

IXION
EN KRIGSSYMFONI I MINEFELTET MELLEM
KUNST, KONCEPT OG KURIOSUM
AF
BENDT VIINHOLT NIELSEN

Indledning

En del af dem, der første gang hører *Ixion*, Rued Langgaards symfoni nr. 11 fra 1944-45, vil utvivlsomt føle sig skuffet, irriteret eller holdt for nar – mens andre vil blive fascineret af dette groteske musikværk. Under alle omstændigheder er *Ixion* en grænseoverskridende og kontroversiel komposition. Siden uropførelsen i Danmarks Radio i 1968 er værket blevet koncertopført tre gange, og der foreligger i dag to indspilninger af symfonien.¹

Ixion er i én sats og varer kun 5½ minut. Den er skrevet for stort orkester, som konstant spiller *fortissimo*. Tempoet er hele vejen *allegro ostinato*. Orkesterklangen minder snarere om Liszt end om Wagner eller Strauss. Den musikalske substans indskrænker sig i det store og hele til et kort valsetema, der kunne være klippet ud af et stykke salonmusik eller et sentimentalt hit fra mellemkrigstiden.² Efter 30 sekunder sker der faktisk ikke noget nyt i musikken, den begynder bare hele tiden forfra. Strygerne, med firedelte violinstemmer, arbejder med nervøst hurtige skalabevægelser og brudte akkorder. Midt i satsen indtræffer så alligevel en begivenhed: *Fire Contrabastubæ* (som Langgaard kalder instrumentet i flertal med et ikke usædvanligt udslag af plat humor) rejser sig op foran orkestret og trænger orkestermusikken i baggrunden med nogle lange, unisone og rytmisk skæve toner *forte-fortissimo* i et usædvanlig højtliggende tubaleje. Efter nogle gentagelser slutter det hele som en fanfare og med et regulært *touche*.

Hvad i alverden er meningen? – Jeg skal forsøge at nærme mig en besvarelse af dette prekære spørgsmål, men først skal der rettes fokus på selve musikken.

Artiklen her er blevet til i forlængelse af arbejdet med den kritiske førsteudgave af *Ixion*, som jeg, sammen med Ole Ugilt Jensen, fuldførte

i 2003 inden for rammerne af Rued Langgaard Udgaven (Edition Samfundet). Trods symfoniens beskedne omfang på 172 takter, de utallige gentagelser og de simple kildemæssige forhold, var det udgivelsesmæssigt en hård nød at knække. Vi måtte gå analytisk til værks, og det viste sig, at symfonien er betydelig mere sofistikeret, end man umiddelbart skulle tro.

Symfoniens moduler

Kompositionen er bygget over fire moduler, som vi passende kan kalde A, B, C og D. Modulerne præsenteres i begyndelsen, først kommer modul D, der er et slags 'hængsel' og som også fungerer som indledning, dernæst følger A, B og C:

Modul A

Modul B

Modul C

Musical score for Modul C, measures 13-15. The score is written in three staves: Treble, Middle, and Bass. Measure 13 starts with a treble clef and a key signature of one flat. The treble staff contains a whole note chord with a fermata. The middle staff has a complex rhythmic pattern of eighth notes with various accidentals. The bass staff has a similar rhythmic pattern. Measures 14 and 15 continue the patterns, with the treble staff featuring long notes with fermatas.

Musical score for Modul C, measures 16-18. The score continues in three staves. Measure 16 has a treble staff with a long note and fermata. The middle staff has a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The bass staff has a simple harmonic accompaniment. Measures 17 and 18 continue the patterns, with the treble staff featuring long notes and the middle staff having a consistent rhythmic accompaniment.

Modul D

Musical score for Modul D, measures 19-21. The score is written in three staves. Measure 19 starts with a treble clef and a key signature of one flat. The treble staff has a whole note chord with a fermata. The middle staff has a rhythmic pattern of eighth notes. The bass staff has a simple harmonic accompaniment. Measures 20 and 21 continue the patterns, with the treble staff featuring long notes and the middle staff having a consistent rhythmic accompaniment.

Modulgrupperne gennemspilles 11 gange: Gruppen A-D høres fem gange (anden gang i form af en enkeltstående variant af typen A A B C D). Derefter forsvinder modul D, og den reducerede gruppe A-C gennemspilles derpå seks gange og efterfølges af en koda. Det er modul A, der bidrager med værkets eneste decideret melodiske element, valsetemaet, som i øvrigt forekommer i andre rytmiske udformninger i et klaverstykke af Langgaard og i symfoni nr. 16.³

Valsetemaets gentagelser giver lytteren fornemmelsen af, at musikken gang på gang starter forfra. Hvis man noterer sig, hvor mange takter, der er mellem hver præsentation af temaet (modul A), tegner der sig et uregelmæssigt mønster: 17, 4+17, 17, 20, 18, 10, 10, 10, 10, 12. Angivelsen 4+17 henviser til den omtalte variant, hvor modul A forekommer to gange sammen. Som man ser, sker der en udvidelse i midten af værket, hvor gennemspilningen af modulerne fylder 20 og 18 takter. Derefter følger en markant sammentrækning til 10-takters ritorneller, og netop her imellem t. 97 og 98 (mellem værkets to eneste 3/4-takter, resten er noteret i 6/4), hvor modul D forsvinder og tubaerne sætter ind, deles værket i to storformale halvdele.

Den harmonikaagtige udvidelse og sammentrækning er mulig, fordi længden af de to midterste moduler B og C ikke er konstant: modul B forekommer i varianter på 4 (2+2), 2 og 1 takts længde, mens modul C først optræder i en 5 takter lang variant, dernæst i en dobbeltform med 3+5 takter og til sidst kun i 3-taktersvarianten. Modul D er derimod konstant, og A varieres kun instrumentationsmæssigt og rytmisk. Samtidig med at tubaerne sætter ind bliver modul A rytmiseret og valserytmen forsvinder fra værket.

Det tonale forløb

Nedennævnte skema illustrerer modulerne, gentagelsesmønstret og de tonale fikspunkter.

Del 1				Del 2			
t. 1-3	D	Indled.		t. 98-102	A	6. gang	F-dur
				t. 103-104	B1		
t. 4-8	A	1. gang	F-dur	t. 105-107	C		
t. 9-12	B						
t. 13-17	C			t. 108-112	A	7. gang	Fis-dur

t. 18-20	D			t. 113-114	B1		
				t. 115-117	C		
t. 21-25	A	2. gang	F-dur				
t. 26-29	A1		g-mol	t. 118-122	A	8. gang	G-dur
t. 30-33	B			t. 123-124	B1		
t. 34-38	C			t. 125-127	C		
t. 39-41	D						
				t. 128-132	A	9. gang	As-dur
t. 42-46	A	3. gang	Fis-dur	t. 133-134	B1		
t. 47-50	B			t. 135-137	C1		
t. 51-55	C						
t. 56-58	D			t. 138-142	A	10. gang	A-dur
				t. 143	B0		
t. 59-63	A	4. gang	As-dur	t. 144-146	C1		
t. 64-67	B			t. 147-150	C2		
t. 68-70	C1						
t. 71-75	C2			t. 151-155	A	11. gang	F-dur
t. 76-78	D			t. 156	B0		
				t. 157-160	C3		
t. 79-83	A	5. gang	A-dur				
t. 84-85	B1			t. 161-172		Koda	
t. 86-88	C1						
t. 89-93	C2						
t. 94-97	D						

Fra hovedtonearten F i takt 5 sker der en stigning via g-mol, Fis-dur og As-dur til A-dur, som nås i t. 80. Værkets anden halvdel indledes i t. 98 med at musikken vender tilbage til F-dur. Herfra begynder den så igen at kæmpe sig opad, denne gang kromatisk, til A-dur i t. 139. En sidste gang falder musikken tilbage til F-dur i t. 152. Langgaard nævner selv Sisyfos i forbindelse med symfonien, og det er ikke svært at forestille sig, hvordan Sisyfos maser med at skubbe stenen op, trin for trin. Men hver gang han når op til A-dur, triller den tilbage til F!

Dynamiske faser

Vi har nu klarlagt værkets modulopbygning, de 11 gennemspilninger, modulgruppernes elasticitet, det tonale forløb, der foregår i to etaper

svarende til storformens to dele. Kompositionens tematiske, formale og tonale opbygning er, som det er fremgået, velorganiseret og gennemskuelig.

Det var altså ikke de relativt få fortegnstegn i Langgaards partiturrenskrift, som gav udgiverne hovedbrud. Det gjorde til gengæld spørgsmålet om, hvorledes vi skulle gribe det an med en saglig komplettering af manuskriptets arbitrære notation af artikulation og dynamik. Langgaard havde tilsyneladende drysset en pose *marcato*-tegn og *fz*'er ud over renskriften på må og få og ladet diverse dynamiske angivelser veksle uden nogen klar idé.

Hvis man gik frem efter vanlig analogi-praksis og så at sige fyldte hullerne ud, ville resultatet med de utallige motiviske gentagelser blive en overredigeret sats, og vi ville ende med et nodebillede, der så helt anderledes ud end det, Langgaard har efterladt. At lade notationen stå som i manuskriptet ville på den anden side være en uværdig nødløsning, og sorteper ville blot gå videre til de dirigenter og musikere, som skulle bruge udgaven til praktisk brug.

Spørgsmålet var, om der ikke, trods alt, skjulte sig en overordnet idé med hensyn til værkets artikulation og dynamik, et mønster, som vi kunne benytte i bestræbelsen på at komplettere og egaliserer notationen på en forsigtig, men konsekvent og logisk måde. Vi ledte altså efter en fortolkning af værket, som kunne være til hjælp.

Opmærksomheden blev rettet mod de steder i partituret, hvor der sker ændringer i artikulation, dynamik og instrumentation. Det viste sig, at disse (hver for sig ofte små) forandringer grupperer sig om tre fikspunkter i partituret. Dels t. 98, som er et formdannende skillepunkt i værket, dels t. 59 og 151. Når man har gjort sig dette klart, ser det ud som om komponisten har tænkt sig et klangligt og dynamisk forløb i fire faser: Fase I = t. 1-59; – fase II = t. 59-97; – fase III = t. 98-151; – fase IV (værkets afslutning og koda) = t. 151-172. Selv om visse angivelser i partituret falder uden for mønstret, virker det som om komponisten har tilstræbt en udtryksmæssig ensartethed inden for hver enkelt af disse faser. Lidt overraskende kan man konstatere en intensivering, som man med lidt god vilje kan kalde et dynamisk højdepunkt, midtvejs i symfonien, mellem t. 59 og 98. Det er her, de to længste modulgentagelser på 20 og 18 takter findes, og lige før musikken komprimeres og scenen i bogstavelig forstand overlades til de fire tubaer. Det forekommer ganske logisk, at musikken her har arbejdet sig op i et lidt højere niveau.

Herefter kunne den redaktionelle komplettering gennemføres ud fra den tolkning, at de fire faser i dynamisk og artikulationsmæssig hen-

seende skulle betragtes hver for sig, og at analogitilføjelser ikke kunne overskride grænsen mellem to faser. Artikulationsmæssige og dynamiske ændringer bliver altså ifølge denne tolkning 'indført' undervejs i et musikalsk forløb, og udgiveren gør derfor ikke ret i (ved analogi) at komplettere værket 'bagud' (men nok 'fremad,' hvis det ellers er relevant). I praksis betyder det, at det enkelte modul i *Ixion* kan optræde med veksellende artikulation og dynamik igennem symfonien. En tilsvarende redaktionel fremgangsmåde kunne meget vel vise sig at forekomme rigtig i forbindelse med andre værker (også af andre komponister). *Ixion* har i hvert fald været med til at skærpe opmærksomheden omkring fænomenet 'bagudrettet komplettering.'

Et andet problem, vi stod overfor ved udgivelsen af *Ixion*, var spørgsmålet om artikulation og frasering af selve valsetemaet, som det lykkes Langgaard at notere på hele syv forskellige måder. Jeg skal ikke komme nærmere ind på det ved denne lejlighed, men blot henvise til den udførlige beskrivelse i revisionsberetningen.⁴

Program og titler

Ixion blev bundet til et evigt rullende brændende Flammehjul. Denne sentens er den eneste, der foreligger fra Langgaards hånd til belysning af værkets titel.

Ixion er en græsk sagnskikkelse. Han havde ombragt sin svigerfar og måtte som følge deraf drage i eksil. Zeus fik imidlertid medlidenhed med ham og inviterede ham til Olympen som gæst. Her blev *Ixion* så indtaget i Hera, Zeus' hustru, at han ikke kunne modstå fristelsen til at begære hende. Det var en klar overskridelse af gæstebudets præmisser, og som straf blev *Ixion* bundet til et flammende hjul, som i al evighed roterer i luften i Tartaros, det usleste sted i underverdenen. I en af historiens versioner anføres det også, at Guderne gav ordre til, at *Ixion* altid skulle råbe: „Man skal vise taknemmelighed mod sin velgører.“

Værket kan på den måde opfattes ligetil som et symfonisk digt eller et tonebillede med et klart programmatisk indhold. Vi hører jo tydeligt det brændende hjul snurre rundt. Og vi får også nogle gode rundture i kvintcirklen.

Langgaard fik idéen til værket i december 1944, og partiturrenskriften blev afsluttet 17. januar 1945. Værket blev „sat op i partitur med det samme“, og der er følgelig ikke bevaret nogen forudgående skitser ud over et par nodeblade med løse udkast. Men Langgaard havde ikke et symfonisk digt med et eksakt program i tankerne, da han skabte værket

i Ribe midt i krigsvinteren 1944-45. Konkrete titler og programmer kom først til efter musikken og var ligesom noget løst, der let kunne skiftes ud, mens musikken lå fast. Verden var i brand, og Langgaard valgte titlen *Evighedskrig*. Til lejligheden opfandt han genrebetegnelsen *Stretto-Symfoni* for dermed at pointere værkets knappe og stramme form.⁵ Det første motto, der kendes, er et bibelcitater, som bekræfter at der er en grundlæggende apokalyptisk idé med kompositionen: „Thi ligesom Lynet udgaar fra Østen og lyser indtil Vesten saaledes skal Menneskesønnens Tilkommelse være.“ (Matth. 24, 27).

Værkets ‘indhold’ afspejler sig på en noget diffus måde i den mængde af mere eller mindre polemisk mente, kryptiske og personligt relaterede titler, Langgaard fremkom med i de følgende år. De fleste af dem findes ikke anført i noderne, men står i Langgaards korrespondance med Statsradiofonien (i dag i Danmarks Radios arkiv). Han vendte idelig tilbage til denne symfoni og indleverede i øvrigt partituret utallige gange som programforslag – uden held. End ikke komponistens faste støtte i disse år, dirigenten Launy Grøndahl, ville binde an med dette sære værk, som man utvivlsomt betragtede som et kuriosum eller en slags spøg. Mange af titlerne må have forstærket dette indtryk. Ud over *Evighedskrig* og *Ixion* benyttede Langgaard følgende navne om kompositionen: *Exsecratiō* [„Forbandelse“], *Solbrand*, *Brandsol*, *Under Satans Sol*,⁶ *Dødssejlerkrig*, *Evighedsslyn*, *Som Lynet er Kristi Genkomst! Fanden personlig*,⁷ *Mordacita* [„Bidskhed“], *Misterio radioso*, *Solvanvid*, *Solrædsel*, *Solâmok* (*Solâmok*), *Det uudslukkelige Solstik*. Kært barn har som bekendt mange navne. Sidstnævnte er naturligvis et spøgefuldt udfald mod Carl Nielsens musik. *Misterio radioso* – egl. *Mistero radioso* – betyder „Strålende mysterium,“ men blev benyttet af Langgaard med henvisning til det for ham ubegribelige faktum, at radioen (Statsradiofonien) ikke ville opføre dette mesterværk!

Da Langgaard i januar 1951 for sidste gang indsendte partituret til Statsradiofonien var den gældende titel *Solrædsel*. Denne titel blev i 1960'erne egenhændigt ændret på manuskriptpartituret af Langgaards hustru, Constance Langgaard. Hendes hjemmel var formodentlig et blyantsnotat, nedfældet af Rued Langgaard på Esbjerg sygehus i juni 1952, altså blot en måned før han døde, og hvori han benævner symfonien *Ixion*, en titel værket havde båret nogle år før. Måske kunne han på sit sygeleje blot ikke huske, hvilken titel, han sidst havde besluttet sig for. Med titlen *Ixion* blev kompositionen desværre anbragt i en traditionel, programmusikalsk kontekst. Den oprindelige titel *Evighedskrig* havde været åben for fortolkning og modsvarer langt bedre det flertydige i værket.⁸

Symfonien er død

Af flere notater og breve fremgår det, at Langgaard anså symfoni nr. 11 for at være et af de dristigste og betydeligste værker, han havde skabt. I et brev til Statsradiofonien kalder han det „toppunktet af al musik.“⁹ Det, han sandsynligvis mener (og som han også andetsteds giver udtryk for), er, at i *Ixion* er musikken ‘bragt til det yderste’ og i den grad ‘sat på spidsen.’ I det omtalte notat fra 1952, hvor titlen *Ixion* anvendes, skriver han patetisk, at hans symfoni nr. 11 (og 16) betegner „afslutningen på musikkens mission i verden.“¹⁰ Han må have fornemmet, at det med dette partitur var lykkedes ham at anskueliggøre, at den romantiske forestilling om at ‘den højere’ musik som en åndelig kraft har en mission i forhold til menneskets stræben mod det guddommelige, ikke længere har nogen gang på jorden. *Ixion* er en symfoni, der efter Langgaards mening lukker og slukker – en *meta*-symfoni.

Knudåge Riisager havde allerede i 1940 proklameret symfonigenrens endeligt i sin velkendte artikel i *Dansk Musik Tidsskrift* med den polemiske titel „Symfonien er død – musikken leve!“¹¹ Riisager mente, at ‘det monumentale musikværk’ i romantisk forstand havde udspillet sin rolle. Langgaard må have været dybt uenig i dette, men synes ikke at have reageret direkte på Riisagers artikel. Han må dog have kunnet følge Riisager for så vidt, at han fandt det personligt umuligt eller kunstnerisk håbløst at komponere store symfoniske værker i den aktuelle historiske situation.¹² *Ixion* kan opfattes som et indlæg i denne æstetiske debat. Med dette værk problematiserer Langgaard symfonien som romantisk, monumentalt musikværk – i en sådan grad, at værket ud fra en vis synsvinkel kunne tages til indtægt for Riisagers standpunkt. Men der er ikke noget, der tyder på at *Ixion* skal opfattes som et opgør med symfonibegrebet som sådan, den er snarere en demonstration af, at genren *er* rummelig og også har plads til en ikke-symfoni i forlængelse af traditionen fra det symfoniske digt. Nok lyder det som romantisk musik, men det er det ikke. Er det måske ikke musikhistoriens første minimalistiske symfoni, vi har med at gøre her?

Apokalyptiske undertoner

Vi skal videre med spørgsmålet om musikkens ‘betydning.’ Det ligger lige for at tolke de fire tubaer som dommedagsbasuner med reference til *Dies irae*-hymnens „Tuba mirum.“ Instrumenterne skal ifølge partituret placeres foran på koncertribunen ligesom traditionelle solister, og tan-

ken må være, at de fire unisont spillende tubaer skal overdøve orkestret i værket's anden halvdel.

Tubaerne spiller fire toner (der til stadighed transponeres). De fire toner er blot en brudt septimakkord, der spilles fra septimen og nedefter:



Man bemærker, at de fire toner har længderne (målt i fjerdedele): 5, 7, 9, 12. Det viser sig, at disse tal, sammen med tallene 1 og 3, udgør en mystisk-symbolisk talrække. Langgaards jævnaldrende hollandske kollega Willem Pijper (1894-1947) skrev i 1940 *Seks adagioer* for orkester med brug af denne talrække som en cadeau til frimurerlogen i Rotterdam. Langgaard var ikke frimurer, men interesseret i mystik og bibelsk tal-symbolik. Tallene svarer til de versnumre i Johannes Åbenbaring kapitel 6, hvor Lammet bryder bogrullens første seks segl og ulykkerne kommer væltende én efter én. Langgaard mangler ganske vist repræsentation af tallene 1 og 3, men disse tal er markant til stede i værket, dels ved den én-satsede, monotematiske form og dels i kraft af den tredelte takt. Man kan næsten ikke forestille sig andet end, at dette er et eksempel på musikalsk kryptografi, som ikke er et ukendt fænomen hos Langgaard. Under alle omstændigheder ligger der en apokalyptisk symbolik i denne talrække.

Septimakkorder (og i øvrigt tritonus-intervaller) forekommer overalt i Langgaards musik med symbolske, religiøst farvede betydninger. Måske kan man ligefrem tolke septimakkorden som et symbol på „Guds nærvær.“ *Ixion's* harmonik gennemsyres af septimakkorder. Med tubaernes indsats i t. 99 sker der en understregning af septimakkordens betydning som idé for værket. Men selve motivet, den brudte, nedadgående septimakkord, synes at have en modsatrettet betydning. Motivets findes i en række af Langgaards værker og forekommer i de respektive sammenhænge ofte som et fremmedelement af en vis destruktiv karakter. Muligvis er det et personligt skæbnemotiv, og måske forestiller Langgaard sig det som et klokkemotiv.¹³

Tubaerne i *Ixion* repræsenterer altså skæbnetunge domsbasuner eller måske kirkeklokker, som med deres skæve rytme og store kraft forsøger at bringe orkestret ud af kurs. Men mærkeligt nok integreres de harmonisk i orkestermusikken som et kontrapunkt, idet de lange toner fungerer som en art pedaltoner. Man fristes til at kalde dem „apokalyptiske undertoner.“ Den romantiske velklang udfordres ikke, og det destruktive forekommer ikke så farligt endda.

Hvor tubaelementet trods alt repræsenterer værkets mørke side og på symbolsk vis søger nedad mod dybet, så er valsemotivet udtryk for en demonstrativ, og måske hul og naiv, optimisme. Ligesom utallige temaer hos Langgaard præsenteres det i den 'uproblematisk' F-dur og har en opadstigende karakter, en stræben mod lyset og de højere sfærer. Motivet genfindes som nævnt i symfoni nr. 16, hvor det eksplicit forbindes med en solsymbolik i kraft af dette værks titel, *Syndflod af Sol*. Hvis vi tilbagefører denne symbolik til symfoni nr. 11, får de ellers så kryptiske titler *Solrædsel* og *Solámok* ligefrem en logisk mening: den ubekymrede, solfyldte valseverden overmandes som et *memento mori* af dommedagsbasunerne. Den vanskeligt tolkelige sammenstilling af musikalske elementer, som man må opfatte som hhv. 'konstruktive' og 'destruktive', er typisk for Langgaards personlige musiksymbolisme og måske et udtryk for komponistens sammensatte opfattelse af det apokalyptiske – ikke blot som noget katastrofalt, men som noget personligt skæbnebestemt og tilige knyttet til det kristne håb.

Og hvordan skal man så afslutte sådan et *perpetuum mobile*? Langgaard har valgt at lade musikken gå planken ud og slutter *overgearet* med en festlig, fanfareagtig koda, som kun kan opfattes sarkastisk eller som udtryk for sort humor. I stil med den kommentar til den begyndende kolde krig, han fremsatte i et pessimistisk brev i 1947: „Atom-Krigen forventes – måske som Lyn fra alle Kanter – hvilket Fyrværkeri! Hurra!“¹⁴

Personlige aspekter

Mange optegnelser og breve vidner om, at Langgaard tillagde den mærkværdige symfoni overordentlig stor personlig betydning. Det var med dette værk, han bevægede sig ind på et nyt område, hvor begreber som koncept, absurditet og provokation vinder indpas i hans musik. *Ixion* er en krigserklæring, eller måske snarere en forbandelse, rettet mod det etablerede, tidsånden, 'udviklingen,' pænheden og det hele. Der er desperation bag. Et ekspressionistisk, selvbiografisk udtryk for pessimisme, afmagt og isolation. Langgaard må have følt, at han arbejdede til ingen verdens nytte som en Sisyfos eller befandt sig frit roterende i luften som en straffet og udstødt Ixion. Og han var ikke bange for at gå til ekstremer for at udtrykke, at hans kunstneriske projekt var blevet meningsløst. Hans ambition var at „lyse op“ med sin musik, at skabe opløftende 'solskinsmusik,' men solen var nu blevet et flammehjul, som han var blevet 'bundet' til ved skæbnens ugunst, og hans komponisttilværelse var som et evindeligt mareridt af rituelle, meningsløse gentagelser. Det

var ren roterende galskab at vedblive med at komponere, når der ikke var lydhørhed.

Langgaard var træt af at blive opfattet som et forvokset vidunderbarn og mente, at han med *Ixion* havde skudt denne opfattelse i sæk. Værket er jo så 'langt ude,' at det også trækker tæppet væk under komponisten, undergraver hans seriøsitet og kompromitterer ham. Langgaard var klar over, at det ikke ligefrem var et karrierefremmende værk, han havde skabt. „Idioti! Sct. Hans! Juks!“ kaldte han det for at komme sine kritikere i forkøbet.¹⁵ Der er i dette og flere andre galimatias-værker fra Langgaards hånd et selvdestruktivt aspekt.

Men måske var han netop så glad for værket, fordi alt her gik op i en højere enhed. Symfonien udtrykker det, den er. Absurd teater forklædt som symfoni. Alt sat på ét bræt: verdens undergang, musikkens undergang og komponistens undergang. Musik, idé, budskab og komponist i en fortættet sammensmeltning af selvmodsigelser og flertydighed. Langgaard fandt det så vellykket, at han var tæt på at betragte kompositionen som sit åndelige testamente. Et sted kalder han den „Evighedskrig, Min Grav.“¹⁶ Når alt kommer til alt er værket måske mere symbol og koncept, end det er kunst. Og netop derfor et usædvanligt og tankeprovokerende kunstværk.

Noter

- ¹ Senest er værket, BVN-værkfortegnelsen nr. 303, blevet opført i Finland i 2003 under Esa-Pekka Salonen og i 2006 i Göteborg under Mario Venzago. I begge tilfælde benyttedes den kritiske udgave af værket, publiceret af Edition Samfundet i 2003. De to indspilninger blev foretaget, før denne udgave forelå. Det drejer sig om hhv. Artur Rubinstein Philharmonie, dir. af Ilya Stupel (Danacord DACOCD 408, 1992) og Radio-symfoniorkestret, dir. af Thomas Dausgaard (Dacapo 8.224182, 2001).
- ² Den russiske komponist og musikforsker Nikolaj Mochow, en kender af dansk kultur, mente at kunne genkende temaet som et citat fra en populærmelodi med teksten „Kom lad os danse endnu engang.“ Dette har ikke kunnet verificeres. Melodien er ikke identisk med den såkaldte *Guldregnvals*, et operettnummer, der blev lanceret med teksten „Kom lad os valse, Vals er min Lyst!“ i Scalarevyen 1916 (WH 16523).
- ³ Klaverstykket er det tredje i samlingen *Medens Sundets Brise summer* (BVN 302). Stykket er komponeret 2.12.1944. I symfoni nr. 16 (BVN 417, komponeret 1951) findes temaet i 1. sats.
- ⁴ Tilgængelig på <www.langgaard.dk/RLU>.
- ⁵ Langgaard bruger samme betegnelse om den lige så korte, men ganske anderledes konciperede, symfoni nr. 12 (BVN 318).
- ⁶ Måske med reference til Georges Bernanos roman med samme titel, der udkom på dansk i 1946.
- ⁷ Fra et uverificeret citat af Georg Brandes, som anføres af Rued Langgaard i udat. brev til Statsradiofonien af ca. 5.7.1948 (Danmarks Radios arkiv, arkivæske nr. 78).
- ⁸ Der er endnu ikke fundet bevis for, om der ligger en pointe i at titlen også kan læses *Evighed-skrig*.
- ⁹ I notat i Rued Langgaards Privatarkiv, Det Kongelige Bibliotek, Tilg. 554, 4.
- ¹⁰ Det var Rued Langgaards far, Siegfried Langgaard, der omkring 1900 formulerede idéerne om „musikkens mission,“ bl.a. i det lille skrift *Lidt om Musikens Mission*, 1901.
- ¹¹ *Dansk Musik Tidsskrift* 15, 1940, s. 21-23.
- ¹² Denne symfoniske krise blev dog hurtigt overstået, og i perioden 1947-51 skrev Langgaard fire symfonier (nr. 13-16).
- ¹³ Se nærmere herom i Bendt Viinholt Nielsen: *Rued Langgaard. Biografi*. 1993, s. 283-284. Klokkeeffekten fremhæves i *Ixion* ved brugen af klaver sammen med tubaerne.
- ¹⁴ Brev til Dagmar Gade 12.12.1947 i Rued Langgaards Privatarkiv, Det Kongelige Bibliotek, Tilg. 554, 6.
- ¹⁵ I brev fra Rued Langgaard til Statsradiofonien, reelt en returnering af radioens formelle afvisning af værket 2.3.1945 forsynet med ophidsede kommentarer af Langgaard (Danmarks Radios arkiv, arkivæske nr. 78).
- ¹⁶ I optegnelse dateret 6.3.1946 og med overskrift „Min Begravelse“, Rued Langgaards Privatarkiv, Det Kongelige Bibliotek, Tilg. 554, 4.

