1890". Dengang havde begrebet altså en negativ klang, som i dag synes forsvundet, når man fx bruger udtrykket i kunsthistorisk sammenhæng.

Også begrebet "symbolisme" måtte Langgaard slå op. Han betegner et sted sig selv som senromantiker, men at han også skulle tilhøre en *isme*, det tror jeg ikke, han havde nogen idé om. Modernismen vil han ikke vedkende sig. Men han kendte jo til symbolismen, bl.a. læste han i Johs. Jørgensens tidsskrift *Taarnet* fra 1890'erne. I sine notesbøger noterer han den leksikalske information, at symbolisme er en



litterær retning. Det var først i 1960erne og 70erne, at man begyndte at se musik i en symbolistisk sammenhæng parallelt med den symbolistiske malerkunst, skulptur og litteratur.

### **Sigmund Freud**

Freud var, som bekendt, en nøglefigur i Wien omkring 1900. Hans klinik og lejlighed i Wien, i Berggasse, er museum i dag. Men den berømte briks tog han med, da han flygtede over hals og hoved til London i 1938. Freud ville have glædet sig over at behandle "tilfældet Langgaard", som må være guld for enhver psykoanalytiker. Hør f.eks. denne optegnelse med overskriften "Selvanalyse 2", skrevet på en lap papir ca. 1935: "At jeg efterhånden blev klar over hvem jeg er, nemlig en anden end den jeg tilsyneladende er, og sloges med en tredje, nemlig den jeg ikke er, nemlig min person, gjorde naturligvis ikke sagen bedre." [osv.]

Og interessen var så at sige gensidig, for Langgaard var optaget af Freud, som dette udtryk "selvanalyse" nok antyder. Langgaard var måske en af de første, der interesserede sig for Freud herhjemme. Otto Gelsted, forfatteren, havde oversat nogle korte ting af Freud i 1920, men Freuds skelsættende forelæsninger om psykoanalyse udkom først på dansk lang tid efter Langgaards død, så han læste om det i den norske udgave fra 1930 (en moppedreng på 500 sider) med titlen *Psykoanalyse (Sigmund Freud: Forelæsninger til Indførelse i Psykoanalyse*. På norsk ved Kristian Schjelderup Oslo 1930).

Langgaards optegnelser rummer flere mærkelige selvanalyser og selvrefleksioner, som er inspireret af læsning af Freud. Der findes f.eks. et papir med overskriften "Sigmund Freuds Karakteristik af Fodfetichisme" – "Fetichistisk Neurose" – to tætskrevne sider "Opskrevet 24-1-1931". Teksten står faktisk ikke i den bog, jeg nævnte; Langgaard må have fundet den et andet sted. Den handler om en kvinde, som har været utallige gange på Freuds briks. Der tales om en hermafroditisk tilstand i barndommen, altså en art kønsneutralitet, som personen ikke selv er sig bevidst. Der står: "Den naturlige seksualitet forblev latent, dvs. den blev ikke sublimeret. Hertil kom manglen paa tilstrækkelig omgang, og manglen på kammerater formedelst privatundervisning i hjemmet, som i øvrigt var meget kristeligt. Vanskelig tilpasningsevne blev følgen, social-koreografisk [!] isolation blev paa forskellig måde uundgåelig. – og videre handler det om en masochistisk, ubevidst energi, som lige fra pubertetsårenes begyndelse giver sig udslag i stor musikbegavelse hos denne klient, om en kunstnerisk udfoldelse som skyldes denne energi, men som sker på bekostning af en almen menneskelig udvikling. Denne skæve udvikling medfører en fetichistisk neurose, hvor nogle bestemte sko kommer til at udgøre "et sammensat symbolsk-manisk associationskompleks" [!]. Og herefter bliver det meget indviklet. Hen over dette papir har Langgaard skrevet "Freuds beskrivelse" – altså underforstået: af ham selv! Langgaard har simpelthen fornemmet et slægtskab med denne anonyme Freud-klient. Gad vide, om det i virkeligheden er Alma Mahler, Freud har haft på briksen? Ikke umuligt!

Som det fremgår, er der nok at tage fat på, hvis man vil undersøge Langgaard som "psykologisk tilfælde" – om det kan føre til noget fornuftigt i forhold til hans musik, er en anden sag.

Der er til sidst et par ting inden for billedkunsten, vi skal have med.

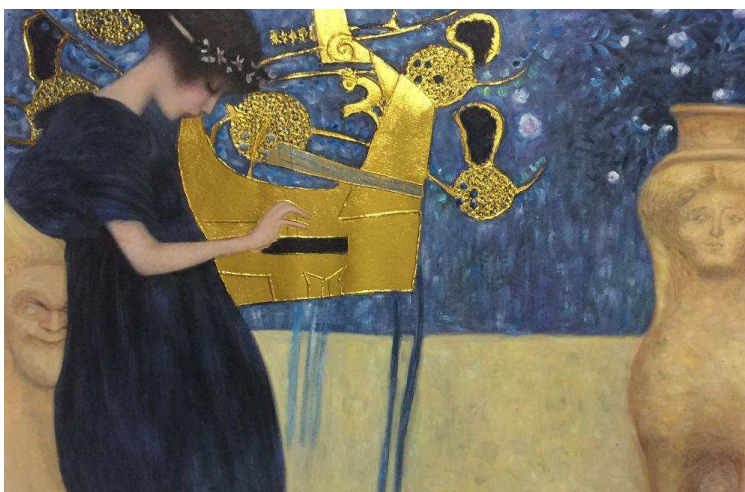
### Billedkunst

Et par damer havde i 1910 foræret den unge Rued en reproduktion af Arnold Böcklins maleri *Der heilige Hain* – det findes i to versioner, den ene hænger på kunstmuseet i Hamborg. Hain betyder en lund, men Rued tror, det betyder sti. Billedet inspirerer Langgaard til at fremsætte et af de første udsagn, vi har fra ham, om hvad han vil med sin musik. Som tak til de to damer skriver han:



"Ja, det er ogsaa de hellige Stier jeg vil vandre, de Stier som ikke gælder for Mennesket, kun for Aanden alene. Jeg vil at min Kunst maa blive hellig, rent aandelig. De jordiske Sphærer er mig for lave, de menneskelige Følelser saa længe de klæber ved Legemet, for ufuldkomne." (RL 12.8.1910).

Det andet billede, som meget vel kan have været en inspirationskilde for Langgaard (men som vi ikke er sikre på, at han faktisk har set) er Gustav Klimts billede med titlen *Musik* eller *Die Musik*, som findes i to versioner kaldet I og II. Ganske tankevækkende er det, at Klimt i 1895 skabte dette allegoriske oliemaleri, hvor den højre side domineres af en sfinks som symbol på musikkens uudgrundelige aspekter. Billedet blev udstillet i Wien i 1901 og blev reproduceret i mange publikationer omkring 1900 (det ene af dem hænger i dag på kunstmuseet i München). I 1909 skrev Langgaard sit orkesterstykke *Sfinx*. Om Langgaard har set en gengivelse, er uvist, men muligheden foreligger, og inspiration fra Klimt kan således være baggrunden for hans titelvalg.



Rued Langgaard og "Wien 1900". Foredrag ved Bendt Viinholt Nielsen (her bearbejdet).  
Rued Langgaard Festival, Ribe, 5. sep. 2021.

Ved mange opførelser af stykket troede anmelderne, at *Sfinx* var en slags program-musik, der skulle skildre de ægyptiske sfinkser, altså de fysiske skulpturer – men den opfattelse er helt ved siden af. Problemet var bl.a., at værkets motto, et digt af Viktor Rydberg, ikke blev reproduceret i koncertprogrammerne. Af dette motto kan man udlede, at *Sfinx* skildrer musikkens gådefulde udtrykskraft, det er altså et stykke programmusik om musikkens kunst, uden relation til fænomener i den fysiske verden. Man må tro, at det er samme tanker, der ligger bag Klimts anbringelse af sfinksen i sine billeder. Læg i øvrigt mærke til, at Klimt bag damen, der med sin harpe frembringer den gyldne musik, har placeret en satyrmaske som symbol på musikkens dionysiske, livsbekræftende sider.

### “En sang af Schönberg”

Jeg vil slutte af med en sang. Arnold Schönberg var som bekendt tolvtonemusikkens fader, og det er klart nok, at denne kompositionsteknik ikke var noget for Langaard. Og dog. Da han i 1948 skulle skrive en sang til en tekst af den norske digter Ewald Sundberg med teksten “Aa tid, du feige, slappe døde tid”, valgte han at lade sangstemmen benytte alle 12 toner i starten – jeg har markeret dem her.

## Ungdom (6 norske Sange)

### 4. Aa tid, døde tid

Ewald Sundberg

Tøvende\*

43

1. Aa tid, du fei - ge, slap - pe,  
2. Og mørkt om - kring os lig - ger

3

dø - de tid, — som læ - rer hvad du ik - ke læn - ger  
ver - dens - rum - met, og der er in - tet, in - tet mer at

\* Hesitant

Selvfølgelig er det polemisk og spøgefuldt ment fra Langgaards side, men det er en meget god og ekspressiv sang, der kom ud af det. Det kunne såmænd nok, havde det ikke været for den norske tekst, have været en sang, skrevet af Schönberg i Wien omkring 1910. Mit musikeksempel er en demo-optagelse, desværre er sangen ikke udkommet på CD.

*Bendt Viinholt Nielsen*