

Kender Du Pan

Fløjtespillets historie i Danmark 1800-1930

Toke Lund Christiansen
Skovbogaards Allé 5
Valby 2500
e-mail: tokelund@forum.dk

2011

Kender Du Pan

Fløjtespillet historie i Danmark 1800-1930

Indholdsfortegnelse

Forord	4
Musiklivet i Danmark i de første årtier efter år 1800.....	6
Indvandrerne	8
Fløjtenisterne J.A.P. Schulz, H.O.C.Zink og Philip Seydler.....	8
Friedrich Kuhlau og hans samtidige	17
Den selvlærte Kuhlau.....	17
Kuhlau og C.E.F. Weyse.....	19
Kuhlau og Beethoven - "Der Grosse Kanonier"	20
Kuhlau og Schubert.....	25
Kuhlau og Jens Baggesen - Skandalen om Trylleharpen	26
Operaen Lulu	28
Kuhlau og Heiberg - Elverhøj.....	28
Kuhlaus kompositioner for fløjte	31
De ti fløjtesonater.....	32
Divertissements, Variationer og Fantasier - fløjtemusikken omkring Elverhøj.....	35
Duetter for to fløjter	39
Musik for tre fløjter.....	39
Musik for fløjte og strygere	40
Kvartet for fire fløjter.....	40
De sidste kompositioner.....	41
En fløjtrio med klaver	42
Den unikke Kuhlau	44
Fløjten folk omkring Kuhlau	46
Bruun, Kittler, Fürstenau, Gabrielsky og Drouët	46
P. C. Bruun - en velhavende fløjtenist fra Guldalderen	49
Hvilke fløjter spillede de på i Kapellet?.....	52
G. F. Kittler og militærpibernes marcher	54
Edouard Dupuy og en fløjtekoncert	61
En taber og en vinder	63
Bertel Thorvaldsen og J. F. Fröhlich.....	63
J.F. Fröhlich	65
J.P.E. Hartmanns fløjtesonate og Weyses Andante & Rondeau	72
Den blinde fløjtespiller og hans forlægger.....	74
Niels Peter Jensen og hans kompositioner – Forlæggeren C.D. Milde	74
Forlæggeren C.D. Milde	77

Niels Petersen og “Det store Trekløver”	80
Svanesang	89
Den unge Steen Steensen Blicher	89
Nye Tider	93
Jørgen Petersen	93
Joachim Andersen	98
Tivoli og Det Kongelige Kapel	98
Årene i St. Petersborg, 1877-1880 – Den Kejserlige Opera	100
Berlin, 1881-1890 – Bilses orkester, Berlinerfilharmonien	102
Hjemme i Danmark som dirigent i Tivoli	106
Orkesterskolen	109
Personligheden Joachim Andersen - et forsøg på en karakteristik	111
Vigo Andersen	113
Joachim Andersens kompositioner	115
Etuderne, “fløjtens Chopin”	115
Joachim Andersens kompositioner for fløjte og orkester	117
Kompositioner for fløjte og klaver	119
Carl Nielsens samtid	123
Bankieren og danserinden	123
Danserinden, malerinden, forfatteren og fløjtenisten Ragna Norstrand	123
Paul Hagemann, bankier, mæcen og fløjteentusiast	129
Peter Møllerup, en elegantier	133
Holger Gilbert-Jespersen – fløjtens stormester	135
Den mildere zone	141
Carl Nielsens musik med fløjte	141
De mindre karakterstykker med fløjte	142
Blåserkvintetten	144
Fløjtekoncerten (1926)	146
Fløjtebyggerne	155
Peter Appelberg, en 1700-tals fløjtebygger i København	155
Alfred Rosenwald - træets sidste kunsthåndværker	157
Johan Brøgger - mekanik og design	159
Kender du Pan - fakta og myter om fløjtens natur	162

Forord

Kender du Pan, fløjtespil i Danmark fra 1800 – 1930 er en fortsættelse af ”Fløjtespil i Danmark indtil år 1800”. Sidstnævnte bogværk udkom i 2007 på forlaget L & H, Facts & Fiction (www.lhpublishing.dk/flojte)

Titlen er lånt fra J.P. Jacobsens digt *Arabesk*, med de berømte linjer:

*Har du faret vild i dunkle skove
Kender du Pan?*

J.P. Jacobsen, den musikalske digter, der lagde tekster til Arnold Schönbergs *Gurrelieder*, Carl Nielsens *Irmelin Rose* og Frederic Delius’ *Gerda og Fennimore*.

Nærværende udgivelse om fløjtespil i Danmark efter 1800 er planlagt anderledes end bogværket *Fløjtespil i Danmark før år 1800*. For det første har jeg besluttet at lade det være i et format, der kun kan ses på internettet. For det andet er det omkostningsfrit for den, der måtte blive interesseret i emnekredsen.

At følge fløjtespillet i Danmark i en nøje defineret periode, møde fløjtenisterne og tage del i deres forskelligartede karrierer for ikke at sige skæbner, fortæller ikke så lidt om det omkringliggende øvrige samfund. Musikere er børn af deres tid, og de samfundsmæssige og sociale forhold spiller i høj grad ind. Fortællingerne beskæftiger sig primært med tre hovedskikkelser, tre berømte komponister der alle – i forskellig grad – spillede fløjte, eller i det mindste levede i et nært forhold til fløjtespillet: Indvandrerer Friedrich Kuhlau, udvandrerer Joachim Andersen og nationalkomponisten Carl Nielsen.

Vi har i Danmark ikke så lidt at vise frem: Friedrich Kuhlau må, under enhver synsvinkel, med sine mere end 60 (tres!) originalværker, der har fløjten i centrum, betragtes som 1800-tallets betydeligste ”fløjtekomponist”. Fløjtes Beethoven, sådan et prædikat har man hæftet på Kuhlau, og det ikke kun fordi han havde et venskab med den store komponist.

Joachim Andersen er, i en sammenligning med Kuhlau, autor til et lignende antal originalværker for fløjte og klaver/ orkester, men er dertil alle tiders førende komponist til store og små (koncert)etuder. Ikke uden grund kaldes han ”Fløjtes Chopin”.

Carl Nielsen skrev en blæserkvintet. Den er i dag den oftest spillede ”store” kvintet fra det 20. århundrede. Nielsen komponerede desuden en fløjtekoncert. Også denne koncert topper i popularitet og ikke mindre i kvalitet. Dansk fløjtemusik i verdensklasse.

”Kender du Pan” beskæftiger sig også med andre og mere ydmyge sider af fløjtespillet. Vi følger ”fløjtes folk omkring Kuhlau” og tilsvarende i Joachim Andersens- og Carl Nielsens epoker. De store bliver sat i relief af mindre betydelige, men ofte meget spirituelle ånder.

Fløjtebyggerne i 1800-tallet får fortalt deres historie. Det var ikke håndværk i verdensklasse. Det fremkommer til gengæld i vor egen tid, og selvom et portræt af opfinderen og fløjtebyggeren Johan Brøgger kommer til at bryde titlen, så skal det med for at føre linjen op til vor tid.

Jeg har til gengæld afholdt mig fra at fortælle fløjtespillets historie i Danmark videre efter 1930. Det bliver for tæt på nutiden. Jeg ved for meget og har ikke lyst til at perspektivere eller sætte mine nære venner og kolleger ind i en historisk sammenhæng. Dette overlader vi til en kommende tid.

De 20 fortællinger om fløjtespil i Danmark 1800-1930 er blevet til i perioden 2009-2011 og som et forskningsprojekt støttet med FOKU-midler af DMDM, det Kongelige danske Musikkonservatorium.

Jeg ønsker læseren god fornøjelse. Fordelen ved en bog på nettet er naturligvis, at læseren kan komme med sine faktuelle indvendinger og rettelser. Ganske vist ikke direkte, men ved at skrive til min personlige email adresse: tokelund@forum.dk

Det vil jeg sætte stor pris på. Derfor på forhånd tak!

Musiklivet i Danmark i de første årtier efter år 1800

Hvilket kulturlandskab var det Kuhlau mødte, da han en efterårsdag i 1810, på flugt fra de franske tropper i Hamburg, kom til København?

København havde omkring 100.000 indbyggere. Trykkefriheden var afskaffet i 1799. Indenrigspolitisk var regeringen omkring kongen konservativ og korrupt hvor ikke mindst kongen, den politisk uduelige Frederik den Sjette havde sin del af skylden.



Frederik den Sjette var enevældig konge, og det københavnske musikliv gik i en runddans om Det Kongelige Teater og de musikere, dirigenter, komponister og sangere, der havde fundet beskæftigelse der.

Musikerne blev ansat efter en elevtid, hvor et purungt menneske var blevet antaget som lærling hos de fuldbefarne instrumentalister. Det var en håndværkeruddannelse hvor man, i lighed med en snedker, tømrer, murer eller maler, her fandt sin uddannelse og sin fremtidige beskæftigelse.

Der var intet musikkonservatorium i Danmark, og kun i undtagelsen kunne man komme til udlandet for at lære yderligere. Denne, teatrets hjemmefødingeflok blev suppleret af indvandrede musikere, der oftest kom fra Nortyskland (se: Fløjtespil i Danmark indtil år 1800).

I Det Kgl. Kapel var således ca. den bedre halvdel af orkestrets musikere fra Tyskland, og ofte sad de på de udsatte pladser som f.eks. soloblæsere eller koncertmestre.

På tilsvarende vis var dirigenter og syngemestre ofte rekrutteret i det tyske. Undtagelsen var kapelmester Claus Schall, og så alligevel ikke. Da Kuhlau kom til København var det Schall, der stod i spidsen for orkestret, men man ville ikke give ham den eftertragtede stilling som kongelig kapelmester. Claus Schall var selvuddannet som dirigent og havde et stort violintalent, men også som musiker var han blot ”en af vore egne”.

Kunzen var en dominerende skikkelse som komponist og var leveringsdygtig i opera og forskellige andet teatermusik. Det var en lukket verden, og over det hele strålede den operaglade monark, der også opretholdt et hofliv, såvel indenfor voldene, på Christiansborg, som udenfor, på Fredriksberg Slot, hvortil det kongelige orkester ofte skulle underholde til ”thevand eller taffel”.

Danmark var i det politiske kommet i alvorlig modvind. Kongen og hans rådgivere havde satset på Napoleon og satset forkert. Nu kom betalingen. Englænderne bombede København og sejlede med den stolte danske flåde (se afsnit om Kittler og militærmarcherne). I 1813 gik Danmark fallit og Københavns indbyggere led alvorlig nød. Året efter mistede Danmark Norge. Det var denne virkelighed der mødte Kuhlau. Også han skulle komme til at mærke, at det ikke var let at komme fra det fremmede. Man holdt sammen i klubber, også i ganske bogstavelig forstand, for ved siden af operaens liv, så udspillede musiklivet sig i selskaber og i kulturelle klubber. Nogle var også litterære med indlagt musik, mens andre udelukkende var helliget musikken. Her kunne man opleve Haydn, Mozart, Gluck og de samtidige danske koryfæer. Beethoven var ikke populær, og det blev Kuhlau, der brød en lanse for den store komponist og hans musik. Dette skaffede ham ikke kun venner.

Blandt andre fik han C.E.F. Weyse som kritiker, og det på trods af, at også Weyse, som 14årig, var kommet op fra det tyske. Ligeledes Kunzen var indvandrer. For Kuhlau betød venskabet eller bekendskabet med Weyse dog også, at han i ham fandt en skønånd, der i det mindste kunne indse Kuhlaus store evner.

Kuhlau var gået i eksil. Han forestillede sig næppe, at han skulle tilbringe resten af livet her i det nordlige. Tilsvarende var det kun skrækken for atter at blive søsyg, der holdt verdensmanden Weyse bundet til København, men nu var de her, og da de første magre årtier af 1800-tallet var overstået, begyndte der at komme grøde i luften. Den Danske Guldalder tog sin begyndelse, og også for fløjtespillet som kunstart og som kunstnerisk udfoldelse skulle dette betyde, at Danmark kom til at sætte sit præg på den internationale udvikling. Kuhlau bevarede sine internationale kontakter og skrev fløjtemusik til forskellige musikforlag i både Tyskland og Frankrig. Det var musikeksport uden offentlig støtte. Musikken blev spillet af amatører og professionelle, og Kuhlaus netværk betød bl.a., at tidens førende fløjtenister som f.eks. A.B. Fürstenau, Drouet og Gabrielsky gæstede det københavnske musikliv.

Indvandrerne

Fløjtenisterne J.A.P. Schulz, H.O.C.Zink og Philip Seydler

Årene omkring århundredeskiftet, 1800 var præget af Napoleonskrigene, hvis krigszone strakte sig helt op til Hamburg. En række musikere valgte, mere eller mindre frivilligt, at gå i eksil nordpå. I første række Weyse og Kuhlau, der begge skulle få afgørende betydning for musikken i Danmark, men også i perioden før var der en livlig indvandring fra det nordtyske.

I året 1787, og endda på den samme dag, blev to musikere introduceret for teaterchef Numsen:

J. A. P. Schulz (Johann Abraham Peter Schulz, 1747-1800) havde været hofkapelmester i Rheinsberg og i ansættelse hos Frederik den Stores broder, *Heinrich af Preussen*. Schulz havde studeret hos *Kirnberger* i Berlin og fik senere arbejde som kapelmester ved byens franske teater.



Ved samme hofmusik var der ansat en begavet sanger og komponist, Edouard Dupyu, der også – om end senere – kom til Danmark. I København blev Schulz syngemester ved Det Kongelige Teater og især værdsat og anderkendt som komponist til flere samlinger af viser, *Lieder im Volkston*, og for sine sceniske arbejder. Det måske betydeligste værk fra hans hånd er passionsmusikken til *Ewalds Maria og Johannes*.

Men i sin ungdom var Schulz også kendt for sine fløjtekompositiponer: en *Trio i A-mol* for fløjte, cello og basso continuo, (landesbibl. Karlsruhe) en *Sonate à 5*, for 2 fløjter, 2 oboer og fagot (Univ. bibl. i Upsala) og endelig *tre fløjtekonserter* med strygeakkompagnement (Lsb., Karlsruhe). Det er i skrivende stund ikke endelig påvist, at komponisten ”Schulz” er identisk med J.A.P.

H.O.C. Zink (1746-1832) var ud af en stor musikerfamilie med rod i det holstenske. Hans far, *Frederik Bendix Zink* (1715-1798) beherskede, som stadsmusikant i Husum, adskillige instrumenter og herunder også flauto traverso.

Zink d.æ. udgav i 1771 en fløjteskole, meget inspireret af Quantz og skrevet på tysk, og denne, kortfattede instruktionsbog fandt også udbredelse i det øvrige Danmark. Titlen var: *Kurze Duetten für allerley beliebige Instrumente, besonders für zwei Flöttraversen*. Dertil kom grebstabeller og en nødtørftig indførelse i spilleteknik.

Også sønnen, H. O. C. Zink blev uddannet til at traktere diverse instrumenter, heriblandt tværfløjte. Ved hoffet i København optrådte han som fløjtevirtuos, og da hans kone tilmed ved samme lejlighed gjorde lykke som sangerinde, var vejen banet.

Som tyveårig havde Zink d.y. haft ansættelse som korsanger hos *C. Ph. Em. Bach* (1714-1788) i Hamburg. Han gjorde sig her desuden bemærket som klaverspiller og som fløjtevirtuos. Det kan meget vel tænkes, at C. Ph. Em. Bachs sene fløjtesonater, og bl.a. hans velkendte *Hamburger-sonate* i G (1786) har været spillet af Zink med komponisten ved cembaloet.

Zink skrev i sin ungdom kammermusik med fløjte, således hans opus 1, *Six Sonates pour deux traversières* (1782) og opus 2: *Trois Sonates pour le Clavecin avec Flûte* (Hummel, 1785) samt *Triosonate i D-Dur* for traverso, blokfløjte og continuo (Bibl. Cons. Bruxelles).

Zink havde været solofløjtenist ved hofmusikken i Ludwigslust, men hans virke i København skulle især drage nytte af hans teoretiske baggrund, hans fremragende orgel- og klaverspil og hans forudsætninger for at kunne varetage stillingen som syngemester ved Det Kgl. Teater.

Han må have været godt vant, og opnåede, skønt "stemmerne var hæse og ørene hårdhuede", fine resultater. Fløjtespillet lagde han på hylden kort efter ankomsten til København, men på Teatermuseet kan man beundre hans elfenbens-traverso, der er udstillet.

Som sangkomponist har hans bedste ting overlevet til i dag. I 1801 stod Zink for udgivelsen af en række koralmelodier til salmebogen, og herfra stammer bl.a. hans *Nu rinder solen op*. Af strofiske sange skrev han *Vi alle dig elske livsalige Fred*, som senere blev benyttet, og nu bedst kendes, som melodi til Grundtvigs *Langt højere Bjerge*.

Zink synes ikke at have haft lederegenskaber og kunne ikke komme på tale som kgl. kapelmester. Hans store arbejdsindsats gav ikke det store materielle udbytte, og han levede ofte i fattigdom, men helligede sig sin store og idealistiske interesse

for kammermusik. I 1796 stiftede han en af tidens mange musikalske klubber under navnet *Det Musikudøvende Selskab*. Der blev spillet symfonier af bl.a. Haydn og Mozart.

Weyse, der aldrig forsømte nogen lejlighed til at komme med en ætsende replik, kunne fortælle (Note: brev af 11.febr. 1797) at:

Det Musikudøvendes Selskabs koncert kan holdes hos mig, naar medlemmerne engang pga daarligt vejr, eller af andre aarsager, ikke have lyst til at gaa den lange vei til Blaagaard (seminariet lå dengang på Nørrebro). Det ser i det hele taget temmelig vindigt ud med koncerten. Vi var i begyndelsen af vinteren saa nydelig komplette, havde af blæseinstrumenter tre fløjter, en obo, to fagotter og enddog fire valdhorn - se, da kom det fortvivlende Musicalske Academie og gjorde ligesom i Historien Profeten Nathan fortæller kong David: den rige mand, der havde mange faar, fratog den fattige mand hans eneste lam; saaledes fratog de os vort eneste lam - vor gode oboblæser Nyborg (Note: Christian Nyeborg havde været på prøve som kapelelev, men var blevet opgivet - Thrane s.251) (...) naar vi havde gjort regning paa 16 personer, kom der kun 6; tilsidst blev den helt udsat.

Fra 1809 tog Zink hver lørdag den lange vej ud til det udflyttede Jonstrup Seminarium og kom først hjem om mandagen. For få år siden blev der på seminariet fundet nogle gamle papkasser, der viste sig at indeholde en nodesamling fra Zink: undervisningsmateriale og stemmer til større passionsværker af bl.a. Scheibe. Desværre var der kun en smule kammermusik og af fløjtemusik kun et operaudtog.

Philip Seydler - solofløjtenist, komponist og instrumentmager

Det var Seydler, men det var især Barth! Seydler var en fin fløjtenist, men Barth var en gudsbenådet oboist. Barths stjerne stod højt, og ingen satte den højere end Barth selv. Seydler måtte se Barth have held med de mest outrerede og excentriske forehavender, men når han forsøgte det samme, gik det ham ilde.

Ved århundredeskiftet, 1800 kunne kapelmester Kunzen om kapellets standard udtale med tilfredshed at: "det er karakteristisk for kapellet, at det ikke lader virtuositeten raade, der en en sygdom i de fleste kapeller, da virtuoserne sjældent er gode orkestermusikere." Han fandt ikke denne "anmassende stolthed" hos en koncertmester Tiemroth, soloobist Philipp Barth eller hos solofløjtenist Seydler (Note: Thrane, s. 228). Men det skulle vise sig, at Kunzen havde gjort regning uden vært. Snart skulle han få god grund til at fortryde sine ord.

Hofviolon Zielches fløjtekunst var stærkt på retur (se: Fløjtespil i Danmark indtil år

1800), og i 1794 kunne man “for en billig penge” som det hedder i kapelregnskaberne, erhverve sig en dygtig fløjtenist i *Philip Seydler* (ca. 1765 - 29. nov. 1819 i Pesth). Allerede et års tid efter Seydlers ansættelse fik Zielches optrædender som solofløjtenist en brat ende, og teaterchef Hauch besluttede, at ansætte endnu en fløjtenist til kapellet. En franskmand, *Jean Baptiste Béatrix*, der var ansat i Berlin, blev ham anbefalet, og *monsieuren* mødte op ved hoffet “hvor han behagede.”

Kunzens ord om virtuoseri og orkesterspil skulle imidlertid blive sørgeligt aktuelle, for i balletten *Anette og Lubin* gjorde Béatrix en så ringe figur, at Hauch måtte give kapelmester *Schall* en reprimande, og efter yderligere et års tid var franskmænden, fra en tuttiplads, gledet helt ud i afskedigelse.

Seydler havde i begyndelsen måtte passe piccolofløjten. Nu havde han som solofløjtenist kronede dage, og var afholdt både som kunstner og som kollega.

I den tyske kirke, Frederikskirken, blev han viet til koncertmester (Johan Henrik Christian) *Timroths* (c.1766 - 1835 ell. 1840) søster, *Johanne Augusta Marie Tiemroth*, og Tiemroth udgav en stribe *Haandstykker for to Fløiter eller Fioliner* (Note: Sønnichsen 1801-1808). Det var bagateller udgivet i lille format, ikke større end en nutidig lommebog og til at have med i en frakkelomme. Her finder vi *Fuglefængervise af Tryllefløjten*, men også en række populære viser og vaudeville-melodier. Nogle var givetvis mest beregnet til et festligt lag med vennerne eller i familien: *Høit leve, hvo ved bægerklang* eller *Sang ved Punchen - Brødre, see dampen af bollen sig hæver*.

Syngemester Zink, der som tidlige nævnt selv havde været fløjtevirtuos, beskriver Philip Seydlers virke i Det Harmoniske Selskabs orkester:

“Hr. Seidler (sic) er for tiden vor første fløjteblæser og fortjener paa grund af sin stadige flid, sin færdighed, sin forbedrede tone og sin utrættelige beredvillighed vort publikums bifald og agtelse” (Note: Die nördliche Harfe 1801, s.12; gengivet hos Ravn, s. 130).

Friedrich Kuhlau hørte bl.a. symfonier af Haydn, Mozart og Beethoven i Det Harmoniske Selskab. Han fortæller i et brev, at orkestrets musikere kommer fra Det Kgl. Kapel og fremhæver solisternes spil: (Christian Frederik) *Barth* på oboen, (Frederik Christian) *Funck* (1783-1866) ved solocelloen og Seydlers fløjtespil. (Note: Kbh., 7. nov. 1812; brev fra Kuhlau til forlægger G. C. Härtel i Leipzig; gengivet i Kuhlaus Breve, nr. 16, Engström og Södrings Musikforlag, 1990).

Philip Seydler foretog i 1806 en succesrig koncertrejse til Stockholm, Berlin og St. Peterborg. I det hjemlige faldt han tilsyneladende godt til og, i modsætning til f.eks. Kuhlau, kom han til at både skrive og tale et hæderligt dansk. Hans udlængsel var imidlertid så stor, at han måtte lette sit hjerte til teaterchef Hauch:

“hvad gør man ikke for kone og børn?” sukkede han (Note: Thrane s. 274). Philip og Johanne Seydler havde flere børn, og i mange år var hans privatøkonomi i en elendig forfatning. I modsætning til obokollegaen *Christian Samuel Barth* havde han ingen ekstraindtægter ved teatret.

Det var lykkedes Barth at få godkendt sin søn, den meget begavede *Philip Barth* (1775-1804), som sin oboelev, og dette udløste ikke mindre end 200 rigsdaler om året. Philip Barth blev iøvrigt en højt skattet solooboist i kapellet. Pengene syntes godt givet ud, men Philip døde, til alle musikelskeres sorg, i en alder af bare tredive år. Også Seydlers forgænger *H. H. Zielche* havde haft særordninger omkring kapelelever og forskelligt andet, så Seydlers følelse af uretfærdig behandling voksede til stadighed. Altid skulle oboisterne tilgodeses, og dette var med til at forbitre hans sind: Fløjten, men oboen!

Statsbankerotten i 1813, og almindelig armod, gjorde ondt værre. Dertil kom, at et nyt stortalent på fløjte, *Niels Petersen* var blevet ansat som fløjtenist og så at sige pustede ham i nakken. Unge Petersen var blevet sat i fløjtenist Bruuns varetægt; *Bruun*, som endda var hans egen og bedste elev. Seydler mente sig berettiget til at blive professor, og da heller ikke dette vandt gehør, søgte han rejsefæller til en flugt fra det sammenspiste og forarmede København.

Den unge, og ugifte, oboist *Carl (Anton Philipp) Braun* (1788-1835) kunne dele hans drømme om en anden og bedre tilværelse, og de fandt det nærliggende at stile mod Stockholm, hvor en gammel bekendt, syngemester *Eduard Dupuy*, også under flugtlignende omstændigheder, havde søgt op og nu fejrede store triumfer som kapelmester, sanger og komponist.

Dupuy havde i perioden 1786-92 haft ansættelse ved hoffet i Ludwigslust, og både Seydler og Braun havde været ved samme hof. I juni 1815 fik Braun orlov til at tage på familiebesøg i Ludwigslust, men tog i stedet direkte til Stockholm. Braun havde i kapellet stået i skyggen af den feterede Christian Samuel Barth, men i Stockholm fik han straks ansættelse som solooboist hos Dupuy.

I et brev fra Stockholm kunne Hauch så læse, at Braun kun kom tilbage, hvis han kunne oppebære samme gage som i Stockholm: 750 Rigsdaler (Note: Thrane s. 274).

Dupuy havde, få år før, måttet flygte fra København i ly af natten. Han havde misbrugt den kongelige tillid og forvandlet kronprins Christians (senere Christian den Ottende) tilkomne bruds sangtimer til simpelt kurmageri, eller det der var værre, så Brauns forlangende kunne kun udlægges som en fornærmelse.

Hauch gjorde kort proces: Braun blev, med kongelig underskrift, strøget af kapellisten og afskediget:

“formedels hans pligtstridige forhold til bortrømning og udeblivelse fra hans embede.”

Det hører med til historien, at Braun måtte betragte missionen som vel gennemført. Han forblev i Sverige, giftede sig og var med til at skabe den berømmede, svenske obotradition.

Carl Anton Philipp Braun (1788-1835) har komponeret adskilligt for fløjte: to Duetter for to fløjter (Lose, Kbh.), Sonate for fløjte (ell. obo) og klaver (Br. & Härtel), Kvartet, opus 1, for to fløjter og to valdhorn (Peters), to Kvartetter for fløjte, obo, horn (eller bassethorn) og fagot (Peters 1829) samt en Fløjtekoncert, opus 2, i F-Dur (Peters 1818).

Seydler forsøgte nu at gentage Brauns succes, og midt i november, 1815 søgte han om orlov for, angiveligt, at tage til Göteborg på koncertrejse. Herfra skrev han så, i december, at koncerten desværre havde måttet udsættes, da han var faldet og havde slået sit ben. Han havde måttet holde sengen i otte dage, hvorfor han ansøgte om yderligere to måneders orlov. En mindre forlængelse blev bevilget, og snart efter befandt Seydler sig på det samme hotel i Stockholm som Braun. Det syntes ikke helt så enkelt for Seydler, som for oboisten, at opnå ansættelse, og alligevel, og stik imod al fornuft, skrev Seydler til Hauch, at kun mod en klækkelig gageforhøjelse, og forskellige gratialer, kunne han overtales til at vende tilbage til kapellet.

Kapelchef hauch var en betydelig mand ved hoffet. Han havde været todligere teaterchef og var tilmed en af Kongens nærmeste og mest betroede administratorer. Hauch opfattede sig, i mangt og meget, som en slags familiefar for sine kapelmusikere, og, i modsætning til Braun, så fik Seydler muligheden for at genindtræde i sin stilling, hvis han meldte sig inden udgangen af februar 1816.

Hvis dette ikke skete, tordnede Hauch, så ville Seydler blive slettet af kapellisten og “efterlyst som rømningsmand i alle inden- og udenlandske aviser.”

I sin tid var Seydler, af lutter glæde, faldet Hauch om halsen, da han fik sin ansættelse, og Hauch tog ham derfor faderligt i skole med ordene: “efter at have talt til Dem som foresat og embedsmand, vil jeg nu tale til Dem som menneske.” Hauch mindede ham om, at han nu forlod sit andet fædreland, ikke af nød eller trang, men “blot af kjærlighed til penge og vellevnet.”

Denne velmenende skrivelse appellerede for alvor til Seydlers trods og bitterhed, og han fyrede en bredside tilbage og på dansk:

“Jeg takker Dem meget for Deres meget artige brev. Jeg kommer aldrig mere tilbage til Danmark. Det gjør mig kun ondt, at jeg ikke for ti aar siden er forbleven i St. Petersburg. Der har jeg haft det godt. Her” (i Stockholm) “tager jeg heller ikke engagement, og gaar i seks dage med en parketbaad herfra til London og søger min fremtids lykke der. Finder jeg det heller ikke der, saa gaar jeg til Filadelfia. Jeg haaber ogsaa, at Deres Excellence ikke vil gøre mig den skam, og lader mit navn sætte i aviserne. Finder jeg derimod noget i de udenlandske aviser om min ære angaaende, saa vær De ganske vis derpaa, at jeg revanserer paa en maade, som ikke skal vorde Dem kjært. Og nu til sagen: hvorfor har De ikke forestillet Kongen min dringende ansøgning? Tror de, at de stakkels mennesker som gjerne ville forlade staden og ikke kan komme bort, de bander Dem i stilhed, og de er sant (sic) - Fahrvel” (Note: Thrane, s. 276)

Man mærker hvordan Seydlers temperament, alt imens han skriver sig varm, får hans blod i kog, og retskrivningen, der ellers starter så besindigt, løber til slut løbsk. Efter denne *grausame Salbe* foreligger der yderlige to mere ydmyge skrivelser (1. april og 1. juni 1816) hvor Seydler efterfølgende forsøger, i en blanding af bøn og afpresning og ved hjælp af fiktive ansættelser i Stockholm, at opnå genansættelse i København, men Hauch har fået mere end nok. På den sidste henvendelse svarer han slet ikke, og Seydler er, som Braun, slettet af kapellisten.

Seydlers efterladte kone havde erklæret sig fallit og overgivet boet til skiftebehandling. To år senere skrev Seydler til hende, “at hun aldrig ville høre fra ham igen”, og fra teatret tilstod man hende, som dog var Tiemroths søster, en kapelpension som forladt hustru.

Her forsvinder sporene efter Philip Seydler tilsyneladende, men i 1819 må han have optrådt i Wien, for i wienerpressen (*Allgemeine Musikalische Zeitung*), kunne man læse, at

”... den 14. oktober optrådte prof. Seydler på *Theater an der Wien* i en fløjtekoncert af Fürstenau. Hr. Seydler kan måske have haft sin epoke. Nu

forlanger man mere.”

Halvanden måned senere døde han i Pesth (Budapest) (Note: Thrane s. 276), men i København fik man først to år senere, med en dødsattest, vished om hans død.

Som komponist kan vi dog, efter katalogerne, spore Philip Seydler i hans senere år. I 1812 udgiver han først 6, og derpå 24 Capriccier (Breitkopf), i 1818, 6 Sonater for fløjte og klaver på Böhme, og i 1819, 6 Grand solos avec basse, opus 6, i to bind, hos forlægger Gombart i Augsburg.

Det mest bemærkelsesværdige ved Philip Seydlers udfoldelser i København er måske hans virke som instrumentmager. Det må tages for givet, at han, netop i brydningstiden o. 1800, har haft stor indflydelse på de nye, og især wieneriske fløjters udbredelse i det danske musikmiljø. På Musikhistorisk Museum kan man beundre en af samlingens fineste 1800-tals fløjter (Note: MMCCS nr. 1967-18): et avanceret instrument tilvirket i ibenholt med elfenbens-samlemuffer. Fløjten har fem blokmonterede klapper, hvor Gis-klappen er sat direkte i en af elfenbensringene. Der hører et ekstra C-fodstykke til, således at fløjten kan udføre f.eks. fløjtestemmen til Mozarts C-Dur dobbeltkoncert med harpe. Der hører også et ekstra hovedstykke til Seydler-fløjstens udstyr, og stemmeproppen er, med et gevind, indstillelig.

Seydler-fløjten er stemplet *Copenhagen 1803*, og kan betegnes som den mest avancerede tværfløjte bygget i Danmark i denne periode. At han har nedsat sig som instrumentbygger ses af flere kilder, bl.a. en annonce fra 1822: En sort ibenholz fløjte, af Seydlers, med C-fod, 8 sølvklapper og udtryk (udtræk), i complet stand, er til salg.” Dette instrument passer i alle enkeltheder på den føromtalte fløjte fra 1803.

I en lille notits fra 1824, der beskriver fløjtebyggere i København, fremhæves Seydler: “Fløiter og blæsende instrumenter af træ af fortrinlig godhed har i København været forfærdiget af Hr. Siedler (sic) (Note: Adresseavisen 1822 nr. 29, 4. febr.: F.Thaarup: Kort vejledning til kundskab om København, Kbh. 1824, s. 399).

I sin kapeltjeneste anskaffede man, ifølge kapelregnskaberne, i 1897 to identiske *August Grenser* fløjter netop til Seydler og hans kollega F. Nyeborg. For få år siden dukkede der en Grenser-fløjte op i en dansk privatsamling. Fløjten er netop påstemplet årstallet 1797. Dette instrument har den særhed, at det er født med tre klapper, men en ekstra Gis-klap er påmonteret senere. Var dette fortrinlige instrument måske netop Seydlers orkesterfløjte?

Friedrich Kuhlau og hans samtidige

Den selvlærte Kuhlau

Kuhlau og hans mange kompositioner for fløjte satte fløjtespillet i Danmark på verdenskortet. Ingen anden komponist i 1800-tallet har komponeret så meget og samtidigt så kvalitetsbetonet musik for fløjte som Kuhlau. Den engelske musikolog og fløjtenist *R.S. Rockstro* (1826-1906) formulerede det på denne måde:



”Kuhlaus musik har en sjælden kunsterisk værdi. Den bliver aldrig flov eller kedelig; tværtimod er det min erfaring, at man kan spille den hver dag, år efter år, uden at den mister sin friskhed. Jo mere fortrolig man bliver med den, desto stærkere bliver man påvirket af ånden hos denne strålende komponist (note: There is one supreme virtue in the music of Friedrich Kuhlau, it never palls; on the contrary, one may, according to my experience, play it every day, year after year, without its losing its freshness, and the more intimate one becomes acquainted with it, the more strongly one becomes impressed with the genius of its illustrious composer...)” fra *A Treatise On The Flute*, s. 583; London, 1889).

Friedrich Daniel Rudolph Kuhlau (1786-1832) blev født den 11. september, 1786 i Uelzen - en mindre by omtrent midtvejs mellem Hamburg og Hannover. Hans skolegang kom til at ligge i forskellige nordtyske byer som en følge af, at faderen, *Johann Carl Kuhlau* (1747-1830), der var regimentmusiker, skiftede tjenestested adskillige gange. Faderen havde titel af *hoboist*, hvilket ikke udelukker, at han også kan have betjent tværfløjten såvel som andre blæseinstrumenter.

I Lüneburg kom den niårige Friedrich Kuhlau ud for en ulykke, der kostede ham synet på det ene øje. Der har hersket usikkerhed omkring omstændighederne, men

en meget pålidelig kilde, (Note: Filologen N.C.L. Abrahams 1798-1870, ”*Meddelelser af Mit Liv*, Kbh.,1876) beretter, at Kuhlau var faldet med en flaske på gaden, og at splinterne herfra havde beskadiget øjet. I et langt sygeforløb fik han imidlertid et rejse-pianoforte lagt henover sengegærdet, og på denne måde begyndte han en udvikling frem mod en karriere som koncertpianist.

I 1802 finder vi Kuhlau indskrevet på gymnasium i Braunschweig, men da familien kort herefter flyttede til Hamburg, fik Kuhlau for første gang mulighed for at optræde i rollerne som både pianist og komponist.

Først fra 1806 modtog Kuhlau nogen undervisning i komposition fra en af tidens førende teoretikere, *C.F.G. Schwencke* (1767-1822), der havde været elev hos *C. Ph. E. Bach* (1714-1788) samt hos *J. Ph. Kirnberger* (1721-1783), begge med lige linje tilbage til *Johann Sebastian Bach* (1685-1750). Intet under at Kuhlau blev en sand mester i kontrapunkt og i de kompositoriske færdigheder i det hele taget.

Alligevel kan man betragte Kuhlau som noget nær selvlært både som komponist, instrumentator og koncertpianist. Selv betegner han, i et brev, sine timer hos Schwencke som ”nogen undervisning i generalbas” (Note: Brev 132 hos Gorm Busk: *Kuhlaus Breve*, Engstrøm og Sødring 1990; fragment af brev til W.C. Müller, dateret december 1829). I den citerede sætning har der også stået *Composition*, men det har Kuhlau streget ud!

Som pianist må Kuhlau have haft en god portion manuelle færdigheder. I København optrådte han bl.a. med Beethovens tidlige klaverkoncerter, men hans spil har formodentlig også haft noget hjemmelært over sig. Tidens velskolede virtuoser, f.eks. *Ignaz Moscheles* (1794-1870) som flere gange besøgte København på sine omfattende koncertrejser, er ikke imponerede over Kuhlaus færdigheder ved klaveret (Note: Gorm Busk: *Friedrich Kuhlau; en biografi og en kritisk analyse af hans musikdramatiske produktion*; Kbh. 1986, s.44). En kritik der er rettet mod såvel Kuhlaus smag som hans klaverteknik.

Kuhlau optrådte allerede i sin tid i Hamburg i sin egen klaverkoncert. Der hersker usikkerhed om med hvilken af sine to klaverkoncerter Kuhlau optrådte i Hamburg. C-Dur koncerten spillede han i København og ligeledes f-mol koncerten. Noder og partitur til sidstnævnte koncert forsvandt beklageligvis allerede i samtiden.

Kuhlau følte sig i efteråret 1810 nødsaget til at forlade Hamburg. Napoleons tropper havde besat byen, og alle unge mænd blev tvangsudskrevet til fransk

militærtjeneste. På trods af sit handicap som enøjet, valgte Kuhlau at flygte nordover til Danmark. Han rejste under dæknævnet Casper Meyer, kom først til Slesvig-Holsten og derefter til København.

20 år før dette havde *C.E.F. Weyse* (1774-1842) foretaget den samme rejse. En storm havde dengang rejst sig på havet og det så voldsomt, at Weyse svor, aldrig igen at sætte sine ben på et skibsdæg. Han holdt ord, og forlod aldrig siden de sjællandske kyster. Kuhlau har måske også mærket søsygen, for i København præsenterede han sig ved sin første koncert, som blev afholdt opå Det Kgl. Teater den 23. januar 1811 med *Et Musicalsk Malerie, Uveiret paa Havet* og spillede desuden klaverkoncerten i C-Dur, skåret til efter Beethovens 1.klaverkoncert, der står i samme toneart. Kuhlau tilegnede sin klaverkoncert til Weyse.

Kuhlau og C.E.F. Weyse

De to tyske komponister faldt begge godt til i København, men Kuhlau bevarede sine forbindelser til det centrale Europa og rejste sydpå adskillige gange såvel af familiære grunde som for at pleje sine forbindelser med de tyske musikforlag. En af rejserne varede ti måneder, og var endda planlagt til to år.

Desværre er det sparsomt, hvad Kuhlau har givet fra sig sig af personlige vidnesbyrd i form af breve og andet skriftligt materiale. Det meste af hans efterladte korrespondance handler om forlagsforretninger, bønsskrivelser til Frederik den Sjette, eller han henvender sig til embedsmænd ved hoffet og teatret, og oftest handler korrespondensen om penge.

Kuhlau havde bragt en beundring for *W.A. Mozart* (1756-1791) med sig fra Tyskland, og denne kunne han dele med C.E.F. Weyse (1774-1842), der var yderst fortrolig med Mozarts værker. Weyse brød sig derimod ikke om Beethovens musik, og her var Kuhlau tværtimod en glødende tilhænger. Allerede en måned efter sin ankomst til København, var han pianisten i *Beethovens kvintet* for klaver og fire blæsere, *opus 16*. Her skulle missioneres!

Det er rimeligt at kalde Kuhlaus rejse til Wien i sommeren 1825 for vigtig, ja, afgørende for hans kunstneriske udvikling. Rejsen faldt midt i en periode med stor produktivitet og en til stadighed stigende kunstnerisk inspiration. Hans stort anlagte opera *Lulu* havde haft premiere i 1824, men var blevet delvis misforstået af publikum i København, der opfattede den som en "Rossinade", og sammenholdt den med Weyses nye opera *Floribella*. Alligevel blev *Lulu*, med sine åbenlyse, musikalske kvaliteter, en succes. Forestillingen holdt sig på repertoiret i en årrække, men Kuhlau fik ikke sit forventede og fortjente økonomiske udbytte af

Lulu.

Kuhlaus afrejse mod Wien var fastlagt til den 1. juli, 1835, men inden da skulle der skrives til Det Kgl. Teater. Kuhlau ville sikre sig en permanent gageforhøjelse, før han gav sig i kast med musikken til operaen *Hugo og Adelheid*, hvis tekst han havde fået tilsendt en lille måned før. Han nåede også at skrive til sin bekendte, filologen Abrahams, og da det var en tirsdag (før afrejsen), kunne han i al venskabelighed nævne, at “vi forhåbentlig ses i aften hos Nathanson”, hos hvem der hver tirsdag aften var huskoncert (Note: G. Busk: *Breve* kat. nr. 82).

Den ugifte Weyse var i endnu højere grad end Kuhlau gæst i de velhavendes hjem. Han var en flittig brevsriver, førte dagbog, og vi må tilslutte os dem som hævder, at “der går flodbølger af ægte skildpaddesuppe gennem denne ensomme mands liv” (Note: Forord til C. E. F. Weyse: *Breve*, udg. af Sven Lunn og Erik Reitzel-Nielsen, Kbh.1964).

Også Kuhlau forblev ugift og viste livet igennem (næsten) lige så lidt interesse for det modsatte køn som Weyse. Men ensom blev han aldrig, for han tog sig i den grad af sin familie, at han, da det kulminerede, havde begge sine forældre, sin søster, Magdalena og sin fætter, cellisten *Søren Kuhlau* (1798-1864), boende hos sig. Men aftenunderholdningen, den skulle passes, og når det, som op imod afrejsen 1825 var sommer, så var der musikalsk underholdning på flere af ugens dage, f.eks. hos (Ernst) *Schimmelmans* (1747-1831) på Sølyst i Klampenborg eller hos *Friederike Bruun* (1765-1835) på Sophienholm ved Bagsværd sø. Kuhlau boede endnu på Blegdamsvejen, men et års tid efter hjemkomsten fra Wien flyttede han ud til landlivets glæder i Kongens Lyngby.

Kuhlau og Beethoven - “Der Grosse Kanonier”

Kuhlau var ikke en mand, der nedskrev sine inderste tanker eller blot videregav sine oplevelser, men selve rejsen sydpå til Wien har sikkert i store træk været, som vi kender det fra *H.C. Andersens* (1805-1875) minutiøse rejsebeskrivelser.

Kuhlau rejste den 1. juli 1825 med dampskibet prinsesse Wilhelmine til Lübeck. Herfra måtte man fortsætte med den overfyldte postvogn. Han gav sig tid og mødtes formentlig med de toneangivende forlagsfolk på sin vej ned gennem Tyskland.

Først den anden september (1825) mødtes Kuhlau med *Ludwig van Beethoven* (1770-1827). Dette berømte møde fandt sted i Baden, en forstad til Wien der i afstand og status, forholder sig nogenlunde som Kongens Lyngby til København.

Men Baden er, nu som i 1800-tallet, en kurby med helsevirkende svovlbade,

naturskønt beliggende omgivet af skove, i et stærkt bakket terræn i bjergenes udkant.

Beethoven var 55 år og havde skrevet sine ni symfonier. Helbredet var usikkert, men altid bedst i hans elskede Baden, som han besøgte sommer efter sommer. Dertil kom imidlertid hans problemer med nevøen Karl, hvis opdragelse han havde involveret sig meget i. Endelig den tragiske omstændighed, at Beethoven var så godt som fuldstændig døv. Ikke desto mindre medførte dette alvorlige handicap, at vi nu, godt 175 år senere, kan følge lidt med i denne og i de følgende dages forløb, for, efter alt at dømme, kunne Beethoven kun forstå skriftlige henvendelser.

Alle bemærkninger og spørgsmål blev stilet til ham i de samtalebøger, han altid havde hos sig. Beethoven svarede mundtligt, og vores mulighed for at optræde "som flue på væggen" begrænser sig til rækken af direkte henvendelser *til* Beethoven.

Det er samtalehæfterne af 2., 4. og 9. september 1825 man skal studere for at blive en del af de livlige selskaber, der udfolder sig omkring Beethoven (Note: *Konversationshefte VIII*, BKH, hefte 91-103, herausgegeben v. H. H. Köhler u. G. Herre, Leipzig 1981).

Kuhlau ankom til et *Heurigen* lokale, i den landlige forstad, hvor de øvrige gæster allerede havde været i gang et stykke tid. Der har sikkert været pyntet op efter årstiden med vinløv. Gæsterne var bænket ved lange borde, og hver med sit øl eller et krus hvidvin af årets friske høst.

Kuhlau ankom i selskab med en gruppe jævnaldrende: musikforlæggeren *Tobias Haslinger* (1787-1842), der i efteråret 1823 havde bragt *Carl Maria von Weber* (1786-1826) ud til Baden på en lignende tur, violinisten *Carl Holz* (1798-1858), oboisten *Joseph Sellner* (1787-1843) og den tids førende klaverbygger *Conrad Graf* (1782-1851). Kuhlau kendte både Haslinger og Graf i forvejen.

Beethoven var det naturlige midtpunkt omgivet af beundrere, der bl.a. talte *Ignaz Schuppanzigh* (1776-1830), den fremragende primarius, som netop, sammen med Holz på 2. violinen, stod for at skulle førsteopføre Beethovens måske mest storslåede *strygekvartet, opus 132 i a-mol*.

"Kuhlau er en mand af talent, ikke sandt - en kyklop - har De ikke bemærket, at øjet sidder tæt på næsen".

Så vidt introduktionen af den nye gæst med en bemærkning fra musikforlæggeren *Moritz Schlesinger*, og senere hedder det fra Holz:

"Han kan smøre seks fløjteduetter ned på seks dage og tjene 80 floriner" (Note: *Er schmiert 6 Flötenduetten in sechs Tagen hin, und 80 Antici-Pando...* d.v.s. Floriner).

Uredigerede, løsrevne bemærkninger i en samtalebog, hvor de agerende

ingen anelse kan have om, at en dag skal det hele blive fortalt, og ikke alt hvad der bliver sagt, egner sig for gentagelse. Den sidste bemærkning var affattet på et ringe tysk, i en nedladende tone, der i det mindste afspejler en vis respekt for Kuhlaus indtjening.

Efterhånden som herreselskabet udvikler sig, er det tydeligt, at netop Carl Holz er ikke den, der drikker mindst! Han havde også et projekt: han ønskede at fortrænge (A. F.) Schindler (1795-1864) som Beethovens nærmeste fortrolige, og det lykkedes ham.

De omtalte fløjteduetter kan kun dreje sig om Kuhlaus *opus 80 og 81*, det eneste sæt på seks duetter der fremkommer i denne periode, og som blev udgivet af *Simrock* i Bonn i 1827. Førsteudgaven blev snart fulgt op af adskillige andre udgaver i Paris, Leipzig og andre steder. Kuhlaus Wienerduetter er fortræffelige, varierede og indeholder alle de elementer vi forbinder med hans tonesprog. Har Kuhlau mon skrevet dem på rejsen, og så fortalt (Moritz) *Schlesinger* (1798-1871) og Haslinger om dem? Givetvis, for de to i selskabet var begge fremtrædende musikforlæggere.

Uagtet hvad Schuppanzigh og den øvrige Beethovenkreds måtte mene om Kuhlau, så opstår der tilsyneladende en sympati imellem de to komponister. Beethoven tager selskabet med rundt på bjergvandring i den naturskønne *Helenenthal*. Han byder på middag, og der drikkes godt af den afkølede Sillery champagne, og landsbyen Sillery var på Beethovens tid det bedste champagnedistrikt beliggende tæt ved Rheims.

Beethoven opdager sin kollegas tilbøjelighed til at brygge musikalske Kanons sammen til lejligheden, formodentlig afsløret allerede fra Kuhlaus visitkort, hvor en *Rätsel-Canon* omkranser hans navn, og således kan synges "hele bordet rundt."

Kuhlau har imidlertid snydt lidt, og har et musikalsk anagram med hjemmefra over tonerne B-A-C-H (Note: Dan Fog: *Kompositionen von Fr. Kuhlau*, Dan Fog Musikforlag, Kbh. 1977, kat. nr. 176: *Musikalisches Anagram*, udgivet 1819), men Beethoven lader nu sin ånd gnistre og komponerer en trestemmig Kanon *an Herrn Friedrich Kuhlau* (Note: Dan Fog kat. nr. 177), hvor han elegant manøvrerer med ordene "Kühl-nicht-lau" (kold ikke lunken) og "Kühlau-nicht-lau".

Men Kuhlau er ikke lunken og kan både drikke godt til og fabrikere musikalske gåder. Otte år før havde hans krøllede hjerne udtænkt et *Kaleidakustikon* (Note: Dan Fog kat. nr. 217), hvor man som en slags lejlighedskomponister, og med udgangspunkt i hvad der ligner spillekort, konkurrerer om, hvem der bedst kan sammensætte de enkelte takter til små valse. Måske har han lige denne dag holdt sit Kaleidakustikon i lommen!

Beethoven kalder Kuhlau “der Grosse Kanonier”, og mon ikke Kuhlau fortæller Beethoven om sin smædekanon over kapelmester Kunzens store næse, *Oh Du Nase aller Nasen!* (Note: “*Comische Canons*” nr. 9, Dan Fog, kat. nr. 183), og det kan ske, at de sammen har henholdsvis sunget og læst Kuhlaus seksstemmige kanon, “*Guter Wein erhöht des Lebens Freude! - Drum verschmäht den Nektar nicht - Trinkt aus!*” (Note: Dan Fog, kat. nr. 181).

Selskabet fortsætter i Beethovens logi lidt udenfor Baden. Stemningen er høj. Der bliver både an- og hentydet og gjort grin med de tilstedeværendes, og især med ikke tilstedeværendes. Når man ikke drikker, ordner man både ærkehertug (*Johann Joseph Rainer*) *Rudolph* (1788-1831) og den vindtørre (*Karl*) *Czerny* (1791-1857). Det er i sandhed en herretur, og efterhånden som flaskerne tømmes, bliver ordspillene både mere udfordrende og rammer dybere under bæltstedet.

Skriften i samtalehæftet skejer ud, og da selskabet ganske sent i forløbet får besøg af en nyankommen og tilmed sober gæst, pianisten *Wilhelm Wenzel Würfel*, 1790-1831), er det påfaldende, hvor nøgternt den stakkels uindviede ytrer sig i det animerede selskab.

Her skænkes godt op af Badens bedste rødvin, den let mousserende Vösslauer.

På Beethovens skrivebord ligger måske det netop færdiggjorte manuskript til strygekvartetten i a-mol, med én af musikhistoriens skønneste adagioer og lyser Kuhlau i møde.

Næste dag modtager Kuhlau den nedskrevne kanon *Kühl-nicht-lau* fra Beethoven, og en slags undskyldning for, at selskabet måske var gået over stregen, idet Beethoven skriver: “Jeg må tilstaa, at champagnen i går også steg mig alt for meget til hovedet, og at jeg atter maa gøre den erfaring, at sligt snarere hæmmer end fremmer min skaberevne; thi om jeg end ellers let er i stand til at svare på stedet, så ved jeg dog slet ikke mere, hvad jeg har skrevet i gaar”.

Derpå følger en hjertelig hilsen, “Erinnern Sie sich zuweilen Ihres Ergebensten Beethoven m. p.” (Note: “Ich muss gestehen, dass auch mir der Champagner gestern gar sehr zu Kopf gestiegen und ich abermals die Erfahrung machen musste, dass dergleichen meine Wirkungskräfte eher unterdrücken als befördern, denn so leicht ich sonst doch auf der Stelle zu antworten im Stande bin, so weiss ich doch gar nicht mehr, was ich gestern geschrieben habe... billetten befinder sig i dag på Musikhistorisk Museum i København).

Som et notabene må nævnes, at Beethoven (eller måske Schindler?) ikke ville vide af, hvad andre i fuldskab havde skrevet til ham, for 20 sider i samtalebogen er brutalt revet ud! (Note: dette fremgår dog ikke af Conversations-Hefte udgaven fra Leipzig, 1981).

Kuhlau har formodentlig herefter holdt sig i respektfuld afstand fra mesteren, men syv måneder senere, den niende april, 1826 blev der atter skrevet musikhistorie.

Rammen var sat i værtshuset *Zum Wilden Mann*, og denne begivenhed blev om muligt en endnu mere skelsættende begivenhed for Kuhlau og hans konfrontation med Beethovens nykomponerede musik.

Det var forlæggeren Schlesinger, der var arrangør, og ved denne lejlighed blev den netop færdigkomponerede strygekvartet, opus 127 i a-mol prøveopført.

For Kuhlau må dette have været både en åbenbaring og et chok. Vi kender ikke hans umiddelbare reaktion, men derimod den sekundære: han drak sig tilsyneladende efter opførelsen fra sans og samling og forlad selskabet i utide for, som det hedder i Beethovens samtalehæfte: "Kuhlau er gået på en to timer spadseretur til Prateren for at få sin fornuft tilbage." (Note: "der Kuhlau ist nach dem Prater gegangen um durch 2 Stunden spazierengehen sich von dem Genuss zu erholen").

Bemærkningen er selvfølgelig tvetydig, og at Kuhlau under alle omstændigheder har følt trang til at samle sig er forståeligt. Kuhlau var ikke alene en varm beundrer af Beethoven, han var også i besiddelse af et skarpt, harmonisk øre og følte sig åndeligt og musikalsk beslægtet. Det var kun de færreste forundt at følge Beethoven på de stier, som kun han kunne udforske, og for Kuhlau må det have været en sjælelig rystelse.

At sammenkomsten i værtshuset *Zum Wilden Mann* også satte sig andre spor fremgår af endnu en replik i konversationshæftet, hvor Kuhlau skal have udtalt, at han ikke vidste, hvordan han skulle finde sit logi og sin seng!

At Kuhlau "som bekjendt var en ven af druesaften" og havde en tendens til at drikke for meget, når han gjorde det, ved vi fra bl.a. Johanne Louise Heiberg (1812-1890) (Note: Johanne Luise Heiberg: *Et liv gjenoplevet i Erindringen*, Kbh. 1913, Bd. 1, s. 59), der som ung pige følte sig pinligt berørt over at se denne smukke, talentfulde mand vakle hen ad vejen.

Men at Kuhlau til gengæld var fuld arbejdsdygtig i de fleste af døgnets timer fremgår med al tydelighed af hans enorme produktivitet.

Kuhlau er længe undervejs, også på hjemvejen, og først den 26. oktober lægger samme dampskib til ved Rheden i København, og Kuhlau kan fortsætte sin musikdramatiske virksomhed med skuespilmusikken til *William Shakespeare*.

Vi ved imidlertid, at Kuhlau har forberedt fløjtemusik under rejsen, for hans måske mest populære, og teknisk vanskelige, værk for fløjte og klaver, *sonaten, opus 71, i e-mol* komponeret i 1824/25 før Wienerrejsen, har fået en fløjtestemme

udskrevet af komponisten, og den bærer datoen 21. august 1825.

Kuhlau tilegnede sit nye bekendtskab fra Baden, oboisten *Joseph Sellner*, denne store sonate.

Efter hjemkomsten flyttede Kuhlau for alvor ud på landet. Hans forældre, og måske også hans nevø Søren, boede hos ham, og det var billigere med et logi ude i Kongens Lyngby. Her havde vennen og velynderen Waagepetersen et landsted, og her slap Kuhlau for “de fine selskaber” som han aldrig fandt sig tilrette i. Kuhlau var en stor naturelsker, og på Nørrebro havde han måske allerede hørt den fjerne, men nye og forstyrrende dunkende lyd fra dampmaskinerne. Allerede i 1827 lod fabrikant Heegaard et jernstøberi opføre lige på den anden side af søerne, og måske Kuhlau allerede havde fornemmet, at røg og spektakel snart ville vende op og ned på tilværelsen i det ellers så rekreative område omkring søerne.

Kuhlau og Schubert

Kun én ting må vi ærgre os over i forbindelse med Kuhlaus besøg i Wien: han traf ikke *Franz Schubert* (1797-1828)! og dog var det så tæt på. Schubert var hele sommeren på rejse med (*Johann Michael*) *Vogl* (1768-1840). De to var i Linz fra slutningen af juli til midt i august, og de kom til Gastein, hvor myten om “Gastein-symfonien” daterer sig fra. Også i september var de væk, og først omkring 6. oktober var Schubert tilbage i Wien.

Det var a-mol tider! Schubert skrev sin store *klaversonate*, *D 845* i foråret, og året før sin *strygekvarter i a-mol*, *D 804*, netop førsteopført af førnævnte Schuppanzigh og hans strygekvarter i marts, 1824. Da Kuhlau kom hjem fra Wien, i slutningen af oktober, var han klar til at skrive sin store *sonate i a-mol*, *opus 85*, nok den bedste af hans i alt ti sonater for fløjte og klaver.

I Wien havde Schubert et nært forhold til en familie Frölich, hvor ikke mindst tre kønne døtre, som alle musicerede og sang med talent, i særlig grad lagde beslag på Schuberts opmærksomhed. Den ene af søstrene blev gift med en fremtrædende fløjtenist i det wienske musikliv, *Ferdinand Bogner* (d.1845), og det er til ham Schubert i 1824 skrev variationerne, *opus 160* over en Lied fra sine egne *Müller-Lieder: Ihr Blümlein alle*. En anden af Frölich-pigerne, Anna Frölich, var, som et oplagt sangtalent, taget under uddannelse af syngemester *Giuseppe Siboni* (1780-1839), og da syngemesteren fra 1819 fik varigt engagement i København, flyttede Anna Frölich med og skabte sig i nogle år, en position ved Det Kgl. Teater. Lige så spinkel denne tilknytning er, så giver den dog mulighed for at man, om ikke andet, så dog havde hørt om Schubert i København.

Kuhlau og Jens Baggesen - Skandalen om Trylleharpen

Den danske forfatter *Jens Baggesen* (1764-1826) blev allerede i sin samtid overskygget af den mere umiddelbare *Adam Oehenschläger* (1779-1850), men i sin ungdom blev Baggesen opfattet som et lysende talent og fik fra de bedst stilledes kreds økonomisk opbakning til at foretage studier og udlandsrejser.

Baggesen havde et rastløst væsen, var så vidt muligt altid undervejs, og fik et tæt forhold til især Frankrig. I Paris havde han oplevet revolutionen tæt på og danset på Bastillens ruiner i nytåret 1790. Han følte sig stærkt tiltrukket, ja nærmest tilbød den franske filosof *Jean Jacques Rousseau*, og han foretog en "pilgrimsrejse" til øen *Île Saint- Pierre*, hvor Rousseau havde boet i 1765 og kyssede bogstaveligt talt den jord, mesteren her havde betrådt. Det kan derfor heller ikke undre, at Baggesen i alle måder ville ligne sit forbillede.

Rousseau spillede tværfløjte. Fløjtespillet passede, med instrumentets tone af landlig idyl, ind i hans filosofi og hans ideal af et menneske i harmoni med naturen. Rousseau stod for en bearbejdelse og en udgivelse af Vivaldis violinkoncert *Foråret* fra *De fire årstider*, her udsat for en solofløjte. Ikke særlig opfindsomt gjort, men med en prangende forside. Navnet Rousseau kunne sælge noder.

Det er svært at forestille sig den iltre, nervøse Baggesen i gang med daglige skalaøvelser på tværfløjten. Han udtaler selv, at have "klimret noget på Citeren", (Note: August Baggesen: *Jens Baggesen Biographie* 1843-56), men købte ikke desto mindre et mesterinstrument i Paris, *J.D. Holtzapffel*: en fløjte der i dag kan ses på Musikhistorisk Museum i København. Et i tiden meget smukt og avanceret instrument, bygget af en mester, der bl.a. udgav et digert værk om drejerkunsten (Note Ph. Bate: *The Flute*, N.Y. 1969, s. 204). Det har været en kostbar fløjte, men Baggesen havde en forunderlig evne til at få de fleste af sine luksuriøse indfald betalt af beundrende mæcener i København. Efter mangel på slidmærker at dømme, har fløjten tilsyneladende ikke været særligt meget i brug.

Kuhlau skrev omkring 1814 operaen *Røverborgen* over en libretto af Oehenschläger. Operaen blev en bragende succes, og teksten udsattes, måske især netop af den grund, for Baggesens sylespidse og nådesløse kritikerpen. Alligevel indledte Kuhlau og Baggesen tre år senere et samarbejde, som først manifesterede sig som en lyrisk- dramatisk scene, *Eurydice in Tartarus* skrevet til en opførelse den 17. juni, 1816 i København. Et halvt år efter denne begivenhed, havde et nyt samarbejdsprojekt, *Trylleharpen*, en opera i to akter, premiere på Det Kgl. Teater, men dette skulle udvikle sig til den største skandale på Nationalscenen til dato! Kuhlau var ganske sagesløs.

Forhistorien var som til en moderne thriller, idet Baggesen nogle år før havde leveret en operatekst til operaens leder Kunzen (om hvem Kuhlau havde digtet det førnævnte smædedigt "Du Nasen aller Nasen", men Kuhlau stod sig også af andre grunde dårligt med Kunzen). Stykket var i første omgang opgivet, men Kunzen var alligevel i det skjulte gået videre med projektet, og havde bedt en tysk digter om at fuldende teksten, og i denne skikkelse havde en opera ved navn *Ossians Harfe* haft premiere omkring år 1800 i Tyskland. Uden at vide noget om dette fuldendte Baggesen selv sin tekst femten år senere. Først tilbød han Kunzen at sætte musik til den fuldførte version af den gamle tekst, og Kunzen må have oplevet ham som Stengæsten i *Don Juan*: et spøgelse fra fortiden. Kunzen afslog selvsagt og gav rystende opgaven videre til Weyse. Han havde imidlertid, som mange andre, fået sine rifter fra Baggesens hvasse pen. Det var efter premieren på sit eget og Oehenschlägers syngespil *Ludlams Hule*, så også han betakkede sig. Kuhlau derimod, som overhovedet ikke syntes at have haft blik for intriger, slog til og komponerede musikken til operaen.

Baggesens hadefulde angreb på *Røverborgen* var ikke glemt i den kreds af digtere og litteraturstuderende, der, som en tryllering, dannede vagt om Oehenschläger, og det skarpeste hoved i kredsen, *Peder Hjort* opdagede ligheden imellem Baggesens *Trylleharpe* og (i virkeligheden samme forfatters) *Ossians Harfe* og anklagede Baggesen for tyveri og plagiat!

Dette førte under uropførelsen til skandaløse optrin og pibekonzert i Det Kgl. Teater. Den egentlige synder, kapelmester Kunzen, havde under hele affæren ligget syg hjemme. Han blev nu konfronteret med en af raseri frådende Jens Baggesen. En rystende scene udspandt sig, under hvilken fru Kunzen løb ind og ud med medicin. Kunzen indrømmede alt, men tog det så tungt, at han døde samme aften af sindsbevægelse. Morder" hørte man hviske. Baggesen havde ikke mange venner i København.

Alle kunstnere omkring den begavede og diabolske Baggesen, synes at være blevet hvirvlet ind i denne årlange "tylvte-strid". Baggesen så sig selv og Oehenschläger, egentlig meget rammende, som en Noureddin og en Aladdin, og det er mærkeligt at tænke på, at de to, stridens hovedpersoner, efter skik og brug i tiden, engang også havde delt hotelseng i Paris. "Der laa vi saa" - Oehenschläger beskriver det malende, og vi fornemmer hans afsky - "Baggesen med hans Gaasebryst" (Oehenschläger: *Ungdomserindringer*, Udg. v. Louis Bobé, 2. opl. 1963). Og ingen af dem vidste formodentlig, at også den anden spillede på fløjte: Adam med sin blokfløjte og Jens med sin tværfløjte. De kunne have taget et par af Telemanns små duetter til at muntre lidt op på humøret og så vække resten af hotellet i Paris.

For Kunzen var det en hård skæbne, ikke mindst i lyset af, at hans øvrige dramatiske værker de seneste år har vist sig at indeholde store musikalske kvaliteter. Ophavsret er en alvorlig sag!

Operaen Lulu

Kuhlau viste sit sande mesterskab i den musikdramatiske genre i sin store opera *Lulu*, opus 65. Komponisten havde haft så store ærgrelser over de kaotiske forhold omkring "Trylleharpen", at han satte al sin kraft ind på at sætte *C.F. Güntelbergs* (1791-1842) libretto i en musik, som kunne gøre sig på Nationalscenen. Alligevel skulle også denne premiere blive udsat for politiske optrin, igen fordi de toneangivende, unge smagsdommere i byen havde fået den idé, at Kuhlaus musik var en "Rossinade".

Teksten har sit udspring i Wielands eventyrsamling "Dschinnistan", det samme forlæg som *Emanuel Schikaneder* (1751-1812) også kunne bruge til "Tryllefløjten", og det er netop en magisk fløjte, som prins Lulu kan spille på, hvorved alle falder i søvn - undtagen hans elskede Sidi. Der optræder derfor en koncerterende fløjtestemme operaen igennem, og vi fornemmer hvilken fløjtekoncert Kuhlau *kunne* have skrevet. Kun i en lille *Kantatino* (Note: Dan Fog kat. nr. 133, komp. o. 1814) for fløjte, to sopranoer kor og strygeorkester, hører vi ellers Kuhlau behandle fløjten som solist med orkesterakkompagnement.

Kuhlau og Heiberg - Elverhøj

Den indlysende storhed i Kuhlaus livsværk som blev skabt i hans ca. 20-årige periode i Danmark, er de musikdramatiske værker, alle komponeret til Det Kgl. Teater i København.

Det lå i luften, at den bestilte musik til en festforestilling i anledning af brylluppet imellem *Frederik den Sjettes* yngste datter *Wilhemine* og den senere Frederik den Syvende skulle blive en succes. Men at det skulle blive en forestilling, med indtil dato over 1.000 opførelser, der sikrede librettisten, *Johan Ludvig Heiberg* og Kuhlau en varig plads i dansk musikhistorie, det var næppe til at ane.

Kuhlau lærte Heiberg at kende kort tid efter han var kommet til Danmark. Bekendtskabet blev gjort hos *Friederike Brun* (1765-1835) på Sophienholm (Busk: En Biografi... s. 29). Heiberg havde allerede slået sit navn fast med en række vaudeviller. Genren havde han selv videreudviklet med baggrund i franske og tyske forbilleder, og dette fandt sit udtryk i forestillinger som *Aprilsnarrene*, den satiriske *Recensenten* og *Dyret* og, hvad han selv benævnte en operette: *Et Eventyr i*

Rosenborg Have. Sidstnævnte forestilling var blevet til et år før *Elverhøj* og i samarbejde med Weyse, som her igen banede vejen for Kuhlau. På den ene side svævede Weyse over ham som en skytsånd. På den anden side måtte de begge opfatte sig som konkurrenter, et forhold som ikke mindst teatermiljøet omkring dem fremprovokerede og tog næring af.

“*Det romantiske drama er en folkevise*”

Kuhlau og Heiberg korresponderede ivrigt omkring udformningen af materialet til *Elverhøj*, og her summede det med svenske folkemelodier. De kom oftest fra Heiberg, som tidligere havde studeret *Carl Michael Bellman* (1740-1795) og kendte musikforskeren *Peter Grønlands* (1761-1825) samling af svenske folkemelodier, men også Kuhlau havde tidligere anvendt de svenske folkemelodier, bl.a. i sine fløjteværker, *Duo opus 10a nr. 2*, *Sonate opus 83 nr.1* og *Trio opus 86 nr.1*. Dertil kom, at Kuhlau i *fløjtesonaten opus 69* havde anvendt et tema, som han kalder Gammelt dansk Tema: *der strander et Skib mellem Fjord mellem Mind*, en af *Anders Frederik Winding* (1785-1868) optegnet folkemelodi, der optræder identisk i “*Elverhøj*” her som Elisabeths romance *Der vanker en Ridder mellem grønne Træer*.

Netop denne Romance var i øvrigt det eneste, som kunne gøre Heiberg og Kuhlau uenige. Skulle den skønne jomfru Pätges, senere fru Heiberg, synge Romancen? Det blev imidlertid den mere erfarne fru Wexschall der tog rollen.

Kuhlaus egne folketoner står ikke tilbage fra de originale. Jægerkoret *Herlig en Sommernat* er Kuhlaus egen, medens mor Karens Romance *Jeg gik mig i Lunden en sildig Sommerqvæl* er norsk folketone, ifølge Heiberg fra Dovrefjeld. Heibergs lette genre var dybere udtænkt, end man måske forestiller sig. Han stod kritisk over for den dramatiske litteratur, f.eks. i de Oehenschlägerske tragedier, og havde selv i et tidligt værk *Julespøg og Nytaarsløier* (1817), vist, at han beherskede “teatret i teatret”, og som i Shakespeares *Skærsommernatsdrøm* formået at blande spøg og alvor og nedbryde grænserne mellem virkelighed og illusion. “Julespøgen” fremstår som gennemreflekteret, absurd teater, og ved uropførelsen med Heiberg selv i skikkelse af en harlekinfigur, som til slut afbryder forestillingen medens der bliver råbt “Brand”, og brandklokken klemter på teatret. På dette tidspunkt træder gudinden *Thalia* så ind og beder digteren om at standse sit “tøjlesløse Spil”, alt imens musikken går over i slutsangen.

Det er den samme Heiberg, som udtænker *Elverhøj*. Hans doktorafhandling handler om Det Spanske Drama, og hans tese er, at det romantiske drama er en folkevise og at det romantiske skuespil har sin rod i Romancen. I skuespillet *Elverhøj* gjorde han tese til virkelighed og spandt en række sagn omkring *Christian*

den Fjerde og *Elverkongen på Stevns*, det hele blandet op med almen Danmarkshistorie.

Forestillingen opleves af publikum som helstøbt og benævnes ikke Skuespil, men Festspil. Aktører fra alle Det Kgl. Teaters afdelinger medvirker: skuespillere, sangere, orkestrespil samt balletindslag. Musikken er delvis historiserende med baroksatser, uagtet at Christian den Fjerdes tid var renæssance. Menuet og Polonaise, blev med Kuhlous snilde omsat til en særegen form for romantisme. Det var lykkedes Heiberg og Kuhlau at skabe en forestilling i en forestilling og med et næsten usynligt, blåt skær af absurd teater over sig. Heiberg og Kuhlau var begge store stilister.

Kuhlaus kompositioner for fløjte

Størsteparten af Kuhlaus værker er skrevet over et tiår i perioden fra 1821 til 1831; året før hans død. Denne inspirerede produktion tåler med sin værkmængde (om end ikke med sit kunstneriske vingefang) sammenligning med hvad f.eks. *Beethoven* præsterede i perioden 1800 - 1810 og *Schubert*, på ufattelig vis, fik for hånden fra 1818 til 1828.



For Kuhlaus vedkommende dækker perioden fra opus 32 og til hans sidste værk *strygekvarteret*, opus 122. Det er værd at bemærke sig, at hvert enkelt opustal, bortset fra de musikdramatiske værker, ofte omfatter et antal værker, eksempelvis opus 68: *Seks Divertimenti* for fløjte og klaver.

Ialt komponerede Kuhla i dette tiår omkring 176 instrumentalværker, fortrinsvis for klaver, to- og firehændig, samt diverse kammermusikværker der involverer én eller flere fløjter. Når der ses bort fra de helt tidlige værker, (*opus 10*, fløjteduetter og *12 små solo* samt *3 Trioer for 3 fløjter*, opus 13), så er alle Kuhlaus værker med fløjte skabt i ovennævnte tiår 1821-1831.

Fra 1824 begyndte han at udfolde sig i kammermusikgenren fløjte og klaver, og det skulle blive til en så imponerende samling som *ti fløjtesonater*, *seks variationsrækker*, *seks Divertissements*, *tre Grand Soli*, *tre Fantasier* og *en Introduktion med efterfølgende Rondo*.

Kuhla havde i sine ungdomsår en karriere som koncertpianist. Han optrådte med klaverkoncerter og i kammermusik. Koncertprogrammer fra fra Hamburg, i årene 1804-1810 viser, at han jævnligt koncerterede med kendte musikere og sangere. Han optrådte bl.a. sammen med en fløjtenistinde, *Fredericka Brinck* (?), og ved en anden lejlighed spillede han sine *Variationer for Pianoforte og fløjte* (Note: ref. fra Gorm Busk Friedrich Kuhla: *En Biografi og en kritisk analyse af hans musikdramatiske produktion* s. 26, Engstøm og Sødring 1986). Variationsværket kendes ikke i dag).

Mange af Kuhlaus klaverværker er tiltænkt den ikke så øvede klaverspiller, og

disse stykker har fået så stor en udbredelse, at hvis al anden musik af ham var glempt, stod han alligevel tilbage i selskab med navne som *Muzio Clementi* (1752-1832), *Carl Czerny* (1791-1857) og *Anton Diabelli* (1781-1858). Men Kuhlau skrev også stort anlagte klaverværker: Sonater, Fantasier, Variationsværker. De fremkom i en jævn strøm, kun periodevis afbrudt af de mere enkle kompositioner som f.eks. Sonatiner, Valse og Divertissements.

Samme mønster gentager sig for fløjteværkernes vedkommende. Kuhlau skrev fløjtemusik af nød, men ikke af bitter nød. Værkerne udstråler veloplagedhed og en forbavsende indføling i fløjtens natur. I første række bør man fremhæve den egentlige koncertmusik og først og fremmest de ti store sonater, hvori klaver og fløjte koncerterer på lige fod, eller hvor klaveret overvejende bærer det musikalske ansvar.

De ti fløjtesonater

Kuhlau havde udviklet sit tonesprog i sine i alt 18 klaversonater, 18 i alt. De er alle skrevet før den første af de i alt 10 fløjtesonater.

Kuhlau havde ligeledes fundet sit personlige udtryk og lært at beherske alle fløjtens mange musikalske facetter i en lang række mindre værker med fløjte, heriblandt de meget vanskelige og spændende fløjteduetter, opus 39 og ikke mindre i de tre kvintetter med strygere, opus 51.

Opus 64, i Es-Dur

Komponeret og tilegnet ”Monsieur de Chambelan de Kass, Marchal de la Cour de S.A.R le prince Fred. De Danemarc”

Den første sonate for fløjte og klaver, opus 64 i Es-Dur er fra 1825. Es-Dur er en af Kuhlau's favorittonearter, således som i klaversonaten opus 4. Ligesom i klaversonaten lader Kuhlau førstesatsen følge af en variationssats. I fløjtesonaten benytter han en gammel dansk folkemelodi *Der strander et skib mellem fjord mellem mind*, en melodi han genbrugte i festspillet *Elverhøj* og her som romancen *Der vanker en ridder*. Variationerne er meget varierede med den paganini-inspirerede virtuos-variation (La Campanella) i klaveret som højdepunkt. Senere skrev Kuhlau en Rondo, opus 121 over Paganinis Campanella. Finalesatsen er meget inspireret af Beethovens kvintet, opus 16 for fire træblæsere og klaver, et stykke Kuhlau selv havde på sit repertoire og spillede ved sin debut i København tilbage i 1810. Vi finder også reminiscenser af Webers *Grand Duo* for klarinet og klaver i (netop) Es-Dur.

Opus 69, i G-Dur

(ca.1825) tilegenet: Mr H .Sievers

Denne sonate er overvejende lyrisk og ukompliceret i sit musikalske udtryk. Den punkterede rytme i førstesatsen leder tanken hen på en Grand solo med et kontrasterende sidetema, der starter på tertsen og i en opadgående treklangsbevægelse, der er meget typisk for Kuhlau's melodik. Andensatsen viser en anden Kuhlau specialitet: en wienerklassisk langsom sats a la Haydn eller Schubert, men med italienske reminiscenser, som man kan høre det hos f.eks. Rossini, Bellini eller hos Paër. Sonaten slutter med en ukompliceret Finalesats.

Opus 71, i e-mol

(ca.1825) tilegnet: Monsieur J.Sellner, Professeur au Conservatoire de Musique à Vienne

Denne stort anlagte e-mol sonate må regnes blandt hans væsentligste i rækken af fløjtesonater og er sammensat af fire satser.

Førstesatsen er i usædvanlige 6/4 en slags ”dobbeltvals” med en beslutsom og omfangsrig udvikling af det musikalske stof. Formen er meget udviklet med fire uafhængige temaer, et kontrapunktisk mesterstykker, der i den romantiske tone foregriber Guldalderens senere store navne, som Hartmann, Gade, Hornemann og Heise. Som altid hos Kuhlau er andensatsen, Scherzo, holdt i den samme toneart som førstesatsen. Det er ikke overraskende, at Kuhlau lader tredjesatsen, Andante sostenuto være i H-Dur. Det samme toneartsmønster ser vi i f.eks. fløjtekvartetten opus 103. fjerdesatsens Rondo er ikke ulig en Schuberts *marche militaire*. Efter flere fugale afsnit hører vi en slags *Frühlingslied* i Mendelssohn-stil, sådan som Kuhlau senere fik en uhørt succes med (*Krandsedans*) i sin balletmusik til festspillet Elverhøj. Som et notabene skal nævnes, at Sonaten i E-mol, opus 71 er arrangeret for 3 fløjter og en alt-fløjte af undertegnede. Denne udgave er indspillet for Kontrapunkt og udgivet på noder i Japan.

Sonaterne 4,5, og 6, opus 83

(ca. 1826)

Opus 83 er sammensat af 3 sonater i henholdsvis G-Dur, C-Dur og g-mol.

De er alle tre komponeret med tre satser.

I den første sonate bemærker vi især, at Kuhlau, i andensatsen, anvender en svensk folkemelodi, *Sorgens Magt* som grundlag for en række variationer. De svenske folkemelodier havde en dragende og inspirerende virkning på hans skaberkraft, og vi ser dem som en blå-gul tråd løbe igennem mange af hans værker. Især må nævnes Elverhøj-musikken, men også i f.eks. fløjteduetten opus 102, nummer 2 hvor det er *Näckans Polska* der danner basis for variationer

I den anden sonate, opus 83 i C-Dur, er førstesatsen under stærk indflydelse fra Rossini og med reminiscenser fra bl.a. operaen *Den Tyvagtige Skade*.

Rossini-feberen drev henover Europa. Ingen komponist i samtiden kunne helt undgå at blive påvirket, som det skete for både Beethoven og Schubert, og skønt Kuhlau værgrede sig og i flere udtalelser var stærk kritisk overfor Rossini og hans ”larmende musik”, så måtte også han bukke under for den energi den udstrålede. Den langsomme Larghetto indeholder stor skønhed og har materiale hentet fra førstesatsen. Også Finalen benytter det samme (grund)stof.

Den tredje sonate, i g-mol, åbner med en introduktion i 6/8, der kan minde om Webers *Opfordring til Dans*. Kuhlau kan meget vel have hørt Webers populære klaverstykker, da Weber besøgte København i oktober 1820. Den langsomme sats er fuld af skønhed og er en af sonaternes længste. I sidstesatsen hører vi igen Kuhlau benytte sig af sin ”model-teknik” (med Kuhlauforskeren Gorm Busks udtryk), og her er det Beethovens trippelkoncert han øser fra. Kuhlau havde selv spillet klaverstemmen i Trippelkoncerten. Denne Polonæse-rytme havde han bl.a. også benyttet i sin klaversonate i C-Dur, opus 44.

Sonate nummer 7 i a-mol, opus 85

(førsteudgave 1827)

Kuhlaus store og firesatsede sonate i a-mol er uden tvivl den mest spillede og vel også alt andet lige den bedste, hvis man kan acceptere dens udstrækning.

Det synes ikke noget tilfælde, at Kuhlau skrev sine to firesatsede sonater i henholdsvis e- og a-mol. Dette var hans to favorittonearter og der hvor tonearten inspirerede ham mest. Vi ser således at han i sin strygekvartette, den eneste han fik komponeret, anvende a-mol som hovedtonearten. Også i den meget inspirerede klaversonate, opus 8 er det a-mol der er valgt. Fløjtesonaten udmærker sig ved, at alle fire satser er inspirerede og indeholder et meget originalt melodisk materiale. I den vidtspundne Adagio, 3-satsen, har han dog ladet sig inspirere af Beethovens klaversonate, opus 2, men hos Kuhlau ender satsen i italiensk stil, à la Bellini. Kuhlaus a-mol fløjtesonate er fuld af geniale og sommetider meget virtuose indfald og stiller, med bl.a. sine cadenze-vendinger i både klaver og fløjte, store udfordringer til de udøvende.

Sonaterne 8.9. og 10, opus 110

(førsteudgave 1830) tilegnet: Madame la Baronne M.de Schwerin

De tre sonater opus 110 er udgivet under titlen *Duo Brillantes*. Men i et brev til forlæggeren Ferrenc i Paris kalder Kuhlau selv de tre kompositioner for sonater! Dette gentager han i et andet brev, af december 1829, hvor han titulerer stykkerne:

3 Grosse Sonaten für Pianoforte mit begleitung vom einer Violine oder eine Flöte. Kort efter at have sendt sonaterne til trykning brændte Kuhlau hjem i Lyngby ned til grunden, og Kuhlau sidste og ulykkelige livsfase to sin begyndelse.

I den første sonate hører vi et anderledes tonesprog end i de første 7 fløjtesonater. Stilen er mere letflydende og, skønt intet tyder på at Kuhlau kendte Schuberts musik, så fornemmer man noget Schubertsk bagvedliggende, som f.eks. den store Fantasi i C-Dur for violin og klaver. Andensatsen har et Webersk tilsnit og sidstesatsen synes, i lighed med adskillige af Kuhlau værker, at være inspireret af Beethovens kvintet, opus 16.

I opus 110, nummer 2 vender Kuhlau tilbage til en af sine foretrykte tonearter, e-mol. Her i en langt lettere form end den store sonate opus 71. I den langsomme sats er det ikke svensk eller dansk folketone der ligger bag, men snare et tema som et *Souvenir des Alpes*, og det skønt Kuhlau aldrig kom sydligere end til Wien. I sidstesatsens synkoperede rytmer får man associationer til Beethovens klaversonate i C-Dur, opus 111.

I den tredje sonate i opus 110-rækken, og den sidste af Kuhlau fløjtesonater, indleder han med en voldsom, næsten dæmonisk førstesats med nærmest beethovenske dimensioner. Den følgende Andante i B-Dur har et strejf af Schubert, medens sidstesatsens 6/8 har et karakteristisk jagende tema. En klaverkadence leder hen imod satsens sidste *stretto* der afslutter hans store produktion af sonater for fløjte og klaver.

Ingen anden komponist på denne for fløjtespillet så righoldige tid, har ydet et så værsenstlig bidrag til litteraturen. Man må ønske sig, at fløjtenisterne også vil forstå at værdsætte denne store og væsentlige gave!

Divertissements, Variationer og Fantasier - fløjtemusikken omkring Elverhøj
Schubert skrev udelukkende variationsværker over egne temaer. Stilen afspejlede ofte en indflydelse fra tidens virtuoser, f.eks. (*Nicoló*) *Paganini* (1782-1840). Kuhlau komponerede en lang række variationsrækker såvel for klaver solo som for fløjte og klaver. I modsætning til Schubert fandt han sine temaer i folkemelodier eller fra kendte og populære operaer i tiden af *Rossini*, *Weber*, *Spohr* eller *George Onslow* (1784-1853), netop de komponister hvis skrivestil Kuhlau kunne spejle sig i. En særlig gruppe temaer fandt han i *Mozarts* og *Beethovens* værker, og man fornemmer her den kærlighed, som Kuhlau nærrede til især denne musik.

Han skrev desuden et større antal værker af mindre pretentiøs art for fløjte

beskedent fulgt af en klaverstemme der, i modsætning til hans sonate- og variationsværker, ofte er ganske overkommelig, og sommetider endda er benævnt *ad libitum* og altså kan vælges fra.

Introduction et Variations brillantes pour Pianoforte et Flute, sur un Duo de l'Opera Jessonda de L. Spohr lever til fulde op til sin lovende titel "Variations brillantes". De otte virtuost anlagte variationer er skabt i den mest veloplagede og sprudlende periode i komponistens liv. Kuhlau's største sceniske succes, festspillet *Elverhøj* havde haft førstepremiere den 6. november 1828, og alle instrumentalværker fra tiden omkring tilblivelsen af *Elverhøj* (der var skrevet på bare 2½ måned i august/ oktober 1828) bærer præg af festspillet's energiske tone og den særlige humoristiske behandling af stoffet, der siden har dannet en slags model for en traditionel, dansk kulturopfattelse.

Veloplagtheden genfinder vi f.eks. i to variationsværker og en Introduktion og Rondo over temaer af Spohr, alle komponeret i foråret 1829. I januar samme år havde Kuhlau indgået aftaler med d'herres musikforlæggere *Peters* i Leipzig og med (den fløjtespillende) *J. H. A. Farrenc* (1794-1865) i Paris. Disse to driftige firmaer skulle blive Kuhlau's forlæggere for hans lettere instrumentalmusik i resten af hans liv.

Når han ved gentagne lejligheder ønskede at komponere mere vægtige sager, fik han til svar, "at det kunne man desværre ikke ikke afsætte for tiden". Da Kuhlau, i en tidligere periode, samarbejdede med forlægger *Simrock*, fik han beskeden: "allerede i længere tid har klaverkvartetter ikke hørt til den gangbare vare, men tidens smag er udelukkende til modestykker som Rondo brillant, Divertissementer, potpourrier og lignende." (Note: *(dass) "schon seit längere Zeit Clavier-Quartette nicht unter die gangbaren Artikel gehörten, so wie auch der heutige Geschmack ausschliesslich auf Modestücke, Rondos brillant, Divertissements, potpourris etc, gefallen wäre"* - *G. Busk: gengivet i En Biografi... s. 76*).

Kuhlau's bekendtskab med *Louis(Ludwig) Spohr* (1784-1859) daterer sig helt tilbage til hans ungdomsår i Braunschweig, hvor den to år ældre Spohr var elev i Katharineum-skolen. Kuhlau tilegnede Spohr sin sonate for violin og klaver i F-mol, opus 33 (1821). Der forligger et brev fra Kuhlau til Spohr fra den samme periode, og brevet holder sig til sit emne: at anbefale komponisten (Johannes Frederik) *Frölich* (1806-1860) som kompositionselev hos Spohr (Note: G.B.: Breve kat. nr. 116, brev af 25. april 1825).

I lighed med ouverturen til *Elverhøj*, opus 100, indledes opus 101 med skarpe punkteringer og den højstemte introduktion afsluttes endda med eksakt den samme

lille (obo-)overledning vi genkender fra Elverhøj-ouverturen: figuren, der danner bro til det kendte Allegro, G-mol afsnit. I Spohr-variationerne giver overledningen plads for et tema i G-Dur. Det optræder først i klaveret, senere hos fløjten, og som Kuhlau selv betegner det (i et brev til Farrenck) “ein sehr schönes Thema aus der Oper Jessonda” (Note: G.Busk: Breve kat. nr. 106). De efterfølgende variationer viser en forbløffende lighed med Schuberts C-Dur Fantasi (D 934) for violin og klaver. Et værk komponeret i Wien, december 1827. Efter sigende under inspiration af den forrygende violinvirtuos *Paganini*.

Det har indtil nu ikke været muligt at påvise nogen direkte eller inddirekte forbindelse imellem Schubert og Kuhlau, men der forekommer også et tilsyneladende slægtskab i andre af Kuhlaus værker, ikke mindst harmoniske forbindelser, der kun delvis lader sig forklare fra hans Beethoven-dyrkelse. Opus 101, blev uropført den fjerde april, 1831 på Hofteatret i København af en af 1800-tallets største, danske fløjtenister, *Niels Petersen*, akkompagneret af Kuhlau's nevø, pianisten *Georg Friedrich Kuhlau* (1810-1878).

Også Kuhlau's opus 98a, med den fulde og imponerende titel: *Introduction et Rondo concertans sur la Choeur du Colporteur de Onslow "Ah! quand il gêle, sans se lasser"*, pour Pianoforte et Flûte knytter sig til perioden umiddelbart efter successen med Elverhøj; Dette på trods af at opusnummeret placerer sig før Elverhøjs opus 100. Opus 98a er den eneste komposition for fløjte og klaver, hvor Kuhlau udnytter den ellers så populære form *Introduction og Rondeau*. Introduktionen i E-Dur fører igen med sine skarpe punkteringer tilbage til Elverhøj-ouverturen, men også frem mod den kendte kvartet for fire fløjter, opus 103, ligeledes med en Introduktion i E-Dur. I lighed med fløjtekvartetten fortsætter Kuhlau med en hurtig sats i favorittonearten e-mol. Opus 98a hører til blandt Kuhlaus mest kendte og populære værker for fløjte og klaver. Han udnytter stoffet med elegance, og at Kuhlau selv var tilfreds med Rondo'en kan aflæses af, at han omskrev værket til brug for klaver solo, og som sådan fremkom det trykt hos Peters i maj/juni 1834, altså efter Kuhlaus død.

Det er påfaldende, som temaet i Kuhlaus opus 99, *Introduction et variations concertantes sur l'Air du Colporteur de Onslow*, kan minde om hans egne temaer: en folkemelodi der kredser om de samme toner, men alligevel drejer sig rundt i overraskende, harmoniske iklædninger. Allerede i variation ét bliver fløjten sendt ud i springende trioler. Anden variation er et sammenspil af hurtige, spidse toner mellem fløjte og klaver. Inspiration fra Paganinis *la Clochette* (Campanella), som Kuhlau havde udnyttet i en *Rondo* for klaver (posthum, opus 121), høres tydelig. Tredie variation er en studie for en dyb fløjte, medens den følgende variation vender tilbage til Paganini's højtklingende klokker. Så følger en variation for en

decim-springende fløjte. En ganske enkel, og i formen udvidet, variation begynder klaver solo, hvorefter, som i en drøm, fløjten fletter sig ind i de Beethoven inspirerede modulationer. Den ottende og sidste variation er en uskyldig *alla Polacca* - lige indtil en serie klaverfigurer går grassat. Fløjten slutter med opadgående oktaver, og opus 99 ender, som den er begyndt, i a-mol.

6 *Divertissements, opus 68* (1825) for fløjte bærer den misvisende titel “avec accompagnement de pianoforte ad libitum”. Selvom klaverstemmen er meget enkel, ville det være synd at fremføre de fine miniaturer uden Kuhlau følsomt, harmoniske ledsagelse. I *opus 68, 1, G-Dur*, bliver en Beethoven inspireret Introduktion afløst af en indædt *alla Polacca* i g-mol. En serie hidsige og stakkerede triolbevægelser står i kontrast til kortere, lyriske afsnit. Det tredje Divertissement står i H-Dur, også én af Kuhlau fortrukne tonearter til fløjtespil (f.eks. i tredjesatsen i kvartet for 4 fløjter, opus 103). Kuhlau overrasker og lader 6/8 introduktionen i et tonalt fald og uden varsel gå videre til en D-Dur allegro. Stykket munder ud i et H-mol triolafsnit for tilsidst at returnere til indledningens langsomme H-Dur, 6/8. Kuhlau sætter punktum med et dybt H i fløjtestemmen.

Året er 1825, og det er ét af de første tilfælde hvor instrumentets udvidelse i det dybe register bliver udnyttet af én af samtidens, betydelige komponister.

De seks *Divertissements* blev i 1825 tilbudt det københavnske publikum i subskription ved forlaget C. D. Milde som udgav en *Månedlig Journal for fløjte solo* (Note: se afsnit om C. D. Milde, s.). Senere blev hele opus 68, med klaver ledsagelse og i forbindelse med andre forlagssuccesser, udsendt af *Farrenc* i Paris.

Også *Trois Fantasies pour la Flûte, opus 95, 1-3*, udkom med en klaverstemme “ad libitum” uden anden årsag, end at denne tynde version må have haft et salg blandt tidens mange, dygtige fløjteamatører. De tre Fantasier kunne med rimelighed være betitlet *Sonatiner*, en form hvor Kuhlau havde stor erfaring fra sin klavermusik.

Den første *Fantasie* begynder med et umådelig enkelt og gribende *Allegretto pastorale*, der uden klaver virker helt meningsløst. Tværtimod, udnytter Kuhlau et orgelpunkt i harmonikken, og der synes at være landkending for noget dansk som i en Weyse-romance. Den efterfølgende *Allegro assai* skylder Elverhøj ouverturens Allegro alt: de samme, opladende pauser, de samme synkoper. Man forventer Ouverturens triolafsnit, og det kommer! Dog får man ikke *Kongesangen* til sidst, men Fantasiens vender derimod tilbage til sin indlednings langsomme 6/8. Den anden *Fantasie* står i favorittonearten E-mol og åbner med en *Allegro gustoso*. Sidetemaet i Dur er en variant af E-mol temaet. En langsom sats fører lige over i et kortfattet E-mol tema, som Kuhlau sætter i variationer afbrudt af små mellemspill.

I opus 95, 3 bliver en indledende sonatinesats afløst af en veloplagt *alla Polacca* i d-mol. Også her fornemmer man et ekko fra Elverhøj-musikken. Stykket munder ud i en gnistende D-Dur slutning. Fantasierne opus 95, 1-3 er tilegnet justitsråd *C. W. Wiehe* (1788-1868), der står bag graveringen af ét af de kendteste Kuhlau litografier (se illustration).

Duetter for to fløjter

Kuhlaus musik for to fløjter består af seks samlinger, hver bundet i en buket af tre duetter, altså i alt 18 selvstændige værker og til stadighed komponeret på en sådan måde, at de to fløjter koncerterer ligevægtigt og kan spille ud med så at sige lige mange kort på hånden. Man tør måske fremhæve tre samlinger: de tidlige duetter *opus 10a* (o. 1812) der har stor charme og dertil en vidunderlig svensk folkemelodi med variationer (nr. 2, i D-Dur). *Opus 39* (o. 1821) er lange, teknisk krævende og dertil "lærde" med fugerede kunststykker (*opus 39, 2*) og en Scherzo udformet som en Kanon (*opus 39, 3*), som Kuhlau brugte som *Present* bl.a. til sin ven, pianisten og komponisten *Ignaz Moscheles* (1794-1870). *Opus 102* (1829) består af tre imødekommende og velskabte kompositioner. Duetterne er skrevet umiddelbart efter succesen med Elverhøj, og Kuhlau genanvender den svenske *Näckens Polska*, der i Elverhøj er blevet til den berømte Romance *Dybt i Havet* (sunget i tredje akt af Moder Karen og Mogens). Den melankolske Ballade forvandler sig i stykket for de to fløjter til sekstendelsfigurer, der som strømhvivler i en svensk elv til stadighed danner nye former. I den sidste variation danses der Polska på hvidskurede, svenske plankegulve.

Musik for tre fløjter

Kuhlaus fløjtetrioer følger ikke princippet med ligeværdige stemmer, men er bygget op, ligesom en klassisk strygetrio, med diskant, mellemstemme og bas. Kun bliver de dybere stemmer, betinget af fløjtens omfang, mere højtliggende end hos strygerne. Det er forbløffende som Kuhlau, på trods af det diskante udgangspunkt, formår at få fløjtestemmerne til at klinge blødt og melodisk.

De tre trioer, *opus 13* (o. 1813) er, i lighed med duetterne, opus 10, noget af det tidligste Kuhlau har ønsket skulle blive stående, og er dog skrevet efter hans indvandring til Danmark. Én af dem blev i 1814 opført i Københavns *Det Harmoniske Selskab*. Trioerne er koncentrerede, to eller tre-satsede, og dertil lyse, luftige og tilhører den mere Mozart-inspirerede del af hans fløjtemusik. Tre trioer, *opus 86* (1827), har vægt og fylde, og kan vel bedst karakteriseres som nordiske i tonen. Ikke mindst i D-Dur Trioens (*opus 86,2*) anden sats, hvis variationer over en melankolsk, svensk folkemelodi opbygges dramatisk. Kuhlaus syvende og sidste *Trio for 3 fløjter*, *opus 90*, står i H-mol, har fire satser og er gennemgående meget under indflydelse af Beethoven, ikke mindst sidstesatsen med dens pågående

rytmer.

Musik for fløjte og strygere

Tre kvintetter (opus 51, 1-3) for fløjte og fire strygere (1822) må betegnes som et højdepunkt for Kuhlau kammermusik med fløjte. Ensemblet består, foruden den solistiske fløjtestemme, af en violin, to violaer og en cello. Denne instrumentering er ikke så usædvanlig i begyndelsen af 1800-tallet, og bl.a. *Hoffmeister*, *Ries* og *Pleyel* står noteret for kompositioner i denne genre. Oprindeligt finder idéen, med en ekstra viola til at gøre mellemstemmerne mere levende, sit stærkeste udtryk hos *Mozart* i hans *strygekvintetter*, men Kuhlau kan også have fundet denne særlige klangfarve hos *Andreas Romberg* (1767-1821), som han kendte fra Hamburg, og som havde komponeret en hel række kvintetter for denne partituropstilling. Kvintetterne er tilegnet fløjtenisten *Peter Christian Bruun* (1784-1852), og mindst én af kvintetterne blev førsteopført i Kuhlau hjem, *Solitude* på Blegdammen, Nørrebro (se afsnit om P.C. Bruun, s.) Hans fætter *Søren Kuhlau* (1798-1864), som boede hos Kuhlau, passede cellostemmen, violinen blev varetaget af *Frederik Wexscall* (1798-1845), som interesserede sig for fløjte, og hvis søster havde været gift med den tidligere omtalte solofløjtenist *Philipp Seydler* (se Fløjtespil i Danmark indtil år 1800). *Carl Mohr* (1796-1827) havde spillet fløjte, men var siden, som her, gået over til viola, og hans broder *Ludwig Mohr* (1800-1884) spillede den anden violastemme. De var alle musikere i *Det Kongelige Kapel*, og det var en kreds af Liebhabere, som kunne værdsætte den dristige harmonik, der gør kvintetterne væsentligt mere Beethovenagtige end hans øvrige værker for fløjte. Kuhlau blev i samtiden kaldt *Fløjtes Beethoven*, og her giver det banale udtryk mening.

Kvartet for fire fløjter

Fløjtekvartetten, opus 103 (1829), er i enhver forstand enestående. Komponisten skrev kun denne ene kvartet i genren - skabt i udklangen af skuespilmusikken til *Elverhøj*. Allerede introduktionen står, med skarpe E-Dur punkteringer, som en fransk barok-ouverture, eller netop som indledningen til *Elverhøj-ouverture* (1828).

Kuhlau var en fremragende stilist og en dygtig genbruger. Kuhlauforskeren Gorm Busk benævner det *modelteknik*, en art inspirationstyveri, som Kuhlau havde drevet til det sublime.

Idéen med de skarpe ouverture-punkteringer er generelt tidstypiske og optræder ikke mindst i den italienske stil, f.eks. hos *Rossini*, men også hos *Beethoven*. I *Elverhøj-ouverture* ligner indledningen imidlertid mest af alt den ti år ældre

ouverture til *Edouard Dupuys* (o.1770-1822) syngespil *Ungdom og Galskab*, der også indeholder en sangbar obosolo, ja, sågar en lille obocadence, ligesom når Kuhlau, på et tilsvarende sted, får tiden til at stå stille i en stemningsmættet overledning til ouverturens allegro-del.

I Fløjtekvartetten er rollerne fordelt som i en strygekvartet. Første- og andenfløjte spiller op til hinanden med præsentation af temaerne på skift. Første sats har en usædvanlig længde (ca. ti minutter) indenfor blæsernes kammermusik, og man skal til *Mozarts blæserserenader* eller *Schuberts Oktet* for at finde noget tilsvarende. Scherzoen er holdt i grundtoneartens e-mol, og har dertil to triodele, begge meget penible og delikate.

Kuhlau hørte sin kvartet for fire fløjter på sin sidste rejse til Tyskland (1829), hvor turen først gik til Lübeck og derpå videre til Berlin. Han skev til sin broder *Andreas* (Kuhlau 1782-1858) i Leipzig (Note: G.Busk: *Breve* kat. nr. 120, af 18. juni 1829), og lovede snart at komme... i løbet af to, højst tre uger skal han nok være der! Men der er sommervarme i Berlin, og han lever et rigtigt "Schlaraffenleben". Omkring den 10. juli ankommer han til Leipzig.

Musikforlægger *Böhme* har lige købt det store Peters-forlag, og det er på Böhmes landsted, at kvartetten får sin førsteopførelse. Fløjtevirtuosen *Johann Wilhelm Gabrielski* (1795-1846), til hvem kvartetten "à son Ami" er tilegnet, bestrider førstestemmen, og han har sikkert, på sin træfløjte med de mange klapper, også kunnet mestre tredjesatsens sarte H-dur klange "som så nemt får en skavank".

Kuhlau fik nogle gode forlagsaftaler i stand, så mon ikke han har nydt fjerde-satsens Haydn-lignende og humoristiske E-mol finale, der elegant springer op til E-dur, så kvartetten kan ende tonalt, som den begyndte (Note: førsteopførelsen hos forlægger Böhme er beskrevet af Thrane i hans Kuhlau biografi, s. 48).

Kuhlau tog hjemover, via Kiel, og i modsætning til hans første ankomst til Danmark, kunne denne rejse, som skulle blive hans sidste, foregå standsmæssigt med den moderne, skotske hjuldamp *Caledonia*. Her var dobbelte kahytter til passagererne, og man sejlede lige til Langebro i København.

De sidste kompositioner

Men efter fløjtekvartetten og den endeløse strøm af fløjtemusik, tørstede hans ånd efter afveksling. Allerede i maj samme år (1829) havde han i et brev skrevet: "Min herværende stilling er behagelig, men ingenlunde strålende, thi Kongen, som ganske vist udviste mig den nåde at udnævne mig til professor den 1. november forrige år, har indtil nu kun givet mig en ringe gage, og da jeg og min familie knapt kan leve heraf, må jeg skrive instrumentalmusik og ting som bliver godt betalt af

mine forlæggere, men dette gælder for tiden kun kompositioner med fløjte” (Note: G. Busk: *Breve*, kat nr. 117, Kbh. d. 5. maj 1829, brev til en russisk købmand, Joh. Math. Witkowsky).

Hjemme i Danmark gav han sig nu mulighed for at skrive kammermusik i en større skala og færdiggjorde sin *klaverkvartet i g-mol, opus 108*. En musikalsk komsammen blev under festlige former afholdt hos den kendte vinhandler *Waagepetersen* (hos hvem Kuhlau også købte et større kvantum vin). Såvel *Oehlschläger* som *Weyse* var til stede, og ikke mindst den verdensberømte pianist *Ignaz Moscheles*, som ikke ved denne lejlighed kom med kritiske bemærkninger, men tværtimod roste Kuhlau for hans fine komposition (Note: se Thrane?)

En fløjtrio med klaver

Kuhlau holdt fast i den kvalitetsbevidste og i nogen grad brødløse kammermusik, også selv om der i *Trioen opus 119 i G-Dur* kom en fløjte med i ensemblet.

Trioen, med tre inspirerede satser for to fløjter og klaver, er et lille mesterværk i afvekslende stemninger, begyndende med førstesatsens yndefulde allegro i 6/8. Kuhlau beklager selv i et brev til sin forlægger, at han ikke har en metronom og kan angive tempi, men siger også, at de nok giver sig selv (Note: G. Busk: *Breve*, kat. nr. 168 til forlægger Rudolph Wessel i London).

Dette er nu ikke min erfaring som musiker, og for første sats' vedkommende, holder jeg mig til et *allegro moderato* sådan som *Holger Gilbert-Jespersen* (1890-1975), sammen med *Erling Bloch* (1904-1992) på violin og *Holger Lund Christiansen* (1900-1959) ved klaveret, har vist vejen på den gamle lakindspilning. Erling Bloch kaldte det “en tur i den skønne, danske bøgeskov i maj”, og Kuhlau skriver selv, at “den er livslystig (*heiter*) i karakteren, brillant og dog ikke svær at udføre.” Men der skulle også falde 38 hollandske Ducater for værket! (G. Busk: *Breve*, kat. nr. 168, brev til Rud. Wessel, London, 10. dec. 1831).

Anden sats står i en skarp brydning mellem en Beethoven-tyngde og et *Bel Canto a la Bellini* eller Rossini, som går lige over i en tredjesats der ganske ubekymret triller afsted... i rasende fart, men dog alligevel som en tur i charabanc i Dyrehaven.

Trioen blev allerede i samtiden udgivet i to alternative udgaver, der dog ikke har slået den originale af marken: én for fløjte, violin og klaver og en anden for fløjte, cello og klaver.

For Kuhlau var de glade dage forbi. Begge hans forældre døde i 1830, og året efter brændte det lejede hus i Lyngby. Formodentlig ikke, som man tidligere har ment, med stakkevis af utrykte håndskrifter, men ellers mistede han alt. Et vaklende helbred udviklede sig til sygdom, og han måtte gå til sengs i perioder. Det synes at have været tuberkulose, og tilstanden blev forværret af chok og kulde i forbindelse med branden og det uregelmæssige liv som fulgte derpå.

Han flyttede ind til Nyhavn i København, og dette hus fremstår i dag som *Kuhlaus hus*. Her døde han den 12. marts, 1832.

Vinhandler (Christian) *Waagepetersen* (1787-1840) havde for at opmuntre Kuhlau, bestilt seks strygekvartetter hos ham, og én fik han fuldendt og det i sin foretrukne toneart, A-mol. Det er et fint og virtuost stykke kammermusik, der gav løfter om, hvad Kuhlau kunne have gjort også for denne, kammermusikkens højeste, genre.

Carl Wilhelm Eckersbergs (1783-1853) *En Musikaften i det Waagepetersenske Hjem* (1834), den danske guldalders berømteste genremaleri med de kendte komponister og musikere, er skabt efter Kuhlaus død (illustration). Alligevel er det ham og Weyse der er motivets hovedfigurer. Kuhlau hænger ganske vist som portræt på væggen og iagttager herfra en større gruppe musikere, centreret omkring den aldrende Weyse ved klaveret, og med Kuhlau-eleven, *Frederik Frøhlich* stående i stiv positur. Fløjtenisten *Niels Petersen* står, høj og rank, med sit krøllede hår og med bortvendt profil, medens en gruppe siddende strygere spiller... ja, hvad spiller de i grunden?

Der er fire strygere på billedet, men mon ikke Kuhlaus g-mol klaverkvartet alligevel har været denne aften's hovedværk? således som den også var det den 16. maj, 1835: den aften hvor en mindekoncert, i de kongeliges nærvær, gav anledning til at Kuhlaus portræt blev laurbærkranset, og hvor *Carl Thrane* (1837-1916), som skrev den første Kuhlau-biografi (1875), bl.a. fremsagde følgende visdomsord om ham:

”Kuhlau kunne ikke blot efterligne. Man kan sige med sandhed, at Kuhlau i (operaen) *Lulu* har fulgt *Rossini* omtrent som vor *Holberg* har benyttet *Molière*: at just der hvor han efterlignede, var han stundom allermest original.”

Få måneder efter Kuhlaus død, optrådte komponisten og opfinderen af tværfløjten, sådan som man kender den i dag, *Theobald Böhm* (1794-1881) i München for første gang offentligt med sin 1832-version af en reformfløjte: Han havde valgt at spille en af Kuhlaus Fantasier for fløjte solo, og således blev der skabt en kontakt imellem Den Danske Guldalder og det der almindeligvis kaldes Guldalderen inden

for fløjtespillet (illustration af koncertplakat). Det der, set i en større europæisk sammenhæng, ikke mindst dækker kompositioner af netop Böhm og Kuhlau.

Den unikke Kuhlau

I den musikdramatiske genre arbejdede Kuhlau tilsyneladende helt ubesværet. Han udnyttede sine musikdramatiske tekster med indlevelse og skabte, i modsætning til f.eks. Beethoven og Schubert, på kort tid en række, vellykkede operaer. Dette forhold rejser unægtelig ét stort spørgsmål til hans øvrige produktion: hvorfor har vi fra Kuhlau hånd ingen symfonier, kun få solokoncerter, ingen serenader som hos Mozart, ingen oktet som fra Schubert, ingen nonet for blæsere og strygere som f.eks. Ludwig Spohr markerede sig med. Spohr, hvis stil på mange måder er tæt forbundet med Kuhlau. Hvordan kan det være, at Kuhlau i det store hele fravalgte de større instrumentalværker?

Kuhlau beherskede til fuldkommenhed orkesterapparatet med alle dets klanglige muligheder, og tilmed kammermusikens mere sarte farvelægning. Hans formsans står ikke tilbage for de størstes. De eksistentielle spørgsmål formuleret i musik er ikke hans sag, men de blev heller ikke rejst af en *Anton Reicha* (1770-1836) eller af en *Ludwig Spohr*. Alligevel glæder vi os i dag over disse komponisters diverterende og koncerterende instrumentalværker.

Kuhlau skabte til gengæld en næsten endeløs række af klaver- og fløjtekompositioner. På trods af dette smalle medie formåede han at udtrykke sig subtilt og gennemført personligt. *Frédéric Chopin* (1810-1849) traf et lignende valg. Et perfekt valg vil mange kalde det, og, for at blive i fløjtespillet, også danske *Joachim Andersen* (1847-1909). Også han mestrede orkestrets farver, men brugte sin forfinede sans for harmonik til at frembringe karakterstykker for fløjte og klaver, samt, som en virtuos og sprællevende stregtegning, de højt berømmede koncertetuder for fløjte solo.

For Kuhlau er det med andre ord, det han *kunne*, netop det han mestrede til fuldkommenhed, men tilmed undlod at gøre, uden at tabe intensiteten og perfektionen i sit daglige arbejde, som er det bemærkelsesværdige. Kuhlau valgte at udtrykke sig *en miniature*, men i fuldt udviklede formdannelser. Ingen har gjort det som han - hverken i kvalitet eller i udstrækning. Derfor må vi undvære symfonierne, oktetterne, sekstetterne, blæserserenaderne. Vi fik operaerne, som bevis på hans storhed, og dertil en fuldkommen miniatureverden af stor kunst i en udsættelse for klaver solo samt fløjte i forskellige konstellationer.

I 1981 påtog den danske arkitekt *Johan Otto von Sprechelsen* (1929-1987) sig en opgave stillet af den franske præsident *Mitterand*. Da von Sprechelsen havde

fuldført sin *Broderskabets Triumfbue*, en ny afslutning på Champs Elyseé, blev han af den forsamlede presse fra alverdens tv-stationer spurgt, hvad han i øvrigt havde bygget. “Mit eget hus og en kirke” var von Sprechelsens korte, men overraskende svar, og det hensatte den halve verden, den vestlige, i forundring over mandens beskedenhed. Den anden halvdel forstod med hvilken præcision han havde nærmet sig et af livets store spørgsmål: det nærmeste og det fjerneste, det største og det mindste, nutid og evighed. Mit hus og en kirke. Meget større kan det næppe gøres i et menneskeliv.

Fløjtens folk omkring Kuhlau

Bruun, Kittler, Fürstenau, Gabrielsky og Droüet

Tiden omkring 1800 var en brydningstid for instrumentalmusikken og for blæseinstrumenterne i særdeleshed. Såvel messing- som træblæserne udviklede sig, fik større klanglig volumen og et større toneomfang.

Ikke mindst for tværfløjtespillet var der tale om en udvikling, der gav tidens komponister og fløjtens udøvere helt ny muligheder. Udviklingen skete i et samspil imellem instrumentmagere, musikere og komponister. Det kan være svært at afgøre, hvem der har skubbet kraftigst til udviklingen, men det skete ikke så sjældent, at fløjtenisten både komponerede og byggede eller designede fløjter.



Dette sammenfald havde sine traditioner fra 16- og 1700-tallet, og allerede hos f.eks. *Jaques Hotteterre* og hos *Quantz* ser vi, at komponist, udøver og instrumentbygger er forenet i én og samme person. Netop dette sammenfald synes at have åbnet op for en dynamisk udvikling, og tendensen bliver bekræftet med tværfløjtes seneste udvikling. Vi kan konstatere, at efter Theobald Böhms arbejde, og hans afgørende patent af 1847, er fløjtes udvikling i det store hele gået i stå eller - hvis man foretrækker den formulering - synes at have fundet sin endelige form.

Udviklingen betød for fløjtespillet på Kuhlaus tid et farvel til rokokkens sirlige tonesprog. Repertoiret var blevet beriget med Haydns trioer, Mozarts koncerter og kvartetter. Christoph Willibald von *Gluck* (1714-1787), André Ernest Modeste *Gretry* (1741-1813) og Francois *Devienne* (1759-1803), der alle skrev ivrigt for fløjten.

Også *Mannheimerskolen* kom til at satte sit præg på repertoiret med bl.a. *Karl Stamitz'* (1746-1801) koncerter.

I tiden lige før århundredeskiftet afleverede *Ludwig van Beethoven* (1770-1827) sin *Serenade, opus 25*.

Carl Maria von Weber (1786-1826) tog i 1820 sin romantiske *Fløjtetrio* (1819) med på koncertrejse til København (Note: Fløjtestemmen til originaludgaven signeret af Jørgen Petersen ligger i privateje i København).

Schubert gav sit væsentlige bidrag med *Variationer* over én af sine egne Lieder fra Müllerlieder: *Ihr Blümlein Alle* (1826). *Schubert* havde skrevet værket til *Ferdinand Bogner* (d.1845), professor ved konservatoriet i Wien, og for wienerfløjten med dens mange klapper. Repertoiret havde fået en virtuos drejning, der kom til at præge de efterfølgende tiår.

Koncertlivet i Paris blev for fløjtespillets vedkommende domineret af generationen omkring *Jean Louis Tulou* (1786-1865), en ledende skikkelse der også fik betydning for fløjtebygningen. Fløjtevirtuoser som *Benoit T. Berbiguer* (1782-1838), *Louis Droüet* (1792-1873) og *Johann Georg Wunderlich* (1755-1819) skrev alle koncerter, variationsværker, divertimenti og Grand Soli og lignende virtuosstykker. I dag finder det meste af denne musik anvendelse som øvelser, men i samtiden, og over hele Europa, udgjorde de en ikke ringe del af koncertprogrammerne.

Det skulle blive *Friedrich Kuhlau*s skæbne at blive slået i hartkorn med brugskomponisterne. Han havde fortjent bedre, og først i de seneste år begynder man at indse, at han, i lighed med *Weber* og *Spohr* er med til at tegne fysiognomien af en stil der bevægede sig i et grænseland imellem wienerklassiken og den tidlige romantik.

Kuhlau spillede ikke så lidt klaver, men spillede han også fløjte?

I 1813 skriver han om sine *duetter for to fløjter opus 10*: “Fløjteduetterne hører vist ikke just til de nemmeste, men er dog til at udføre. Jeg spiller selv kun dette instrument lidt, men kender det nøje” (Note: brev til G.C. Härtel, 4. marts 1813: Die Flötenduetts gehören gerade nicht zu den leichtern, aber praktikabel sind sie, ich spiele nur wenig dies Instrument, aber ich kenne es genau”. Brev nr. 20, udgivet af Gorm Busk).

Seksten år senere udtaler han sig i et brev mere kategorisk: “Jeg har skrevet meget i *stor stil* for uddannede klaverspillere, men også meget for fløjte, hvorfor mange i udlandet tager mig for at være fløjtespiller. I et leksikon over tonekunstnere, går jeg endda for at være første fløjtenist hos Kongen af Danmark, og det skønt jeg

ikke kan tage det enkleste greb på fløjten”. (Note: Brev til W. C. Müller, Bremen primo december 1829: Ich habe (...) noch vieles in grossen Style für fertige Clavierspieler geschrieben, so wie auch vieles für die Flöte, weswegend mich auch manche im Auslande für einem Flötenblaser halten, und ich selbst in irgend Tonkünstler-Lexicon als erster Flötist des Königs von Dänemark genannt worden seyn soll, und kann doch nicht den kleinsten Griff auf der Flöte machen.” Brev nr. 132 hos Gorm Busk).

Vi må medgive Kuhlau, at han kendte fløjstens tekniske og udtryksmæssige muligheder ud og ind. Han har vist aldrig skrevet et fløjtestykke, som ikke, det være nok så svært, kommer fløjten i møde og er holdt indenfor instrumentets naturlige rammer. Dette træk er i øvrigt karakteristisk for alle Kuhlau's instrumentværker, og viser sig eksempelvis i hans udnyttelse af valdhornet, både når det optræder solo og korisk. Her finder Kuhlau kun sin ligemand hos en Beethoven, Schumann eller Carl Maria von Weber.

Droüet og Fürstenau

Spillede Kuhlau ikke fløjte, så havde han til gengæld god kontakt til tidens førende fløjtenister.

Kuhlau havde i 1822 truffet den hollandskfødte fløjtenist Droüet ved dennes solistoptræden i København. *Louis Droüet* (1792-1873) havde skabt sig en karriere i Paris og var berømt for sin fine, klare - omend lidt spinkle - tone. Han udviste respekt for komponistens værk og udtalte at: "... forsiringer ... af denne slags, må aldrig anvendes i musik af Haydn, Mozart, Beethoven eller hos andre komponister af lignende værd. I f.eks. Finalen til en symfoni bliver temaet gentaget adskillige gange, men hver gang optræder det i nye aspekter gennem stadigt skiftende hamonier.” (Note: Droüet: *Méthode* s. 65). Droüet koncerterede gennem mange år og besøgte London, New York, Frankfurt, Napoli etc. I Berlin blev hans spil sammenlignet med “den unge Fürstenau, skønt Hr. Dröuet synes at råde over flere muligheder med sin tunge” (Note: AmZ 1820). I et koncertprogram fra London (Note: 24. juni 1829, sir George Smart koncert) ser vi, at Mendelssohn dirigerede sin ouverture til *En Skærsommernatsdrøm* og var solist i egen klaverkoncert. Droüet var her ind imellem, som en spurv i tranedans, programsat som solist i sin fløjtekoncert og spillede desuden sit arrangement af *God Save The King* for fløjte og orkester.

Kuhlau stod på særlig venskabelig fod med den sachsiske fløjtenist og komponist *A.B. Fürstenau* (1792-1852), der som solofløjtenist i Dresden også havde tætte relationer til C. M.von Weber. Desværre førte hverken det ene eller det andet venskab til, at der blev skrevet en fløjtekoncert, men Kuhlau tilegnede sine virtuose

fløjteduetter, opus 39 (1821) til Fürstenau.

Fürstenau må vurderes som hele 1800-tallets førende, tyske fløjtenist, og han besøgte adskillige gange Danmark på sine koncertturnéer. Allerede i 1805 kom han, på sin første koncertrejse, til København. Også da han vendte tilbage tre år senere, var han ledsaget af sin far og lærer, *Caspar Fürstenau* (1772-1819) ligeledes en fremtrædende fløjtenist i tiden (illustration af C. og A.B.Fürstenau).

Ved sidstnævnte lejlighed fik den 16årige udgivet nogle små *Haandstykker* for to fløjter (Note: udgivet som *12 ganske nye, lette Haandstykker for to fløjter*, Sønnichsen, 1808).

Som en nu erfaren solist kom A.B. Fürstenau i 1823 atter til København og efter en række vellykkede koncerter, fulgtes han med Kuhlau sydover på en tysklandsrejse.

Seks år senere var Fürstenau igen i København. Dette besøg faldt sammen med klavervirtuosen Moscheles' og den franske fløjtenist *Joseph Guillou* (1787-1853) københavner-koncerter i 1829. Moscheles og Guillou optrådte sammen ved flere lejligheder, bl.a. den 20. november "for propfuldt Huus" (Note: Ravn, 1. del s. 211), og ved hoffet vakte Moscheles begejstring ved at improvisere en variationsrække over *Kong Christian*, der som bekendt har sin plads i Kuhlau's *Elverhøj*.

Guillou havde været solofløjtenist ved operaen i Paris og siden 1824 rejst rundt i Europa som fløjtesolist. Fürstenau, der havde overværet en opførelse af *Elverhøj* (formodentlig den 30. okt. 1829), ville nødtigt stå tilbage for sin franske fløjtekollega og skrev sit opus 72: *Adieu au Scandinavie, Introduction et Variations Brillantes* over romancen *Dybt i Havet* fra, som han kalder det, "Operaen *Elverhøj*, i taknemlig Erindring" (Note: Dan Fog: Dansk Musikfortegnelse, 1. del 1750-1854). Dette store fløjteværk med orkesterakkompagnement blev spillet op til jul, og på publikums forlangende blev det gentaget ved en koncert den 8. januar.

P. C. Bruun - en velhavende fløjtenist fra Guldalderen

Også i det danske havde Kuhlau dygtige fløjtespillere omkring sig. Det er Kuhlau's jævnaldrende, og i en årrække kapellets førstemand, *Peter Christian Bruun* (1784-1852), der påkalder sig særlig interesse.

Kuhlau skrev sine virtuost anlagte *Tre Kvintetter, opus 51* specielt med henblik på Bruun og hans instrumentale færdigheder. Kuhlau boede i perioden (senest) fra 1818-1826 forskellige steder på Nørrebro, og undertiden kunne hans vej falde omkring Falkonergården, hvor Bruun residerede, for at få afprøvet sine

nyskrevne fløjtefigurer.

Når man siger Nørrebro, skal man ikke forestille sig det industri kvarter, der siden kom til at dominere bydelen. Kuhlau boede i hele perioden i landlige omgivelser. Blegdammen 12, hvor han boede i en periode, lå ned til Sortedamssøen hvor “vildanden rugede i det høje siv, hare, væsel og mår færdedes i haver og vænger”. (Note: Kongens København, s. 198).

Det var udenfor byens volde, og her lå gartnerier og man holdt køer, heste, svin og fjerkræ. Kuhlau var i 1722, og igen som lejer, flyttet til det mere herskabelige *Solitude*, “en herskabsbolig beklædt med blåglaserede tegl og med en statelig indkørsel med gamle, skyggefulde træer” (Knud Lyhne Rahbek: Erindringer fra Mit Liv , Kbh. 1824, I, p. 8, 22). Nok var her fint, men i Solitudes have voksede der rarbarber, og da ejendommen var væk, og kun rabarberne stod tilbage, så lagde de navn til hele kvarteret. Kuhlaus nabo (Note: Kongens Kjøbenhavn s. 198) solgte fra stalddøren ud af mælk, frugt og grøntsager, men hvordan Kuhlau havde indrettet sig i det daglige, ved vi ikke.

Som et samlende midtpunkt, for de fem forskellige steder Kuhlau beboede i bydelen i disse år, lå skibskaptajn Grams traktørsted, Nørrebro 7, “tarveligt, men yderst propert og var aldrig tumleplads for larmende spektakler.” Her var keglebane og “når en kreds af adstadige borgere havde samlet sig i haven om en 4-marks-bolle, tonede også gamle Rahbekske fædrelandssange ud i den stille, månebelyste sommeraften” (Note: fra Nørrebro i Trediverne, gengivet i Fra Kongens København, s. 197).

Mon ikke man også har sunget *Oh, Hør du liden Karen, og vil du være min* - en melodi som Kuhlau i 1828 satte variationer til for klaver (Note: Nyerup og Rahbek: Udvalgte Danske Viser III s. 397, Kbh. 1813). Grams; det har været et sted lige efter Kuhlaus hoved!

Falkonergården var en landlig bebyggelse, hvis frie arealer lå gemt bag det nuværende Falkonerallé. Jeg må her indskyde, at jeg ved hvad jeg her taler om, for i min barndom var det her min morfar og mormor boede. I mine tidligste år var også mine forældre indkvarteret her.

Men 130 år før var det altså solofløjtenisten P.C. Bruun, der residerede på Falkonergården. Han var ved at skabe sig en formue. Nok var han musiker i Det Kgl. Kapel, men, som det senere skulle vise sig, så havde han ambitioner til mere end bare musiker!

For bydelen var det ved at være slut med den landlige idyl og i tilknytning til den gamle Falkonergård havde Bruun ladet opføre en hel række industrier. Falkonergården havde været opdræt for de kongelige falke indtil 1810. Ejendommen lå bag Falkoneralle (nuværende 112-116 tæt på Åboulevarden), og selv i dag kan man ane resterne af denne bebyggelse, som Købke udødeliggjorde i et maleri (Illustration: Christian Købke: Parti i Falkoneralle, 1845-47).

Kuhlau havde ikke langt at gå fra *Solitude* på Nørrebro, og man ved, at han gerne tog spadsereturen, (Note: Thrane s.288). Mon ikke han har skrået et hjørne af Assistent Kirkegaard (faktisk lige der, hvor hans gravsted kom til at ligge), har passeret Fælleden, gået over Ladegårdsåens bro, og så var han der.

I modsætning til sine forgængere på førstefløjten i Kapellet, Ræhs, Zielche og Seydler, havde Bruun styr på sin økonomi og det i en sådan grad, at han ved Falkonergården kunne grundlægge en fabrik til fremstilling af vokslys og i forbindelse hermed et lysestøberi. Dertil kom et sæbesyderi og en tilhørende oliemølle.

I de første tiår af 1800-tallet blev der givet et større antal næringsbreve til fremstilling af olie og altid i forbindelse med sæbeproduktion. Inden da var det i stor udstrækning importerede varer fra især Frankrig og Holland, der dominerede. Nu skulle det være dansk egenproduktion, og i København blev der, i lighed med hvad Bruhn formåede, skabt adskillige formuer på dette grundlag. Det var oftest købmænd, der indhentede den særlige bevilling at drive en oliemølle, og det var ikke mindst den tilknyttede sæbeproduktion, der på længere sigt viste sig givtig. Først blev der kogt brun og grøn sæbe. Siden kom den hvide raffinerede til (Note: Oliemøller i 1800-tallets København).

For Peter Christian Bruun bevirkede højkonjunkturen, at han sammen med sin hustru Christiane Lange kunne købe et hus på Amagertorv og den førnævnte Falkonergård. Endelig, i 1847, købte han for ikke mindre end 227.000 Rigsdaler herregården Stenalt, øst for Randers fjord, som hans søn Rudolph Bruun senere overtog og tilmed kunne forbinde med en titel af kammerherre (Note: dette kan jeg ikke få til at stemme med herregårdens egne annaler!).

P.C. Bruun havde ellers forsøgt at få sønnen Rudolph, i en alder af bare otte år, antaget som kapelelev. Teaterchef Hauch havde respekt for den myndige solofløjtenist. Alligevel måtte Bruun vente et par sæsoner med at sætte sønnen i lære. Imidlertid foretrak Rudolph Bruun, i ly af faderens rigdom, et liv med bedre økonomiske udsigter end at være fløjtenist i Det Kgl. Kapel.

Stenalt var i 1799 blevet totalt ombygget, og den fremstod, da P. C. Bruun erhvervede den, som et italiensk inspireret landsted: gulkalket og i to etager, smukt omgivet af udsøgte træer i en park, der var anlagt af italienske gartnere.

Ved siden af sit engagement i erhvervslivet tyder alt på, at Bruun, ganske som sine forgængere, var en fremragende instrumentalist. Seydlers undervisning havde givet ham et solidt grundlag, og han satte sit "kunstnernavn" over alt andet. Ved sin afgang fra teatret, ansøgte han om en friplads som tilskuer til kommende forestillinger: "fordi", som han skriver til teaterchefen, "da den tanke ikke at have kunne fortjent en saadan adgang i theatret i mine øjne er saa lidet ærende for mig, at jeg på en anden maade må finde lidet behag i en kunstnydelse på dette Sted". Tilsyneladende en ærekær og måske også lidt forfængelig herre, men han må også have mærket vingesuset fra sin fremstormende elev og efterfølger på pladsen, Niels Petersen. Bruun stod, ligesom Kittler og den unge Petersen, på meget venskabelig fod med komponisten J. Fr. Frøhlich, og flere af Frøhlichs fløjtekompositioner, bærer dedikation til ham.

P. C. Bruun var blevet ansat som elev i 1799, og efter Seydlers bortrejse i 1816, overtog han i en alder af 32 år de vanskelige solofløjtepartier ved operaen. Det var i oboisten Christian Barths storhedstid, og Bruuns udnævnelse faldt sammen med *Claus Schalls* (1757-1835) overtagelse af orkestrets ledelse. Schall havde en international baggrund og var i tæt kontakt med komponister og orkesterledere i Paris. *Cherubini*, *Anton Reicha* og selv den navnkundige *Hector Berlioz*, som var elev af Reicha, havde han truffet under sine studier i byernes by. I begejstring over alle orkesterfarverne i Berlioz' instrumentation, købte Schall bl.a. et engelskhorn med hjem til teatret. Hans reformer omkring orkesterspillet i København indebar en modernisering, hvor også *orkesterklaveret*, hvilket i praksis vil sige en continuopræget ledsagelse til alle forestillinger, blev sløjft. Klaveret havde ofte sat hjælpende ind, hvis en musiker indsats var udeblevet. Nu var det nye tider, og der blev stillet større krav til præcision, intonation og klangfarver. Claus Schalls ønskede at besætte solostillingerne efter "kvalitet" i modsætning til teaterchef Hauch, der holdt fast ved anciennitet. I første omgang blev man ved den gamle ordning, hvor en musiker ofte forblev ved sin pult, til døden indhentede ham. Alligevel kunne *Carl Maria von Weber*, under sit gæstespil i 1819 udtale, at kapellet var fortræffeligt, og i flere henseender stod over det tilsvarende i Berlin.

Hvilke fløjter spillede de på i Kapellet?

Det er tidligere nævnt (se: Fløjtespil i Danmark før år 1800) hvordan P. C. Bruun med en skriftlig anbefaling gik i brechen for instrumentbygger *Niels Thorsen*, men hvilke instrumenter Bruun selv spillede på er svært at indkredse. I 1816 kasserede man to fløjter, fem klarinetter, en obo og en

fagot, men ifølge kapelregnskaberne ses der ingen nyanskaffelser gjort specielt med henblik på Bruun. Det Kgl. Kapel rådede over fire *Appelberg*-fløjter i ibenholt, købt i henholdsvis 1787 til *virtuosen H.H. Zielche* og til *Johann Peter Tüxen* (1731-1818), der inden han kom til kapellet havde været hoboist ved militæret i Flensborg. I 1788 blev der også leveret *Appelberg* fløjter og denne gang til *Hans Henrik Rose* (1775-1834), der også var bratschist og til *Peder Schall* (o.1762-1820) der tillige passede en cellostemme. *Larshoff*-fløjter stod også i høj kurs. I 1800 anskaffede man en piccolo til *Peter Friedrich Nyeberg* (1770-1806) og i 1816 en ibenholtsfløjte med otte sølvklapper og elfenbensringe til *Kittler*. Af *Skousboe*-fløjter blev der leveret en ibenholtsfløjte til *B. J. Fröhlich* (1796-1840), der også i en periode var cellist ved kapellet. *Thorsen* lavede fløjter til mesteren *Niels Petersen*, bl.a. en ibenholtsfløjte med 14 sølvklapper fra 1829. *Dorthe Falcon* har foreslået, at det måske er denne fløjte, *Niels Petersen* holder i hånden på *Aubers* (Marstrands?) berømte maleri på Det Kgl. Teater (se illustration, s.). Dertil kom, at Kapellet til solofløjtenisten *Philip Seydler* (o.1760-1819) og til *Nyeberg* havde anskaffet to *Grenser*-fløjter i ibenholt med fire klapper og tre udskiftelige mellemstykker. Et af disse instrumenter befinder sig i dag i dansk privateje.

Af kapellets regnskaber kan man aflæse, at fra Bruun begyndte som elev i 1799 og frem til han sluttede i 1836, havde kapellets fløjtenister stillet krav om mere mekanik på deres fløjter. Det havde udviklet sig fra instrumenter med 4 klapper (f.eks. *Grenser*) til fløjter med 14 klapper og med H-fod (f.eks. *Thorsen* 1831). Perioden dækker også størstedelen af Guldalderens fløjtekompositioner, herunder alle *Kuhlaus* fløjtekompositioner og uropførelsen af hans opera *Lulu*, med det store, obligate fløjteparti, *C. E. F. Weyses* *Andante* og *Rondeau* for fløjte og klaver, *J. P. E. Hartmanns* fløjtesonate, opus 1, *J. Fr. Fröhlichs* fløjtekompositioner og *Niels Peter Jensens* mange kammermusikværker med fløjte. *Peter Christian Bruun* er, mere end nogen anden, guldalderen og *Kuhlaus* fløjtenist *par excellence*.

G. F. Kittler og militærpibernes marcher

To marcher, der begge er knyttet til *Livgardens Tamburkorps* historie, har hver sin overraskende og forunderlige baggrund. Begge marcher blev i mange år tilskrevet fløjtenisten og kapelmusikeren G. F. Kittler, og først et par ord om ham:

Gottlob Friedrich Kittler (1780-1819) blev født i Sachsen og kom til København omkring 1801. Han skildres i samtiden som en dygtig og alsidig musiker, der havde fløjten som hovedinstrument. Den 1. april 1801 blev han ansat som *hoboist*, den overordnede titel for en træblæser i militærmusikken, og blev tilknyttet *Norske Livregiment til Fods*. Fra 1804 avancerede han til *Den Kgl. Livgarde*, stadig til fods, og ikke mindre vigtigt: han blev anvendt som forstærkning til fløjtegruppen i kapellet, hvor Seydler var stemmeleder, omgivet af den dygtige og nyansatte P. C. Bruun samt den mere erfarne (og piccolospillende) P. F. Nyeborg, hvis faste plads han overtog i 1807.

Kittler giftede sig med Marie Antoinette Frøhlich, en søster til komponisten J. F. Frøhlich, der således fik endnu mere grund til at skrive solomusik for fløjten.

Kittler tilhørte Kuhlaus vennekreds, og i 1817 overtog han hvervet efter ham som 2. syngemester ved teatret. Kuhlau havde kun passet tjenesten en kort tid og kunne slet ikke kombinere de faste pligter med sin skabende arbejdsrytme. Kittler døde pludseligt to år senere. Han havde også assisteret som organist og øjensynlig var han en meget behændig og aktiv musiker, uden at han gjorde stort væsen af sit fløjtespil.

Med sikkerhed kan man udpege ham som opmand til en march, der stadig kan høres med Livgardens Musikkorps: *Kronens Regiments Geschwindmarsch* (1812), men hans navn knytter sig til to af de mest spillede melodier i Danmark. Den mest kendte, danske march er også blevet kaldt “den lille nationalsang”, ikke mindst når den fremføres som et børnerim med den tilhørende (uautoriserede) tekst: *Her kommer Jens med Fanen*.

Marchen knytter sig til den tilbagevendende vagtafløsning på Amalienborg: fanen føres i langsom march til højre af vagtstyrken og er altid blevet ledsaget af piber og tromme efter en tradition, der muligvis går så langt tilbage som renæssancen. Melodien er imidlertid meget nyere, og kunne første gang høres den 18. juni 1808, hvor den afløste en ældre march, hvis gestalt eller oprindelse desværre ikke kan spores i dag. Fanemarchen har gennem tiderne haft flere navne, bl.a. *Honnør for Kongehuset* eller, som det ældst kendte, *Parademarch*. I en “Parolbefaling” af 18. juni 1808 hedder det:

“Grundet på vort Princip at forene det nyttige og det simple i de militære Øvelser, hvor Soldaten dresseres, ville vi at den nu brugende Parademarch skal afskaffes, hvorimod følgende lette og tatholdende March skal slaaes og det saa hurtigt, at der efter dens Tact kan marcheres 90 Skridt i een Minut”.

Selv om man kan regne med, at Livgardens fodfolk i 1807 var et godt stykke fra nutidens garderhøjde, må et taktslag på 90 skridt i minuttet kaldes en hurtig Fanemarch, men det fremgår også af parolens ordlyd, at den ældre fanemarch gik langsommere. Man får næsten en fornemmelse af at den, med skarpe punkteringer i rytmen, kan have haft et præg af fransk ouverture i Lully-stil. En tendens, der også kan iagttages med franske dansesatser i baroktiden er, at jo længere de er i brug, desto langsommere og “fornemmere” bliver de udført. I dag holder Fanemarchen et meget adstadigt tempo, og oftest en del langsommere end de i parolen anbefalede 90 skridt i minuttet.

I mange år stod Kittlers navn over kompositionen, og hvis det stadig har sin gyldighed, må han have skrevet melodien umiddelbart efter, at han overtog stillingen som leder af Livgardens Musikkorps i 1807. En anden variant af historien om marchens tilblivelse, forekommer måske mere sandsynlig. En kilde (Note: Musikhistorisk arkiv, bd.1 hæfte 4, artikel af Victor Krohn: Den danske Hærs Signaler, deres Tekster og Historie, s. 231) anfører, at melodien i skikkelse af et nodeblad, oprindeligt skal være efterladt af et skotsk regiment, der under Københavns belejring var indlogeret på Frederiksberg Slot. Melodien kan her være kommet Kittler for øje (eller øre), og han kan så have omkomponeret denne *Højlandsmarch*, men har naturligvis ikke kunnet afsløre, at den nye danske Fanemarch, stammede fra “fjenden”, de britiske soldater.

Teorien var i 1931 genstand for en undersøgelse, og en korrespondance med det engelske *War office* bekræfter det skotske kompagnis tilstedeværelse. Man fandt efter en søgning ikke eksakt denne melodi, men et større antal andre meget beslægtede marcher, og f.eks. har *Wales Regimentets Parademarch* de to sidste takter identiske med Fanemarchen. Endelig kunne man oplyse, at det skotske kompagni netop eksercerede med piber og trommer i Danmark. Sækkepiber var ikke i brug under Københavns belejring.

Den anden, kendte march der forbindes med Kittlers navn er *Tappenstregen*. Et besynderligt ord på dansk, og oprindeligt er det også tysk: *Zapfenstreich*. Tappen (*Zapfen*) i øltønden slås løs, så øllet kan flyde. Tappenstregen er imidlertid en *retræte*, med den symbolske betydning, at “øllet skal flyde (ud) og festen er slut!”

Allerede i 1664 omtales Tappenstregen i den danske hær, oprindeligt markeret med et trommesignal. Nytårsdag 1776 var der f.eks. stor Tappenstreg i København, og

Tamburer fra tre regimenter optrådte, måske lidt i stil med nutidens, skotske *Tattoo* (Note: Victor Krohn s. 270).

Den melodi, vi nu forbinder med Tappenstregen blev, ganske som det gælder for Fanemarchen, i mange år tilskrevet Kittler, men der er her påvist en endnu mere snurrig sammenhæng og forhistorie, uden at man dog har fået tømt øltønden til sidste dråbe:

Den 29. januar 1728 blev *John Gays* (1685-1732) berømmelige *Tiggeropera* opført første gang i London. Musikken var arrangeret af *J.C. Pepusch*, en komponist som både *Holberg* og senere fløjtenisten *Morten Ræhs* meget vel kan have truffet i Oxford eller London, og Tappenstreg-melodien indtager her, i skikkelse af en vise, en central plads såvel i ouverturen som senere i stykket. En bidende og satirisk sang på en melodi som alle synes at have kendt i 1728: *Walpole, or the happy Clown*. (Robert) *Walpole* (1676-1745) var en berømt og i visse kredse forhadet minister og en skydeskive for John Gay i hans parodiske operatekst.

Også i København er det på teatret vi først kan spore Tappenstreg-melodien. *Grønnegadeteatret* opførte i 1748 *Merlin Dragon*, én af mange enaktere i tiden og et såkaldt *Efterstykke*, der kunne afslutte en teateraften på tilpas, munter vis. *Merlin Dragon* var i sin latterliggørelse af militæret egentlig stærkt provokerende, og blev formentlig kun tolereret fordi, Frederik den Femte erklærede det for sit ynglingsstykke. Majestæten var ikke uimodtagelig for grov, kvindelig charme, og Tappenstreg-melodien afsynges her af fire rekrutter - vel at mærke i skikkelse af fire unge, udklædte skuespillerinder. De marcherer rundt på scenen, akkompagneret af piber og trommer. De fire "Drags" var, som det hed i teksten

"endnu ikke fordærvede ved omgang med de gamle dragoner",

men sang alligevel tvetydige vers til Tappenstregen som f.eks.:

"Dersom vi ikke fandt en Mand/ Som os i Huset tage vil/ Og skaffe hvad vi trænger til/ God Vin og Mad, Mondur, Quarteer/ samt Seng og andet meer".

Kongen jublede. *Holberg* rasede (Note: *Torben Krogh: Ældre dansk Teatermusik* s. 59-65), hvilket dog ikke forhindrede ham i at låne dele af stykket til eget brug.

Tappenstreg-melodien blev til brug for *Grønnegårdsteatrets* forestilling omformet med den punkterede *Gigue*-rytme, og spørgsmålet er, om den franske indflydelse i skuespillet også satte dette spor i musikken. Lullys og *Molieres* teater stod som forbillede, og der var franske komedianter i byen. Blandt musikerne kunne man, som et levn fra den franske hofmusik fra før århundredeskiftet 1700, stadigt møde

franske instrumentalister og sangere.

Musikken ved Grønnegårdsteatrets forestillinger blev udført af Stadsmusikanten. Fra 1724 var det Andreas Berg og hans svende, og man kan af stadsmusikantens instrumentlister se, at instrumentariet også indeholdt bl.a. de franske *Flûtes d'Amour* (Note: Krogh: *Ældre Dansk Teatermusik*, s. 22). De registrerede d'amour-instrumenter var indkøbt i Hamburg så sent som i 1763. Den italienske opera var dominerende i København, men den franske musikkultur blev holdt oppe af kongen og af hoffet, og det kom ikke mindst træblæsertraditionen til gode.

Så vidt melodien. Den nuværende og meget kendte tekst til *Tappenstreg* blev forfattet til et andet Efterstykke. Det hed *Den Første April*, og fremkom to år efter, at *Tappenstreg*-melodien først var gået over de skrå brædder:

“Forgangen dag vor sluen kat/ en ung og lækker mus fik fat/ men da den i det samme saa/ en rotte lod den musen gaa/ og graadig efter rotten sprang/ men fik en næse vel saa lang/ saa mus og rotte begge to/ slap lykkelig af kattens klo”.

Den velkendte tekst, der næsten er identisk med den nutidige version, blev sunget til en anderledes og springende melodi, der skulle symbolisere kattens jagt på mus og rotte. Teksten er, det kan man vist forestille sig, en allegori over det kendte jagttema: en officer gør kur til en ung pige, og samtidigt til en rig enke, men med pigens list udvikler jagten sig til, at katten må gå med en “Næse så lang”. Denne tekst har altså oprindeligt ingen sammenhæng med *Tappenstreg*-melodien, men denne har til gengæld siden bevist sin elasticitet, ved at danne baggrund for et utal af hjemmegjorte sange til festlige lejligheder.

Nogle andre pibermarcher

Danmark var i krig i begyndelsen og i midten af 1800-tallet, og pibernes melodier var ikke alle til så forholdsvis fredelige formål som fanevagt og *tappenstreg*. *Rotting-March* var musik til afstraffelse, når en synder inden for militærets egne rækker skulle underkastes:

“Rottingslag med kat eller tamp/ syvogtyve er din ret/ faaer du fler’ saa bli’r du træt/ trommen gaar, piben gaar, til din ryg bli’er sort og blaa! Melodien er i glad G-dur og minder ikke så lidt om “I en kælder sort som kul”.

Også en *Spidsrods*march kunne man diske op med, når to rader af menige kammerater blev stillet op i form af en allé. Her skulle “den til Straf egnede” gå *Spidsrod* og hver soldat tildele ham et slag med en hasselkæp på hans bare rygstykker. Hvis slagene blev for vage, stod der officerer bag de menige klar til at gribe ind. Det hed sig: “

To gange kærnemælk (den tynde ende af stokken) og to gange klump (den tykke).

(Johan Herman) Wessel (1742-1785) lagde i *Kierlighed uden Strømper* afstand til grusomhederne, og lod sin Mette synge:

“Saa æltes bly med vrede tænder/ I heltes mund, hvis blotte rygge/ ej for at svales, søger skygge”. Senere i samme vers: “De præge deres bitre kval/ I det uskyldige metal.”

Det gjorde indtryk på Wessel, at den afstraffede under spidsroden kunne “tygge bly” for at bortlede opmærksomheden fra smerterne.

Spidsrod blev bevaret i den danske hær indtil 1836, og også denne march blev spillet med *Pibers Lyd og Trommer*. Sådan beretter Wessel om det, så han er vort sandhedsvidne (Note: *Kærlighed uden Strømper*, Mettes arie i 3.optog, 6. optrin).

Selv militære henrettelser havde musikledsagelse, dels for med trommehvirvler at understrege øjeblikkets alvorlige stemning, og for tillige, med yderligere støtte fra piberne, at kunne overdøve ofrets smerte- og angstskrig.

Måske har sammenkædningen af *spidsrod* og *piber og trommer* en gammel europæisk historie. Har *Frederik den Store* og hans militærstat vist vejen, eller er det en endnu ældre opskrift?

Tværfløjten kan i Europa spores helt tilbage til etruskerne, (se: Fløjtespil i Danmark indtil år 1800) som skal have pisket deres slaver til fløjter og pibers klang.

Fløjtespil som akompagnement til afstraffelse må siges at stå i en vis kontrast til hvad Ernest Hemmingway (der selv kunne traktere en fløjte) skriver i “Farvel til våbnene”, på det sted hvor han beskriver dagliglivet i Abruzzi: “*when the men serenated, only the flute was forbidden. Why, I asked. Because it was bad for the girls to hear the flute at night*”.

Forgatteringmarch og marcher til andre formål

Alle tænkelige formål inden for militæret kunne ledsages af en march med piber og trommer. Også mere fredelige.

To gange dagligt blev der ved voldene i København spillet til forgattering og det helt frem til omkring 1850. Herefter, og frem til 1874, brugte man kun trommer. På tysk optræder ordet “*Gatter*” i betydningen gitter, og det var netop gitteret, *forgattering* handlede om: når der fandt en vagtafløsning sted ved en befæstet bys porte, lod man vindebroerne hejse op og gitrene sænke for ikke, i uopmærksomme

øjeblikke under en vagtafløsning, at kunne blive overrasket af en fjendes overrumplingsangreb. Begrebet er kendt i Danmark fra Christian den Fjerdes tid. I Tyskland var det i brug, som *Vergatterung*, allerede i 1500-tallets begyndelse.

Man ved, at i 1814 blev forgatteringen, som et symbolsk levn fra en svunden tid, trommet og pebet ind hver formiddag klokken 11 (Note: Victor Krohn i *Musikhistorisk Arkiv* s. 218-220), men tre gange hvert forår, og tilsvarende om efteråret, blev der bevilget en afløsning af forgatteringen.

Årsagen hertil var, at soldaterne på særlige dage havde en indtægtskilde, der var sat nøje i system: hvert kompagni havde retten til fra morgenstunden at stille med to mand og en *bærebør* på bestemte hjørner i det indre København. Her kunne man henvende sig, når der skulle flyttes. Byens borgere kendte disse flyttedage, og man indrettede sig herefter. Det var i kvarteret Amagertorv og Højbro Plads, at man fandt *sjoerverne*, for sådan blev de kaldt.

Utallige var som sagt de militære opgaver hvor piberne og trommerne skulle sætte en begivenhed i musik.

“Attaque” - angreb! Stikker du mig, så stikker jeg dig”.

Før det fatale nederlag i 1864, hed det “Attakér”, men derefter, “Gå på - stik ham, slaa ham, krads ham, skyd ham...”

Fortsættelsen er måske endnu mere overraskende: “og saa et raskt Hurra!”

Melodien var indpasset med trioler i C-dur. Eller det kunne hedde:

“Avancér - fremad, blot fremad - trods ild og vand og blod og brand, fremad, blot frem!”

Pibernes melodistump udgøres af en enkel *allegro* med 6 takter i C-dur. Tonerne er til at gentage, så længe det er fysisk muligt, men dette kunne have sin beklagelige grænse. Derfor skulle man også lære:

“Retireer! Omkring vi kom lidt for langt frem.” Sådan var parolen indtil 1863, men den blev senere forenklet, og ved Dybbøl har det bare lydt: “Tilbage!”

Meget passende skal der til sidst beskrives en sørgemarch der blev udført af piberne, fulgt af dæmpede trommer i en simpel rytme, splittet op af pauser, som blot målte tiden ud.

Sørgemarchen stod hos piberne i a-mol og havde sine skarpe punkteringer tilfælles

med marchen i Chopins b-mol klaversonate.

Intet kan vel være mere bart eller ynkeligt end en skinger piccolofløjte. Stiv i det som de sørgende og efterladte der ikke kan finde ord og derfor virker udeltagende eller fremmedgjorte.

Umiddelbart efter sejren i 1848 omkom maleren *J. Th. Lundbye* (1818-1848), da en geværstabel væltede, og han blev ramt af et vådeskud. Pibernes sørgemarch må den dag have lydt urovækkende. Måske som pibelydende fra de lavtflyvende svaler under de drivende regnskyer på den grå aprilhimmel.

Pibernes sære musik var brugsmusik til krig og afstraffelse, men også til højtid og fest. Som fænomen har piberkorpset rødder helt tilbage i renæssancens militærmusik og kan spores videre tilbage til middelalderens *fistula* og *timpanum* og til narren på de danske kalkmalerier med sin tromme og énhandsfløjte. Traditionen er den dag i dag lyslevende. Vi finder den i Livgarden såvel som i landets mange andre gardes med børn og unge i uniform. Piber og trommer forbindes i dag kun med underholdning, og i spidsen for dem marcherer Tivoligarden som har bevaret Tappenstreg-traditionen og som om sommeren også kan høres i et varieret repertoire af, hvad der i 1800-tallet blev kaldt *Almindelig March*. Sådanne fandtes gud være lovet også.

Edouard Dupuy og en fløjtekoncert

Den schweiziske komponist Edouard Dupuy (ca. 1770-1822) liv og skæbne er så romantisk og belagt med lunefuldhed, at man ikke bør undre sig over, at selv hans fødselsår er ukendt! Dupuy er blevet kaldt Nordens Don Juan, og sikkert er det, at netop hans intimere bekendskab med den danske kronprins (senere Christian den Ottende) tilkomne, prinsesse Charlotte Frederikke, også blev en del af hans skæbne. Dupuy måtte i 1809 forlade Danmark over hals og hoved.

Dupuy kom til Danmark i 1799, efter at have været i Stockholm i årene 1793-99, og fremstod som en internationalt anerkendt sanger. I denne position trådte han frem

på Det Kgl. Tater og blev nationalscenens første Don Juan i Mozarts opera af samme navn. Men Dupuy havde adskillige talenter. Han kunne også dirigere og ikke mindst komponere. Hans opera *Ungdom og Galskab* ((1806) hører til de største succeser i den danske operas historie og bliver spillet jævnligt helt op til vor tid. Så sent som i 1997 indspillet på cd af Collegium Musicum under Michael Schønwandts ledelse.

Under englandskrigene blev Dupuy en folkehelt ved at gå i spidsen for sin deling under krigens første fase i 1801 og senere også under belejringen og bombardementet i 1808. Her viste han heltemod, men dette medførte imidlertid, at Dupuy, som officer, måtte forlade sine gøremål på teatret. Man kunne ikke have en officer der også sang opera!

Dupuys fløjtekoncert i d-mol er trykt hos Breitkopf og Härtel i 1814, og er altså skrevet formodentlig omkring 1812. Dupuy befandt sig i Stockholm i denne periode. De tre satser følger den traditionelle wienerklassiske opbygning med allegro ma non troppo – Andante – Rondo. Tonesproget er til gengæld således, at det kunne være Kuhlau der havde skrevet koncerten. Formodentlig har Kuhlau



også hørt stykket. Kuhlau ankom fra Tyskland til Danmark i november 1810, altså et års tid efter at Dupuy havde forladt landet for stedsse.

De meget pompose mellemstykker afløses af italienske, rossiniske fløjtefigurer. Hele koncerten spiller mere end en halv time og byder på artige tekniske udfordringer.

Det er påfaldende, så tæt Kuhlaus Elverhøj-ouverture lægger sig op ad Dupuys ouverture til operaen Ungdom og Galskab. Selv den lille obo-overledning synes at komme fra Dupuys inspiration, hvis man da ikke regner Beethoven som den egentlige autor i overledningen fra hans 5 symfoni, 1. sats.

En taber og en vinder

Bertel Thorvaldsen og J. F. Frøhlich

Da orlogsskibet *Rota* kastede anker ud for Københavns red den 17. september 1838, var der mindst to fløjtespillere ombord. Man talte siden hen om “øjeblikket”, hvor en fuldendt regnbue havde vist sig og kastet yderligere glans over Thorvaldsens hjemkomst. Også nordlys skal være blevet set, og da det også var tilfældet omkring hans første hjemkomst i juli 1819, var der god grund til at tro, at han var mere end bare et almindeligt menneske!



Bertel Thorvaldsen (1768 el. 1770 - 1844) spillede noget tværfløjte, men spillede formodentlig især guitar. Første gang vi forbinder hans navn med musikudøvelse er under sørejsen i 1796 med fregatten *Thetis* på hans vej mod Italien. Skibet kommer ud for meget dramatiske hændelser og er både i søslag med englændere og kommer gennem voldsomme uvejr. Men da man ligger længe stille ved Malta hedder det sig om Thorvaldsen at han “dagligt fordrev en deel tid med at tegne og componere” (Note: Thiele s. 63; udsagnet bygger, ligesom resten af rejsebeskrivelsen, på at en skibssekretær H.U. Schmidt førte omhyggelig dagbog under hele sørejsen. Thorvaldsen fik dette manuskript til ejendom).

Formodentlig har Thorvaldsen om bord kunnet sidde med en guitar og har prøvet sig frem med forskellige akkorder. Det var i øvrigt en yndet beskæftigelse blandt københavnske kunstnere, også selvom man ikke mestrede nodekunsten. Digterne Oehenslåger og Christian Winther komponerede begge mindre sange og lignende. Så kunne man altid få Weyse til at skrive dem ned!

Næste gang musik og musikudøvelse nævnes i de sparsomme kilder der foreligger fra Thorvaldsens ungdomsliv, er det i et brev fra vennen *Jørgen West* (?) (Note: brev af 14. august, 1787, gengivet i J.M. Thieles udgivelse: *Thorvaldsens Ungdomshistorie, 1770-1804*”, s. 117-118, Reitzel, København 1851). West skriver

fra København, hvor Thorvaldsen efterhånden er stærkt savnet af både forældre og venner, at “efter dit forlangende har jeg afhentet dine violiner og din fløite, som hos mig skal være i sikker forvaring...”

Ud fra inventarlisterne over hans medbragte ejendele fra Rom, undrede man sig i mange år over de mange “violiner” han havde taget med sig hjem. Var det mon cremonesere, Amati eller måske Stradivarius? (Note?). Men ordet “violiner” indgår imidlertid også som mindre og enkle rekvisitter i billedhuggerfaget. På den anden side, skønt ingen instrumenter kan dokumentere det, så tyder brevet fra Jørgen West på, at Thorvaldsen også spillede violin og det allerede inden sin afrejse til Italien.

Men billedhuggerens fløjte har vi. Den er udstillet på Thorvaldsens Museum, velbevaret og næsten så ny, som da den forlod A. *Christmans* værksted i Danzig (Note: Ifølge Langwillls registrant, 4. udgave, har man kun kendskab til dette ene instrument fra *Christmans* værksted).

Tværfløjten er af buksbom med én messingklap for tonen Dis. Det drejer sig med andre ord om en fløjte der for begyndelsen af 1800-tallet må betragtes som konservativ i sin udformning.

På museet opbevares desuden en håndfuld nodebøger, hvoraf flere er udfærdiget med Thorvaldsens egen håndskrift. De er i et praktisk lommeformat, og i et af de små hæfter kan man følge en violinstemme til en *Sinfonie e Sonatine per violino e Chitarra*. Ellers består samlingen overvejende af italiensk musik for en eller to guitarer: *Domenico Cimarosa* (1749-1801), *Pietro Nardini* (1722-1793), *Giuseppe Gazaniga* (1743-1818), *Sebastiano Nasolini* (1768-1816), *Giuseppe Mosca* (1772-1839), *Fernando Paer* (1771-1839), guitarkomponisten *Ferdinando Carulli* (1770-1841), og så, i en næsten ukendelig omskrivning, *Giuseppe Aiden* (*Joseph Haydn*).

På nodehæfterne har Thorvaldsen påført et: *per uso di B* (for Bertel) hvilket viser, at nodebøgerne har været til hans eget brug, og at de er blevet til i hans tidlige italiensperiode. Senere titulerede han sig *A* (for Alberto). Om Thorvaldsens fløjtespil har været mere anlagt på improvisation ved vi ikke, men noget kunne tyde på det, for den lille nodesamling kan ikke fremvise fløjtestemmer.

Thorvaldsen var inkarnationen af en romantisk kunstner. Efter tidens og især romerske normer høj af vækst (168 cm.) og med et lokket, kastanjebrunt hår, der i dans, og han dansede gerne, har bruset om hans Jupiterhoved. Efter sigende bevarede han langt op i årene en frisk, rødmeende teint, og man blev mødt af øjne så blå som en forårshimmel. Selv det hvide i øjnene havde et blå skær (Note: J. L.

Heiberg: Et Liv... bd. 1 s. 250).

Fra globetrotteren og musikmennesket Rudolph Bay har vi, fra 1819, en øjenvidneskildring af kunstneren i Rom:

“Vor Thorvaldsen besøger jeg næsten hveranden dag og har min fornøjelse i at se ham staa i sin gamle frak - som sprak - og i en haandevending forvandle en klump blaaler til et herligt menneskegesicht. Det er heel lystigt at see, hvorledes han tager en klat af den store masse og smækker figuren lige i synet, han krammer derpaa lidt derpaa, og see, der er en næse! En anden klat over kjæbebenet og: der har vi et øre...” (Note: Rom 27. maj 1819, gengivet i Rudolph Bay “I Algier og Italien, 1816-21, s. 115; udg. A. Bangs forlag Kbh. 1971)”

Rudolph Bay har et vågent øje til tre unge, “vagre” døtre af værtinden hos Thorvaldsen, og de får dem til at danse en Saltarello. Rudolph Bay beretter, at det er ham (og ikke Thorvaldsen) der spiller guitar dertil, og noget tyder i det hele taget på, at med årene begrænsede Thorvaldsen sig til at nyde musikken, men det gjorde han til gengæld også i rigt mål. Ved et hvert besøg i forskellige, italienske byer opsøger han, og det lige fra de unge år, den stedlige opera. Det er således meget symbolsk, at han også skulle ende sine dage som gæst til en operaforestilling.

J.F. Fröhlich

Ved hjemkomsten fra Rom, i 1843, finder vi endnu en fløjtespiller ombord på Rota og hvilken kontrast!

Johannes Frederik Frøhlich (1806-1860) var på dette tidspunkt ikke mere fløjtespiller end Thorvaldsen var det, derimod violinvirtuos og dertil koncertmester ved Det Kgl. Teater, men i sin ungdom havde han optrådt med tværfløjte, og han kunne især skrive for den.

Fröhlichs stjerne havde stået højt indtil 1836, hvor han var så uheldig at falde på gaden og brække sin højre arm - unægteligt en ulykke for en violinvirtuos! Endnu værre blev det, da han på en vandretur i Jylland blev ramt af et “apoplektisk tilfælde”, angiveligt som følge af overanstrengelse.

I årene herefter var han svækket og ikke mindst nervemæssigt. Hans mismod og fysiske svækkelse kunne også have forbindelse med, hvad han oplevede som et net af intriger imod sig ved Det Kgl. Teater. Frøhlich havde set frem til at blive leder af kapellet efter *Claus Schall*. Teaterledelsen valgte imidlertid at dele embedet op mellem tre ligestillede koncertmestre, og Fröhlich følte sig forbigået.

I det københavnske musikliv funkede Fröhlichs stjerne netop til dette tidspunkt: Den femte marts, 1836, blev der på Det Kgl. Teater, i anledning af *C. E. F. Weyses* 62-års fødselsdag, opført hans opera *Festen på Kenilworth*. Fröhlich var forestillingens dirigent, og efter en prægtig fremførelse af ouverturen, med *Frederik den Sjette* i det begejstrede publikums midte, fandt tre herrer fra byens toneangivende kreds sammen og diskuterede "Skammeligheden i at saa prægtig musik skal være død og begravet efter faa opførelser på Teatret" (Note: Ravn, 2. del af *Koncerter og Musikalske Selskaber*, s. 1).

Der blev på stedet, på bagsiden af et hyldestdigt til Weyses ære, givet 30 underskrifter på, at nu var *Musikforeningen* stiftet!

Dets første formand blev netop Fröhlich og med *I. F. Bredal* (1800-1864) og *J. P. E. Hartmann* i sin ledelse.

To af de oprindelige stiftere gik en aftenstund et par dage efter den historiske femte marts op til en Hr. *Søren Kierkegaard* (1813-1855) for om muligt at benytte hans skarpsind til at formulere målsætning og foreningslove for Musikforeningen. Filosofen gav sig, over et glas punch, alvorligt til at diskutere enkeltheder i deres medbragte udkast, men snart havde hans "dialektiks søndrende evne taget magten fra de to lovgivere, som temmelig tummelumske i hovedet forlod deres rådgiver" (Note: Ravn s. 6).

Fröhlich kom imidlertid ikke som planlagt til at dirigere den første koncert i foreningen, måtte snart forlade bestyrelsen, og fik aldrig et eneste værk opført i Musikforeningen, medens *Weyse*, ved 50-årsdagen i 1886, kunne noteres for 44 opførelser fordelt på 18 forskellige værker, og *N. W. Gade* for 122 opførelser fordelt på 41 værker.

Fröhlich græmmede sig og blev sendt på rekreationsrejse til Italien, og det netop med Rota. Derfor finder vi ham også på skibet under regnbuen, forevigtet på *D.C. Bluncks* (1798-1854) tegning af Thorvaldsen og hans rejsefæller ombord på skibet (Illustration). Fröhlich optræder tilmed som én af de mange mandshøje figurer på *Jørgen V. Sonnes* (1801-1890) frise, der som et bånd løber om Thorvaldsens Museum.

Fröhlich beundrede Thorvaldsen, og rejsen bekom ham så vel, at han fandt kræfter til at komponere balletmusikken til *Antoine August Bournonvilles* (1805-1879) *Festen i Albano*, et yndefuldt, italiensk folkelivsbillede. Forestillingen blev opført i 1839 med betydelig succes og som en festforestilling for Thorvaldsen.

Netop balletmusik til en række Bournonville-balletter havde Frøhlich høstet stor anerkendelse for, og balletmesteren giver i sine memoirer (Note:) et signalement af komponisten og af deres ofte anstrengte samarbejde:

“Han” (Frøhlich) “erfarede snart, at saaledes som jeg opfattede ballettens væsen, frembød sig her en viid mark for den slags situationer der svarede til hans ejendommelige retning, og det var med glad overraskelse, at publikum bemærkede en melodirigdom og fylde i instrumentationen der viste, at han var kommet på sin rette hylde”.

Dette var nu ikke just Frøhlichs egen mening om den ting, og Bournonville fortæller herom:

”Deels af temperament, deels paavirket af andres eensidighed, nærede han kun ringe sympathie for denne kunstart og paatog sig arbeidet halvt i løier og ligesom for at prøve, hvorvidt en balletmesters absurditet kunne drives i musikalsk henseende”.

Skønt Frøhlichs balletpartiturer hører til hans kunstneriske højdepunkter, kunne han, der havde et knudret sind, kun med anstrengelse holde samarbejdet med den ligeledes vanskelige Bournonville ud. *Charlotte Bournonville* (1832-1911) fortæller:

“Det var frygtelig morsomt at høre fader og Frøhlich komponere sammen; for det meste disputerede de og skreg op, som om de ville myrde hinanden, men i bund og grund skattede de hinanden højt” (Note: se i Bournonville-biografi).

Frøhlich var pirrelig og næsten sygeligt kritisk over for sig selv, men, som det ofte viser sig hos perfektionister, var han ikke mindre kritisk over for andres kunst. Weyse så altid frem til Frøhlichs gæstebesøg med blandede følelser. Han vidste, at hvad der end var kommet fra hans nodepen, blev det kritiseret eller tiet ihjel.

I lighed med Kuhlau og Weyse forblev Frøhlich ugift livet igennem. Han levede sammen med en søster, og samtidige beskrivelser af hans væsen gør ham “noget fornem og kølig overfor folk i almindelighed” men, “i bunden en uegenyttig og kærlig natur” (Note: ?).

Frøhlichs instrumentalmusik er koncentreret omkring violinen som soloinstrument, og der foreligger en hel række violinkoncerter (Det Kgl.Bibliotek) fra hans hånd. Under en lykkelig studietid i Paris havde han stiftet bekendskab med *Luigi*

Cherubini (1760-1842) og *J.F. Halévy* (1799-1862), og her studerede han bl.a. *Rossinis* og *D.F.E. Aubers* (1782-1871) partiturer.

Under den parisiske himmel komponerede Fröhlich sin lette og lyse symfoni i Es-dur, den eneste han fik fuldendt, med store, koncerterende stemmer for solofløjte og soloklarinet. Dette for musikerne så teknisk krævende værk har i dag vundet indpas i koncertrepertoiret. Symfonien er fuld af harmoniske overraskelser og originale indfald.

Ingen af Fröhlichs fløjtekompositioner foreligger i en trykt udgave, men de fleste forefindes på DKB i komponistens egen håndskrift. Allerede som seksårig havde Fröhlich optrådt som vidunderbarn ved Frederik den Sjettes hof og det netop med fløjte som sit instrument.

I sit voksne liv havde han fløjtespil omkring sig til alle sider. En søster var gift med fløjtenisten i Det Kgl. Kapel, *G. F. Kittler* (se afsnit om militærpibernes marcher, s.), og til hans ungdomsbekendtskaber hørte solofløjtenisten *P. C. Bruun*, hvis navn vi også genfinder sammen med solofløjtenisten *Niels Petersens*, på nodemanuskripterne.

Endelig var Fröhlich én af de få privatelever som kunne nyde Kuhlous bevågenhed. Mon ikke han hos Kuhlou har fået et og andet at vide om fløjten, dens karakter og de tekniske muligheder som instrumentet rummer?

Med årene trak den i forvejen menneskesky mand sig mere og mere ind i sig selv, men endnu en rekreationrejse til Italien (1845) udløste også denne gang et balletpartitur, *Raphael*. Til Bournonville udtalte han med eftertryk, at han aldrig mere i sit liv ville skrive balletmusik! Bournonville spurgte, om han ville skrive symfonier? "Nej", svarede Fröhlich gentagne gange, "Jeg vil tygge mine negle".

I *Jørgen I. Jensens* (f.1944) biografi *Carl Nielsen danskeren* (Gyldendal 1991) indfører han et "biperson- syndrom" for at beskrive denne særlige (danske?) karakteregenskab, der fører til en rolle som biperson i ens eget liv. Carl Nielsen kæmpede hårdt for ikke at ende i den, og det lykkedes vel kun delvist. I J. F. Fröhlichs liv blev biperson-syndromet udslagsgivende, og tilsidst bukkede han under for det.

Vi ser ham på Eckersbergs billede; *Musikaften i det Waagepetersenske hjem*. Fröhlich står strunk som en stor fugl, omtrent midt i billedet. I kompositionen slet ikke en biperson, men den ene arm stritter ud til siden, og han er kendelig mere anspændt end det øvrige selskab på billedet. Hans årvågne blik følger opmærksomt

Weyse ved klaveret. Det har det gjort siden 1834 (Illustration).

Johannes Frederiks Fröhlichs fløjtemusik:

Ifølge Fröhlichs egen værkfortegnelse (Note: Gengivet i *Aschehougs Musikleksikon* I, Kbh. 1957, s. 293) har han begået følgende værker for fløjte (A). Herudover er der nogle få yderligere værker eller fragmenter heraf (B):

A:

Sonate for fløjte og klaver i a-mol, opus 27 (fire satser) – manus. på DKB
Divertissement for fløjte og orkester, opus 42 (findes også i udgave for fløjte og klaver). Begge udgaver i manus. på DKB. Trio for tre fløjter, opus 45
Duet for to fløjter, opus 46 (ukendt i dag)
Duet for to fløjter i C-mol, opus 53 (1847) ligger i manus på DKB
Rondo for tre fløjter i D-Dur, opus 57 (1850) (ukendt i dag)
Scherzo for tre fløjter, opus 57 (1850) (ukendt i dag)
Kanon for tre fløjter, opus 58 (1852) (ukendt i dag)

B:

Kvartet for 4 fløjter: Af fire kvartetsatser, i sonateform, (tre c-fløjter og en fjerdestemme der går helt ned til et dybt g!), har kun en enkelt sats (Andante) overlevet med alle fire stemmer i behold (privateje).

DKB har et manuskript til en sonate i C-Dur for fløjte og klaver, som er delvis bortkommet (de to første satser af i alt fire foreligger komplet).

I Mildes tidsskift for fløjtespillere: *Månedlig Journal* (DKB) finder vi et enkelt bidrag, en “Fantasie med variationer” for solofløjte.

Flageolet og csakan

Når der på et strygeinstrument bliver frembragt en *flageolet* opnås der en særlig fløjteagtig klangvirkning. Den specielle teknik, der ligger til grund for de “fløjtende toner” optræder første gang i 1738 hos (*Jean-Joseph de Cassanéa*) *Mondonville* (1711-1772) i hans seks violinsonater, *Les sons harmoniques*. Fløjteinstrumentet flageolet har måske rødder helt tilbage til den gammelægyptiske langfløjte. I renæssancen optræder flageoletten især i England, Frankrig og Tyskland som et fløjteinstrument med to huller på bagsiden til tommelfingrene, og fire huller på forsiden. I 1700 udkommer der i Frankrig en *obo-blokfløjte-flageolet-skole* af Jean-Pierre Freillon-Poncein. Også de fremtrædende instrumentbyggere af Hotteterre-slægten byggede flageoletter, og igennem 1600- og 1700-tallet er flageoletten umådelig populær overalt, og udformes i forskellige udformninger, størrelser og stemninger. Instrumentet optrådte også i skikkelse af en dobbeltflageolet med to parallelle rør og endda som trippelflageolet. I England møder vi den lille flageolet hos *Samuel Pepy* (dagbog, 1633-1703): “

...My little new Flageolet that is so soft that it pleases me mightily”.

Senere må flageoletten konkurrere med blokfløjten om musikskernes gunst, og denne rivalisering formuleres f.eks. hos John Hudgebuts i hans “Vade mecum for the Lovers of Musick / Shewing the Excellency of the Recorder”:

“Ligesom Essau har flageoletten den begyndelse, at have alderen på sin side. Blokfløjten har imidlertid, ligesom Jacob fået førsteretten da den er mere estimeret og elsket for sin ædelhed og elegance, alt imens flageoletten synker ned til at måtte være en tjener for pager og lakajer.”

På trods af blok- og tværfløjtens popularitet, bevarede flageoletten en om end beskeden position, også i begyndelsen af 1800-tallet, hvor blokfløjten ret pludselig glider ud af alle musikalske sammenhænge. På de sene flageoletter er der tilsat klapper (dis-, cis-, g- og b-klap), og der kan spilles i tonearter med alle fortegn.

Csakan

Omkring 1830 fik blokfløjten en kortvarig opblomstring under betegnelsen *csakan*. I Danmark siges dette begreb at have dækket over “en art stokfløjte” (Note: G.

Skjerne: *H.C.Lumbye og hans samtid*, 2. udgave, Kbh. 1946, s. 194).

Betegnelsen *csakan* har muligvis dækket over forskellige instrumenttyper, men fra forlaget *Schott & Söhne* udkom drer i 1830 en grebtabel for en “*csakan, flûte douce*”, altså en blokfløjte, og med et toneomfang på to oktaver og en kvint. Ifølge tabellen har fløjten syv fingerhuller plus et hul for venstre tommelfinger. Dertil var der, ved endestykket, en enkelt klap for tonen Dis. I den danske musik møder vi en *csakan* hos H.C. Lumbye i hans orkesterfantasi *Drømmebilleder* fra 1846. I dag udføres denne lille drømmende melodi som en harpe-solo med strygerakkompagnement og er vist kendt af alle danskere der lytter til musik. H.C. Lumbye havde allerede i 1843 skrevet et større parti for csarkan i sin *Tivoli Gondol Galop*. Samme år indflettede *Henrik Rung* et *csakan*-akkompagnement i sin *Tonernes Flugt*.

J.P.E. Hartmanns fløjtesonate og Weyses Andante & Rondeau

J.P.E. Hartmann (Johan Peter Emilius) (1805-1900) blev født den 14. Maj. Han var ud af en oprindelig tysk musikerslægt. Farfaderen, Johann Hartmann var indvandrer og fik, som violinist og komponist, stor betydning for musiklivet i København. Faderen, A.W. Hartmann var organist ved Garnisons Kirke i København, en stilling som sønnen overtog.

J.P.E. Hartmann skulle komme til at leve et umådeligt langt og rigt liv, og hans musik blev en af de kulturelle hjørnestene i *Den Danske Guldalder*. I dag huskes han især for sine operaer (*Ravnen* og *Liden Kirsten*), sine symfonier og ikke mindst for sin musik til Oehlschlägers nationalepos *Guldhornene* (1832).

J.P.E. Hartmanns fløjtesonate i B-Dur, opus 1, bærer på manuskriptet datoen: 3. juni, 1825, men er komponeret efter hans *Klaverkvartet*, opus 2 (1823) og også efter *Koncertouverturen*, opus 3 (maj, 1825).

Fløjtesonaten i B-Dur, opus 1, er skrevet til den kulturelle inderkreds, der samledes om vinhandler Waagepetersen. Her kunne man høre Beethovens strygekvartetter og musik af bl.a. Spohr og Weber. Men især var det Friedrich Kuhlau der, i årene fra 1825 og frem, satte sit præg på kammermusikaftenerne hos den musikglade mæcen. Hartmann skrev også et lille *Præludium* for fløjte og orgel Kuhlau skrev ikke mindre end 60 værker, hvor en eller flere fløjter optræder koncertant enten i indbyrdes samspil. Den blinde organist Niels Peter Jensen (1802-46), der også, og i modsætning til klaverspilleren Kuhlau, selv spillede fløjte og endda på det virtuose plan, var Hartmanns lærer i instrumentation. Hartmanns fløjtesonate er skrevet til N. P. Jensen. Sonaten er i fire stort anlagte satser, hvis stil har reminiscenser fra Kuhlau, men den viser også, med hvilken harmonisk rigdom og melodisk opfindsomhed Hartmann allerede her kunne skabe et personligt udtryk i sine instrumentalværker.



Den Danske Guldalder kan defineres som et kulturelt højdepunkt der (fra ca. 1810-1850) var domineret af en række fremragende forfattere (Oehlenschläger, H. C. Andersen, Baggesen, Kirkegaard, Heiberg) en gruppe malere, hvis billeder har fundet vej til den internationale kunstverden (Eckersberg, Lundbye, Skovgaard, Købke) samt komponister som C. E. F. Weyse, I. P. E. Hartmann, Friedrich Kuhlau og, om end lidt sent for Guldalderen, N. W. Gade.

Af egentlig og originalt skrevet fløjtemusik fra *Den Danske Guldalder* må man især fremhæve Friedrich Kuhlaus enorme værkliste. Weyse komponerede et enkelt værk for fløjte og klaver, en charmerende og virtost anlagt *Andante et Rondeau*.

Weyse tilegne værket ”i venlig errindring, 1837” til slotsgartner Petersen, og det kan man på den side ikke forstå, for stykket er i ekstrem grad virtuost. På den anden side stod Weyse på meget venskabelig fod med slotsgartneren og var endda aftager af både frugt, grønt og friske blomster hos den musikglade gartner.

Det drejer sig om slotsgartneren ved Rosenborg, Jens Peter Petersen (Note: kommentarer til Weyses breve nr. 58-61, første bd. S. 111). Petersen var i 1829 gift med Lovise Lindegaard, datter af den tidligere slotsgartner ved Rosenborg, i hvis hjem Weyse også var kommet. Weyse satte ikke mindst pris på georginer, altså dahlia, en blomst der er importeret fra Mexico, og som netop i disse år fik stor popularitet. Også Petersens jordbær var en delikatesse, som den madglade komponist forstod at sætte pris på. (se også Dansk Biografisk leksikon, udg. 1940, bd. 18 side 261).

Den blinde fløjtespiller og hans forlægger

Niels Peter Jensen og hans kompositioner – Forlæggeren C.D. Milde

I begyndelsen af 1800-tallet trådte en usædvanlig skikkelse ind på den danske musikscene. Han var født meget svagtseende, og fra sit tiende år var han blind. Men på trods af sit handicap gjorde han sig allerede som ung bemærket som fløjtesolist, komponist og blev dertil ansat som organist ved Sct. Petri kirke i København. Han skal have haft et usædvanligt godt humør og må have haft et stort musikalsk talent. Han var også heldig og fik kontakt med de rigtige mennesker på det rigtige tidspunkt: mesterfløjtenisterne Philip Seydler og P. C. Bruun samt tidens førende komponister, Weyse og Kuhlau.

Niels Peter Jensen (1802-1846) var søn af smedemester Nicolaj Jensen, som tillige “stod ved det saare agtværdige brandkorps”. Dette ansvarsfulde hverv skulle imidlertid blive hans skæbne, for under “en sprøites flytning” overanstrengte han sig og døde kort efter i en alder af 45 år.

Sønnen var ikke født blind, men fire dage efter fødslen blev hans øjne syge, og han mistede synet. En øjenlæge, dr. Winsløv fik ham i behandling, og i nogle år kunne han se, omend meget dårligt, med sit højre øje. Som tiårig mistede han synet fuldstændigt. En kilde fra samtiden beskriver det sørgelige forløb: “Aarsagen til hans blindhed har efter sigende været været den, desværre alt for hyppige frygtelige øjenbetændelse, der ikke sjældent i livets første periode angriber barnet med en heftighed, som inden faa dage ødelægger øjet, dersom ikke ufortøvet gribes ind med de kraftigste lægemidler og den største omhyggelighed afværge denne sørgelige skæbne”. (Note: Journal fra Blindeinstituttet, gengivet i *Blindehistorisk Nyhedsbrev*, nov. 2000). Herefter, og resten af livet, var han uden syn.

Der var i begyndelsen af 1800-tallet ingen tradition for at tilbyde samfundets blinde en skolegang eller bare et minimum af undervisning, og drengen fordrev tiden med at trække blæsebælgen for sin far eller forsøgte at lære at strikke efter moderens anvisninger.

I 1811 blev han optaget i den lille, private blindeskole i København, der bar det pompøse navn *Det Kongelige Blindeinstitut*. Man optog kun fattiges børn, og instituttet blev ledet efter følgende formålsparagraf:

“Vi ville i dem opdrage dydige og gavnende borgere for staten; de skulle ei længere være samfundets byrdefulde almisse-lemmer”. Videre hedder det: “Skulde nogen blandt dem have udmærket genie - man har stundom fundet hos blinde - til nogen konst eller arbeide, da ville vi stræbe, at uddanne hensigtsmæssigen det sieldne anlæg”.

Netop den sidstnævnte passus kom Jensen til gode, og han fik undervisning i tværfløjtespil først af blindeinstituttets gamle Hr. Pauli og senere af kapellets førende kapaciteter Bruun og Seydler. Indføring i instrumentationskunsten modtog han af ingen ringere end Kuhlau og det igennem seks år (1820-1826). Alligevel var man på instituttet ikke sikker på, at han kunne klare sig indenfor musik, og han måtte bruge megen tid på håndarbejde.

“...også i spind, strikning og tæppeflætning af klædelister har han megen duellighed og færdighed. Paa de Østrupske spinderokker spinder han eet pund hør i fem dage, næsten som paa den rok han tilforn brugte”

Som femtenårig optrådte den unge Niels Peter som solist i en fløjtekoncert på Det Kgl. Teater. Det var en velgørenhedskoncert for Blindeinstituttet, og overskuddet blev så stort, at instituttet kunne tilbyde nye elever ophold på skolen. Det hed sig, at aftenen “vakte mange fromme følelser, stemte hjerterne til tak mod forsynet og til velvillie og veldædighed mod den lidende menneskehed” (Note: ?).

Jensen var imidlertid ikke til medlidenhed, men dygtiggjorde sig udover fløjten også på orgel og opnåede et vikariat ved Sct. Petri Kirke i København. Vikariatet var ganske vist uden løn, men det var i datiden ikke så usædvanligt. Også eleverne i Det Kgl. Kapel kunne sidde i årevis og bestride en musikers embede i orkestret uden anden løn, end den deres lærer evt. kunne oppebære som en ekstra indtægt.

Da Jensen søgte om et fast embede ved Sct. Petri, opstod der en principiell strid om hvorvidt han, som blind, måtte anses at kunne magte dette. En række fremtrædende musikere, bl.a. Kuhlau, Weyse og Claus Schall, kæmpede hans sag, og som den første blinde i Danmark fik Niels Peter Jensen et fast embede. Lønningen var dog elendig, og han måtte “hugge sig igennem” ved at undervise.

Når han optrådte som fløjtesolist var det ofte i kompositioner af Kuhlau eller med egne værker og, som blindeinstituttets leder, professor Brorson beskrev det: “Han lærer med lethed hele koncerter og husker troligen hvad han lærte”.

Friedrich Kuhlau havde, ikke mindst i den periode hvor Jensen lod sig undervise af ham, en enorm produktion af fløjteværker, og Jensen var ikke sen til at følge efter. I modsætning til Kuhlau skrev han også en fløjtekoncert. Værket er uden opusnummer, står i a-mol, har tre satser (a-mol, E-dur, A-dur) og er instrumenteret for fuldt symfoniorkester. I den langsomme sats har Jensen, som kontrast til ydersatserne, valgt kun at lade solofløjten akkompagnere af blæsere. Denne bravourkoncert er det eneste af Jensens værker, der foreligger i en nutidig, trykt udgave, og den er udgivet på det store schweiziske forlag Eulenburg. Fra samme

forlag foreligger en udgave af koncerten for fløjte og klaver.

Jensen skrev desuden en lang række øvrige værker, hvor fløjten står i centrum: *duetter for to fløjter, to sonater for fløjte og klaver, opus 6 og 18*, og en lang række *Fantasier, Etuder og Tema med Variationer*. Stilen er inspireret af Kuhlaus, som, forståeligt nok, har været hans forbillede. Måske netop derfor forekommer Jensens kompositioner ofte letbenede og i harmonisk henseende uden de raffinementer, der karakteriserer forbilledets bedste værker. En stor del af manuskripterne, og de i samtiden trykte udgaver, befinder sig i dag i Blindeinstitutets Bibliotek i København.

Men Jensens ambitioner gik videre end kammermusikken. I 1819 ville han komponere en opera, *Åndsprøven* over en tekst af *Laurids Kruse* (1778-1839). Handlingen var, som i Beethovens *Fidelio*, hvad man kalder en redningsopera med inspiration fra den franske revolution, men Kuhlau, der selv havde opgivet og lagt teksten fra sig, frarådede ham at give sig i kast med opgaven.

Jensen skrev en række kantater til forskellige lejligheder: *Universitetskantate i Anledning af Prins Frederiks formæling* (1828), *Polyteknisk Læreranstalts Indvielse* (1829), *Ved Biskop Münsters Begravelse* (1830) og *Synagogens indvielse* (1833) i hvilken sidste anledning Jensen, som allerede beherskede tysk og fransk, begyndte at lære sig hebraisk.

En opera af ham, *Robinson*, til tekst af *Gottlieb Siesbye* (1803-1884), blev opført på Det Kgl. Teater (1834), men også en symfoni for orgel med blæsere fik han skrevet (Note: Måske identisk med det værk der benævnes: *Død og Opstandelse, allegorisk fantasi for orgel og basuner*, spillet i Skt. Petri, maj 1842 - Dan Fog *Musikhandel i Danmark* 1, s. 300). Hans harmonik er enkel, men fint udarbejdet, og han blev i samtiden berømt for sin glansfulde udnyttelse af orkestrets klangfarver.

Niels Peter Jensen blev lærer for J. P. E. Hartmann i netop instrumentation, og Hartmanns fløjtesonate, opus 1, i B-Dur (1825), er skrevet til ham. Hartmann boede med sine forældre på Charlottenborg ved Kongens Nytorv og, selv om familien helst så at han ikke gjorde for meget ved musikken, så foranstaltede den unge Hartmann en række humørfyldte musikaftener. Her spillede man kvartet med fløjte, violin, cello og klaver, og Hartmann, der var ensemblets pianist, arrangerede kendte Ouverturner og andre velegnede stykker for denne besætning. (Note: Inger Sørensen: *Hartmann, Et dansk musikdynasti*, s. 58).

Fløjten blev her trakteret af den norske portrætmaler *Niels Moe* (1792-1854), men

også den blinde Jensen lod sig høre ved soiréerne, og mon ikke Weyse også lod sig se, hvis der vankede suppe efter musikken!

N.P. Jensens musik til Oehlschlägers tragedie *Væringerne i Miklagaard* skulle blive hans største succes som komponist. Musikken skal efter sigende have den særegne nordisk tone, der senere blev et særkende for J. P. E. Hartmann. *Væringerne i Miklagaard* har været på Det Kgl. Teaters repertoire helt frem til 1931.

Først som 36-årig blev Jensen gift med den ligeledes blinde Louise Ingeborg Nielsen, og ægteparret fik en datter. Niels Peter Jensen døde i en alder af 46 år, og blev begravet på Sct. Petri kirkegård. To venner af familien, komponisterne Berggreen og Hartmann, stillede sig i spidsen for at samle en understøttelse ind til enken.

Hvordan kunne den blinde komponist udarbejde sine mange værker i et musikalsk skriftsprog? hvilken arbejdsmetode måtte han ty til? Punktskriften synes ikke at have stået til hans rådighed, men han har formodentlig kunnet hente den fornødne hjælp med nedskrivningen hos sine nærmeste? Blindeintitutets professor Brorson beskriver hans første forsøg som komponist:

”... han har (..) komponeret en Terzet for fløjte, klarinet og violoncel, som musikkyndige have fundet god og ført til papiret...”.

Som blind komponist var han ikke uden fortilfælde. I senrenæssancen udgav hollandske *Jacob van Eyck* sine enkle kompositioner for en *Handfluit* (se afsnit s. om Christian den Fjerde i Fløjtespil i Danmark før år 1800), og fra 1700-tallet kan man glæde os over en lang række kammermusikværker af den blinde engelske barokkomponist John Stanley (1712-1786), der tillige var organist ved Temple Church i London. Også i en langt senere tid var det problematisk for en blind komponist at få anskueliggjort sine visioner. Frederick Delius (1862-1934) ansatte en assistent, Eric Fenby (1906-1997), til dette ansvarsfulde skrivearbejde, og den unge Fenby levede sig i den grad ind i Delius' tankegang, at han, efter eget udsagn, komponerede videre, når Delius holdt op (Note: *Delius as I knew him*, London 1934).

Forlæggeren C.D. Milde

Frederiksholms Kanal er som bekendt ikke noget verdenshav, og skulle man have sin musik kendt og spillet udenfor landets grænser, så måtte man, som Kuhlau gjorde det, have de nødvendige forbindelser til forlag i Tyskland eller Frankrig.

Men fra omkring 1780 opstod der også en række musikforlag i København, og, i de smalle gader omkring kanalerne, blev der en livlig handel med musikaler.

Johann Christopher Daniel Milde (1788-1864) var én af de mindre musikforlæggere, men netop han skulle få særlig betydning for udbredelsen af fløjtemusikken.

Milde var født i København, men blev opdraget på Christians Plejehjem i Eckernförde. For N. P. Jensens vedkommende var det Blindeinstituttet, der satte ham i forbindelse med musikken, og tilsvarende var der en tradition for, at vajsenshusdrenge "der havde øre" fik undervisning i blæserinstrumenter. Så måtte man håbe, at de en dag kunne gøre fyldest i militærmusikken. Milde hørte til de udvalgte, men, hvis man tør tro ham selv, meget mod sin vilje: "Jeg havde det uheld i plejehuset at være blandt dem der lærte musikken, thi hverken lyst eller geni gav dertil årsagen".

Han blev ansat ved Kongens Regiment, men ligemeget hjalp det: "Ingen time er mig mere ængstelig end den jeg skal tilbringe i min tjeneste, som dog er det allerubehageligste."

Alt hvad han kunne ønske sig var "et lille, hjemmesiddende embede". På trods af sin modvilje blev Milde ansat som fløjtenist i Det Kgl. Kapel, og han skal, som Kittlers efterfølger, efter sigende have gjort god fyldest i orkestret (1819- 1837) (Note: Thrane: *Fra Hofviolonernes tid*, s. 269).

Kollegaen og solofløjtenisten P.C. Bruun havde, ved siden af kapeltjenesten, skabt sig en formue på oliemølle drift (se side:). Milde var mere beskeden og skal engang have sagt: "Gid jeg kunne blive bedemand, så kom jeg ikke til at stå tilbage for mine kolleger."

C.D. Milde havde en stor familie at forsørge og så sig derfor om efter et givtigt, borgerligt erhverv som et supplement til musikken. I november 1820 lykkedes det, og Milde overtog en musikhandel i Østergade med tilhørende lejebibliotek.

En stor kreds af byens musikelskere skaffede sig her, og flere andre steder i byen, de nyeste vokal- og kammermusikværker ved at leje noderne i musikhandelens bibliotek. Efter samtidens kataloger at dømme har Mildes lejebibliotek (o. 1828) rummet mere end titusinde værker omfattende noder for de gængse instrumenter. Alle noderne var indbundne med kartonomslag, og for de mange ivrige musikudøvere var det nødvendigt at have et katalog ved hånden, for man ekspederede kun efter numre! (Note: Dan Fog Musikhandel i Danmark, bd. 1 s.

36).

I Mildes tid blev kataloget stærkt udvidet, og ikke mindst fløjtemusikken tilgodeset: "...hvoriblandt ere de nyeste og meest yndede musikaler for fløite, violin, pianoforte og guitar. For disse fire instrumenter skal jeg stedse sørge for at anskaffe de bedste sager...", og han tilføjede, at på hvert katalognummer er prisen antegnet. Man kunne således også købe noderne, hvis det var det man ville.

Milde havde tilbagevendende problemer med at få nodehandelen til at løbe rundt, og han rykkede rundt med sin butik: Amagertorv, derpå Højbro Plads og fra 1831 flyttede han til Vingårdsstræde. Samme år måtte han imidlertid afhænde virksomheden til en efterfølger, omend han fortsatte i en mindre målestok på egen hånd.

C.D. Milde skrev også selv mindre kompositioner for fløjte og arrangerede andres værker. Han var, som Jensen, en glødende beundrer af Kuhlau. Det var Mildes forlag der udgav Kuhlau's *6 Divertissements, opus 68* samt de *3 Fantasier for fløjte og klaver, opus 95*. Også operaerne *Røverborgen* og *Lulu* udkom hos ham i udtog for to violiner eller to fløjter. Milde klagede over at publikum ikke i tilstrækkelig grad værdsatte musikken efter fortjeneste, dvs købte noderne, og han udfærdigede derfor bl.a. et købekatalog over Kuhlau's trykte værker.

Også N.P. Jensen tog han under sine forlagsvinger, og en del af den blinde fløjtespillers kompositioner udkom på Mildes forlag, således *12 Etuder for fløjte, opus 25*, *6 Soloer*, hæfte 1 og 2 samt *Fantasier, opus 14*. *Duetsamlingerne* for to fløjter, *opus 7-, 9- og 11*, udkom imidlertid hos konkurrenten, *Loses forlag*.

Der må have været en livlig trafik af fløjtespillere i Mildes etablissement, for i en årrække (1825-29) udgav han tillige en *Ny Månedlig Journal for fløjte solo* (illustration). Senere fandt han på at udsende *Musikalsk Aftenunderholdning* for een fløjte (1822-24) og så et *Musikalsk Ugeblad* for violin eller fløjte (1833-35).

Man abonnerede og fik ny fløjtemusik til tiden. Komponisterne der var leveringsdygtige var folk som Friedrich Kuhlau, J. F. Frøhlich og N. P. Jensen. Fra Frankrig tog Milde fløjtemusik hjem af bl.a. Benoit Tranquille Berbiguer (1782-1838) og Jean Louis Tulou (1786-1865).

Niels Petersen og “Det store Trekløver”

Der havde lige siden Johann Sebastian Bach-eleven “den guddommelige” *Christian Samuel Barth* (1735-1809) (Note: *Fra Hofviolonernes Tid*, s. 166) været store traditioner for obospillets ædle kunst i kapellet.

Også fløjtespillet havde en ubrudt tradition, hvor en kontinuerlig linje kan påvises: Zielche, Seydler, Bruun, og dertil kom, at solofløjtenisterne “lappede over” således, at spillestilen på pladsen i orkestret kunne gives videre til efterfølgeren.

Instrumenterne ændrede sig, og i en europæisk sammenhæng var perioden fra 1800 og femten, tyve år frem en brydningstid der medførte en dramatisk ændring i opfattelsen af den symfoniske musik. En gryende romantisk følelse i operaen, og f.eks. Beethovens symfonier, stillede nye krav til instrumenter og instrumentalister.

På fløjten, skulle der nu blæses op til et trestreget “B”; hos Beethoven endda udholdt i lange nodeværdier og sågar i piano. Fløjterne fik tilsat flere klapper, men i princippet var det stadig den koniske træfløjte, udbygget med enkeltklapper for at betjene tonerne Cis, B, Gis, F, Es og med mulighed for i det dybe register at spille Cis og C og siden også H.

I Det Kgl.Kapel havde *Det Store Trekløver* fået fodfæste. Udtrykket er fra samtiden (Note: *Frits Bendix: Af en kapelmusikers erindringer*, s. 59) og dækkede over fløjtenisten Niels Petersen, oboisten Christian Schiemann og klarinettisten Mozart Petersen.

På klarinet var der ingen over og ingen ved siden af **Mozart Petersen** (1812 ell. 1817-1874). Hvis fornavnet i vor tid måske kalder lidt på smilebåndet, så skal man bare vide, at denne Mozarts far, klarinetisten *P. Chr. Petersen* (1785-1824), desuden kaldte en datter for Mozartine, og han var ikke ene om det; vinhandler *Christian Waagepetersen* (1787-1840) kaldte ligeledes en søn for Mozart.



Der var ellers delte meninger om selve den store Wolfgang Amadeus. *Claus Schall*, som i disse år stod i spidsen for kapellet, brændte for Mozarts værker, men Madam Schall, hans kone, syntes oprigtigt talt, at der burde spilles mere af hendes egen mand og hans dejlige musik, “i stedet for denne forbandede Mozart” (Note: *Fra Hofviolonernes Tid* s. 328) !

Mozart Petersen havde lært klarinetsspillet grundregler af sin far, og han udviklede

sig med årene til at blive den første klarinettist i Danmark som til fulde forstod sit instruments særegne og sammensatte karakter. I byens gadebillede var han opsigtsvækkende: en flot profil som en Alexandre Dumas pèrre, et blindt øje som hos Kuhlau og en monokel for det andet. Dertil fremtrådte han med sort "bulehat" og en gammel slængkappe. Han var ikke ret høj, men bred i det og uhyre selvbevidst.

Efter en udførelse af Webers klarinetkoncert, var hans første ord i kulisen: "hvordan sad mit hår"? (Note: Frits Bendix, s. 23-29).

Men at Mozart Petersen var en stor mester, det kunne ingen bestride. Hans færdigheder kunne opleves i Bellinis *Romeo og Julie*, hvor han en aften spillede så veloplagt, at publikum, stik imod alle normer, brød spontant ud i voldsomme klapsalver. Med en vis ironisk distance rejste han sig fra sin plads i orkestret og tog let bukkende imod det bragende bifald. Man begejstredes over hans udførelse af de blide soloer i J. P. E. Hartmanns *Liden Kirsten*. Samme Hartmann som en gang, langt ude på Vesterbro, måtte redde Petersens klarinet, som den distræte kunstner havde glemt i en hestedrosche ved teatret.

Fra det sødmefyldte til det anmassende kraftige, alt beherskede han. Et forrygende stakkato og dertil dobbelttungeansatser, som kun en Mozart Petersen kunne praktisere det, i f.eks. *Postillonnen i Lonjumeau*. En fuldendt musiker med en brillant teknik.

Også i kammermusikken var det Mozart Petersen, der glimrede i f.eks. *Wolfgang Amadeus' klarinetkvintet*, og ved en udførelse af *N.V. Gades Fantasiestykker*, sad komponisten selv ved klaveret under en abonnementsserie, som klarinetmesteren havde foranstaltet. Tre koncerter havde han lovet sit publikum; men én af koncerterne skylder han stadig, således som han i det hele taget havde en bohèmes syn på det praktiske.

Dertil kom et ubeskriveligt rod i pengesager, og det gav ham et indgående kendskab til såvel gældsfængslet som Blåtårn (Note: Thrane s. 359). Men i musikken kunne han det hele. Også som pianist havde han ry for at spille de tidlige Beethoven sonater, så de ikke var hørt bedre.

Sammen med N.W. Gade tog han imod den store *Anton Rubinstein*, og efter en herlig frokost i Klampenborg, gik man på Dyrehavsbakken, og ved den store karrusel blev musikken leveret af Mozart Petersen på klarinet og Rubinstein på den store tromme (Note: Bendix: s. 27).

Hans strålende kunstnerbane fik en brat og tragisk afslutning. Han havde for vane, efter teatertid, at liste over i Nyhavns mindre, men dog pænere værtshuse for der at falde lidt til ro oven på en teateraftens svimlende klarinetsoloer.

En sen aften gik han så fra Foghts og derefter videre til Delcomyn og endelig tilbage mod teatret fra Nyhavnsiden, men glemte, som den distræte kunstner han var, at Nyhavns kanal i sommermånederne var blevet forlænget ind mod Kgs. Nytorv, og så faldt han beklageligvis i, og druknede med klarinet og hele molevitten (Note: Bendix s. 30).

På oboen finder vi det andet blad i trekløveret, *Christian Schiemann* (1824-1895) med den uhørt smukke og "jømfruelige" tone; en *grand Seigneur*, som i mange år satte normen for obospillet, og hvis spillestil, ifølge oboister af i dag, lever videre i den stolte, danske obotradition (Note: Claus Johansen).

Schiemann havde spillet violin som barn, men begyndte i 11-års alderen at spille obo hos *Philip Ludvig Keck* (-1848) og senere hos *Christian Barth* (1787-1861). Violinspillet dyrkede han videre i en sådan grad, at han kunne assistere i H.C. Lumbyes nydannede orkester som 1. koncertmester.

Fra 1845 var det slut med violinspillet, for Schiemann blev ansat i kapellet ved den ledige 3. oboplads.

Det var urolige tider for landet, og i 1849 blev Schiemann indkaldt og deltog, som menig, i slaget ved Fredericia. Han blev såret i foden og bragt til lazaret i Assens, hvor han måtte have næsten tre ugers sygeleje, før han kunne vende tilbage til København for at genoptage sin tjeneste som musiker. Efter en konkurrence, hvilket endnu var ganske usædvanligt omkring besættelse af orkesterpladser, blev Schiemann så tildelt solooboer (Thrane s. 385-87).

På denne "de skønne temaers bedste stol", blev Schiemann snart en fetéret musiker, og den noget ældre Mozart Petersen kunne, efter en udførelse hvor de to havde koncerteret med obo- og klarinetsoloer, fortroligt sige til sin unge kollega: "Ja, vi to"! (Note: Bendix s. 34)

Schiemann blæste alle de store obosoloer, og hans tone var lige gribende, om den skulle fortolke sorg og smerte som i *Glucks* "Ifigenia i Aulis" eller Elsas uskyld i *Lohengrin* (Note: Bendix s. 32-34). I kammermusikken strålede han i Mozarts obokvartet med det høje F, som svarer til sopranens høje C. Kun i det rytmiske kunne man spore en vis usikkerhed, men da han også kunne være stædig, og kun nødigt indordnede sig under en taktstok, hvad enten den blev svunget af den

geniale *Johan Svendsen* (1840-1911) eller den mere bøjelige (*Holger Simon*) *Paulli* (1810-1891), så er det svært at sige om det såkaldt “urytmiske” måske bare var lidt musikalsk mod- og egenvilje! (Note: Bendix, s. 36)

Schiemann skrev også musik, hvor oboen står i centrum, og hans syv koncertetuder blev udgivet hos *Breitkopf & Härtel*. De stiller store tekniske krav til sin udøver, og hvis han selv har kunnet udføre dem, står de som en bautasten over hans store mesterskab.

Trekløverets tredje blad var *Niels Petersen* (1801-1851), efter samtidens vurderinger at dømme, måske den største, danske fløjtenist gennem hele 1800-tallet. Han var berømt for sit smidige spil, hvor løb og figurer ubesværet kom fra det dybe til det højeste register. Hans stakkatofigurer i Scherzoen fra *Mendelssohns Skærsommernatsdrøm*, en solo, der ved uropførelsen blev karakteriseret som uspillelig, var helt perfekte, og blev understøttet af en ganske ubesværet vejtrækning.

Man talte også om hans skønne *mezza voce*, som var han en sanger, og hans spil vakte for- og beundring også uden for landets grænser.

Niels Petersen havde tillige et vindende væsen og nogle selskabelige talenter, der naturligt placerede ham i centrum af det københavnske kunstnerliv. Vi ser ham lyslevende på et lille portræt, der hænger i Det Kgl. Kapels foyer. Det er en helt ung Niels Petersen der betragter os, og hans kønne, grønne øjne og harmoniske træk er omkranset af et stort og stærkt krøllet lyst hår (Illustration). Han har været på valsen i Tyskland, og i hans højre øre sidder en lille guldring. En stivet, høj flip danner, som en kunstfærdig foldet middagsserviet, kontrast til hans rødmende teint. En violet brokadevest anes under den sorte kjolefrakke, og i den hvide kjoleskjorte stråler tre kjoleknapper, hver forsynet med en grøn sten på rød baggrund, og fra den sorte kjoles opslidsede ærmegab ser vi to velformede, nærmest feminine hænder. Hans højre hånd er på to fingre prydet med guldringe. På trods af al den stads, gør han et naturligt indtryk og udstråler vilje og karakter.

Den danske maler Louis Aumont (1805-1879) tilhørte sikkert hans omgangskreds, og selvom maleriet også i Inage perioder har været tilskrevet Eckersberg, så er det sikkert Aumont, der her har forevigtet Niels Petersen siddende med sin fløjte i skødet?

Instrumentet på billedet er så minutiøst skildret, at vi næsten kan læse det indgraverede navn, og tyde hvilken fløjte han spiller på. Fløjten er smukt ciseleret i samlemufferne. Den synes at have syv eller otte klapper og at kunne række helt ned

til det dybe H, således som også Kuhlau undertiden forventer det. Mest sandsynligt er det en *Thorsen* eller en *Larshoff*, de to danske byggere hvis værksteder havde leveret fløjter til ham og kapellet.

Niels Petersen og Eckersberg optræder begge som figurer på Wilhelm Marstrands store gruppebillede fra 1834 forestillende "en musikaften hos vinhandler Waagepetersen". Her tårner Niels Petersens stoute skikkelse, med de karakteristiske krøller, sig op, struttende af liv i kontrast til mange af billedets andre, lidt udbrændte eller selvhøjtidelige skikkelser.

Vi kan komme ganske tæt på denne store mand i dansk fløjtespil ved at give ordet til ham selv. Hans skrift er svungen og elegant, med store selvbevidste begyndelsesbogstaver, men det bliver ikke i højtidelige vendinger, men tværtimod holdt i en bevidst barnlig og lidt belærende tone.

Niels Petersen skriver i 1828 hjem til sin kone Sophie fra en succesrig udenlandsrejse, der gik over Stockholm, Kristiania og Leipzig. Hvordan det så rent faktisk har forholdt sig med penge og piger på denne rejse; det får stå hen. Vi møder Niels Petersen i Berlin:

"Kjære gode Sophia! - Jeg takker dig for dit kjære brev, dateret den 11. juli. Jeg fik det den 17.de, jeg seer deraf, kjære Sophia at du haver givet alle dine penge ud, og dette er mig ikke kjært. De 18 Rbd du faar af de logerende, kan du ikke komme ud af det med, jeg indser derfor fuldt at du maa gjøre gjæld." Og lidt senere i brevet, "Nu ikke mere om pengesager, ellers bliver jeg forstemt".

Niels Petersen fortæller om sit møde med *Johann Wilhelm Gabrielsky* (1795-1846); én af tidens betydelige fløjtenister, og indskrevet i dansk musikhistorie fordi han, året efter Niels Petersens besøg, førte an på førstefløjten i Leipzig hos musikforlægger Böhme ved den historiske førsteopførelse af Kuhlaus fløjtekvartet, opus 103.

Niels Petersen beretter om sit møde med Gabrielsky:

"Den 6. (juli-1828) var jeg inviteret til middag hos Gabrielsky sen., den bedste fløitespiller her; vi spillede nogle duetter af hans composition, som endnu var i manuskript, han har en smuk tone og megen færdighed, men tonen er dog lidt tør, som alle de tydske fløitespilleres. Han erklærede at jeg var en dygtig fløitespiller. Vi tilbragte dagen meget behagelig, og om aftenen ved spisebordet proponerede han, om jeg havde noget imod at vi drak dus, det var mig naturligvis en stor ære. Det er en mand på en 35 år (næsten 37), meget venskabelig i omgang, jeg tror han er lidt melancolisk, men det er ikke at undre over, thi han er en meget stor familie, 7 Børn, og gagen er ikke stort bedre end vores. Jeg har spilt flere gange med ham."

Senere i samme brev, skriver ægtemanden til Sophie, som han har været gift med i tre år:

“Kjære gode Sophia; du taler i dit brev om skindsyge og om skønheder som findes her, jeg kan forsikre dig, at jeg ikke haver set en eneste, nej! dem finder man kun i Rendsburg “. (Sophia Nissen var født i Rendsburg).

Niels Petersen drog på udflugt til Potsdam udenfor Berlin; et udflugtsmål af første rang for en fløjtespiller med to af Frederik den Stores slotte at besøge, men der var også andet at komme for:

“4 miil fra Berlin til Potsdam for at se den sidstes mærkværdigheder (jeg havde min fløite med). Vi kørte til Paafugleøen, som er tre miil fra Berlin: der er et menagerie, iblandt andet er der tvende bjørne, de er i en muret seks alens fordybning, i dens mitte staar et træ, der er en dreng der passer dem og naar han rækker en gren ud med noget grønt paa, saa kommer bjørnene op i træet, kort før vi kom havde de været oppe, vi bad drengen om han vilde vise os at di kom op, men han svarede, han turde ikke saa ofte, vi bad ham, vi bød ham penge, men nej! han blev ubevægelig. Vad gjør jeg? jeg tager min fløite, spiller, og den ene bjørn begynder at springe på bagbenene, den anden klatrer op i træet og sad og lyttede, nu kan du troe der blev en latter, flere mennesker kom der hen, og jeg pakkede naturligvis min fløite ind (...) Jeg saae saa meget, at dette papir ville være for lidet til at optegne alt det paa, men du kan læse det i min dagbog naar jeg kommer hjem. Iblandt andet saae jeg Frederik den Stores musik værelse, du har vel hørt han var en stor elsker af musik og spille fløite, paa den ene nodestol, voraf der var fire, stod der et symbol (musicalsk) som var indlagt med perlemor, vorpaa der var noder, som jeg naturligvis skrev op. Der er ikke meget ved det, men for raritetens skyld er det nok værd at have”...

Til sidst i brevet driller han - for ikke at sige stikker til sin Sophia:

“Undskyld at det (brevet) er skrevet saae godt, men solskindet er skyld deri. Du husker nok kjære Sophia at du skriver i dit brev, om din slette skrift og giver torden og lynild skyld ... lev nu vel kjære søde , gode kone af en fløitespiller - Din evigt elskede N. Petersen” (Note: tre Breve fra NP til Sophie Nissen er gengivet i deres fulde længde hos Bendix s. 41-49).

Den omsorgsfulde og evigt formanende ægtemand, som forsyner sin Sophie med et elegant “a”, var selv vokset op “ude på Vesterbro”, og havde gjort sine første musikalske erfaringer i faderens dansebod *Petershaab*. Det var et folkeligt sted og samlingspunkt om aftenen for “matroser, slagtersvende, soldater og tjenestepiger.” (Note: Bendix s. 40).

En lang, smal entré førte med en fløjdør ind til dansesalen, hvor et seks mands orkester for hver dans modtog en toskilling, der som betaling blev lagt i en hat. I stuen til højre boede så værtshusholderen, Niels Petersens far, og til venstre, Tivolis fyrværkerimester, Amici, og bag huset, i en smal, men lang have, lå keglebanen.

Fra Niels Petersens tiende år, fik han undervisning hos kapellets førstemand på fløjten, P.C. Bruun og snart kunne han passe fløjten i seksmands-orkestret. Også den senere så berømte komponist Frederik Frøhlich strøg her en violin om aftenen (se afsnit om Frøhlich og Thorvaldsen).

Niels Petersen optrådte efterhånden også som kammermusiker og solist, bl.a. i det musikalske selskab *Rekreationen*. Som 18-årig opnåede han ansættelse i Det Kgl. Kapel, hvor Bruun fortsat, og helt frem til 1836, var ankermand i gruppen.

Lige overfor Petershaab boede der en enkefru Nissen efter en kaptajn ved Jyske Regiment. Hun var kommet til byen fra Rendsburg, og levede nu her med sine tre, smukke døtre. Denne familie Nissen var i slægt med etatsråd Nissen, der som bekendt giftede sig med Mozarts enke, og sammen med hende i en kortere årrække var bosat i København. *Anne Sophie Frederikke Nissen*, hed Niels Petersens tilkomne.

Niels Petersens fløjtespil var i en klasse for sig. Han optrådte jævnligt ved koncerter og aftenunderholdninger og ofte sammen med koryfæerne Schiermann og Mozart Petersen. Hos teaterinstruktør Nielsen, der selv spillede horn, opførte man Reichas blæserkvintetter, og hos Waagepetersen, med komponisten ved klaveret, stod Kuhlous fløjtesonater på programmerne (Note: Bendix, s. 52).

Også klaverspillet mestrede Niels Petersen, og ved siden af sit orkesterarbejde, havde han et organistembede ved Ansgarkirken i Bredgade. Dette var nu næsten en tradition i kapellets fløjtegruppe, som var praktiseret lige siden Zielche passede orglet i Slotskirken.

Endelig ernærede han sig også som sanglærer, og i et par år var han konstitueret syngemester ved Det Kgl. Teater; en stilling han siden fik tilbudt, men valgte fra, for fortsat at være den feterede fløjtenist.

Kuhlou tilegnede ham sine *8 variationer over et tema fra Ludvig Spohr's opera Jessonda*. "*Á son ami N. Petersen*", hedder det på titelbladet, og Niels Petersens synes virkeligt at have været et generøst menneske og sine venners sande ven.

Fløjtenisten førte stort hus og var efter teatertid den perfekte vært for udenlandske fløjtevirtuoser som Fürstenau og Heinemeyer. Også violinisterne Ole Bull, Bazani, Prumé og Ernst kom i hjemmet på Vandkunsten 153. Senere, fra 1827-34, residerede han i Viingaardsstræde 132, og i 1834 boede han i Adelgade 303, (Note: meddelelser i *Veiviseren*).

Fra skuespillernes kreds kunne man møde f.eks. Kirchheiner, Winsløw, Nielsen, Phister, Holst og Foersom, og af musikere fra teatret stillede Fröhlich, Gläser, Schall og brødrene Funck gerne op til smørrebrød og kammermusik.

Her var allerede mandskab til en Kuhlau-fløjtekvintet. Skulle selskabet gå hen og blive værten en kende for akademisk, trak han om i Asylgade ved Viingårdsstræde, hvor et lille stamværtshus kunne genoplive lidt af stemningen fra ungdommens Petershaab. Her, oppe på første sal, fandt han sine kammerater: violinisten *Friedrich Wilhelm Simonsen* (1791-1871), oboisten *Christian Frederik Kretschmer* (d. 1853) (som var storartet, men altid fik sit navn stavet til ukendelighed på plakater).

Her blev der spillet billard, og man ser således, at ikke kun fløjtenister i Paris har haft hang til dette ædle kuglespil, hvor matematisk sans, præcision og fingerfornemmelse fører øjets skarpsyn ubesværet videre til ørets geometri og rumlige verden.

Her, hos Madam Jerrild, blev der budt på øl, brændevin og en lille varm ret, og det kunne man trænge til efter teater, "information" af elever eller ovenpå organistembedets forpligtigelser (Note. Bendix s. 52).

Niels Petersen var en højt skattet lærer, og han underviste en lang række fløjtenister, hvor iblandt ikke mindst sønnen *Jørgen Petersen*, som efterfulgte ham på pladsen i Det kgl. Kapel, var fremtrædende. *Carl Helsted* (1818-1904), som foretrak at blive sanglærer, havde et stor talent for fløjten, men også den kendte virtuos *Oluf Svendsen* (1832-1888), der boede i London, blev professor ved Royal Academy og gjorde karriere i Frankrig, var uddannet hos Niels Petersen (Note. Bendix, s. 53).

Måske er det Niels Petersens beåndede spil digteren Chr. Winther har haft i tankerne da han, i 1840 og i sit berømmede digt *Hun er Sød Hun er Blød*, drager en sammenligning mellem fløjternes klang og hans "søde skat":

Ak hvor net og hvor let, som et svævende fnug, kan hun neje sig, og dreje sig på foden så smuk! Hvor hun stod på sin fod, hvor hun gik og hun sprang, var hun nydelig og frydelig som fløjternes klang".

Christian Winther har uden tvivl kendt Niels Petersen godt. De kom i de samme kredse, og Kuhlau og Chr. Winther gik ofte tur sammen i skovene omkring Lyngby.

I sine sidste år var Niels Petersen plaget af en "stenlidelse", som også forhindrede

ham i at optræde, og som for det meste tvang ham til at holde sig hjemme. Én operation forløb heldigt, men anden gang bukkede han under. Med ham mistede kapellet et af sine mest fremragende medlemmer, og *Julius Gerson* (1811-1894) ærede ham og hans talent i et digt skrevet til begravelsen den 16. november 1851. Heri hedder det (i uddrag):

En svæven op, til kampen rede,
Og så en dalen ned mod jordens skød,
Det er vort liv, vort hele liv hernede,
Det korte glimt, som slukkes ved vor død -
Held derfor hver, der før hans flugt er endt
har ned til verden smukke toner sendt.
Det gjorde du, hvis støv vi her indvier
til jordens arv med sorgfuldt venskabs røst,
Fra fløjtens rør du lokked melodier,
Der bare glæden ind til mangt et bryst;

(dette afsnit bør udbygges ved at undersøge alt, hvad Niels Petersen har efterladt sig af skriftligt materiale – Det Kgl. Taters Arkiv, som ligger på DKB)

Svanesang

Den unge Steen Steensen Blicher

Man taler om naturens stemme. For et bymenneske kan det være en usædvanlig oplevelse at befinde sig midt i en mennesketom natur, i al dens chokerende, men også eksklusive stilhed. En aggressiv vibe formår her, i billede og lyd, at blive en absolut forgrundsfigur i landskabet, og ikke bare noget der kan anes igennem bilernes summen. Tag ud til Skalholt kirke, ca. 80 km. fra Reykjavik. Her, midt i Islands natur, kan man opleve viben, den “skjælder og smælder på hver en Fugl; kryber end ikke for Ørnen i Skjul”. Her er fri udsigt, måske 50 kilometer til alle sider.



Også i Danmark var der sådan engang. Mindre bjerge måske, men med susen i trækronerne. I søens rør, som står gamle og stive, og som tækkemanden er gået forbi flere gange, piber vinden fra rør til rør. Luft og rør har til alle tider skabt fløjtekoncerter. Lystigt eller klagende, som man nu efter humøret vil fortolke det. Vend blikket opad til en *Naturkoncert*. Her er inspiration at hente for enhver lovende digter eller kommende fløjtespiller:

“Det giver liv dog i skumle ørk, om langt fra ikke et lystigt;
er skyen graa og er jorden mørk, den fløjte klinger dog trøstigt.”

Sådan taler Steen Steensen Blicher (1782-1848) i 1838 om hjejlen, og om forårets komme i sin digtsamling *Trækfuglene*. Hos Blicher kommer glæden med lærken:

“Hjejlen! han har ikkun een melodie, og den endda i *Minore*;
Den stemmer lidt til melankoli, og dog jeg raaber: *encore*”

“Min yngling, Du! som over vintervange tør vække forårslyst;
Og, medens frosten lukker søens bryst, vil aabne mit med dine jubelsange.”

Jeg har hørt lærkesang på en lydoptagelse, der var sat væsentligt ned i hastighed, og, skønt det stadigt fremstod som svimlende, virtuose passager, så slog det mig, i hvilken grad det mindede om sang; ikke fuglekvidder, men menneskets egen sang!

Med glædessang du hilser Morgenrøden heel ubekymret om den bringer føden”

Højsomrens koncert hører Blicher fra en opstemt irisk:

“Ha! Bravo! først liv nu Concerten faaer ved piccolofløjten foroven.

Naar du dine små tremulanter slaaer, da vandrer jeg glædest til skoven”

Naturens stemme giver hos Blicher tankerne flugt, og hans lille, frie, bevingede bejler stemmer digteren til en større følelse, og som hos hans samtidige, komponisten Franz Schubert (1797-1828), har han så svært ved at tage afsked:

“En anden stor harmoniemusik Og uden skurrende toner,

For hvilken vi ikkun et varsel fik Fra skovens dunkle kroner.

Saa er denne lille Concert maaskee Præludium blot til den store;

Naar Jord og Himmel forenede istemme et evigt *Majore*”

Ved udgravningen af en række grave på Bøgebakken ved Vedbæk, gjorde arkæologerne et højst bemærkelsesværdigt fund. Det drejede sig bl.a. om et gravfelt med individer af begge køn, såvel som børn. Fundene stammer, lige som den tidlige omtalte *Ørby-lyng fløjte* fra den såkaldte Ertebøllekultur, ældre stenalder ca. 4.000 f. Kr. Ligene lå på ryggen og var bestrøede med rød-okker ved hovedet og omkring hoftepartiet. Et nyfødt barn var lagt på en svanevinge helt tæt ved sin 18-årige mor, som måske døde ved barnets fødsel. Okkerrødt og svanevidt. Også ved andre gravfund er fugle lagt ved, som en idé om fugleflugt. En fugl Fønix. Fra et forgangent liv til et nyt.

“Men var hans sang i livet klage, Hans svanesang skal just naar det hensvinder

Som Sejerssang, før hiint oprinder, Hans sidste kamp ledsage”.

Blicher som tværfløjtespiller

Steen Steensen Blicher drømte ikke kun om fuglefløjt. Han spillede faktisk selv tværfløjte! Som 18-årig havde han gennemgået et strengt eksamensforløb, der, skønt det i det ydre gik tilfredstillende, havde taget så hårdt på hans kræfter, at han i løbet af eksamenstiden, forsommeren 1801, blev ramt af sygdom. Det var urolige tider for København, og *Slaget på Rheden*, 2. april, faldt midt i hans forberedelser. Læger kaldte hans sygdom for gigt eller nervefeber, og da han kom i en vis bedring, ville han rekreere sig med en rask svømmetur.

Blicher var et friluftsmenneske og en dygtig svømmer, men her pådrog han sig en forkølelse, der udviklede sig til en langvarig og alvorlig svækkelse i brystet. Han blev i sommerens løb så afkræftet, at han dårligt kunne liste sig henover et stuegulv.

Blicher mestrede alle de såkaldte "klassiske discipliner". Han kunne danse og kunne også fægte på floret og skyde. Uden for hans vinduer stod de andre studenter. De var grebet af krigens eufori, og militærøvelser fortsatte til langt hen på året. *Oehlschlæger* var fændrik, *Rahbek* kaptajn, og *Brøndsted* lod sin grenaderklinge slibe op med skarp æg. Blicher var nærmest opgivet af lægerne, der mente, det måtte være tuberkulose. Han kom imidlertid i gradvis bedring, begyndte på sit friluftsliv igen. Tværfløjtespil blev ham anbefalet for at styrke lungerne, og han fulgte lægens råd.

Den 1. november 1801 fik han skibslejlighed til Stubbekøbing og lagde København bag sig for at blive huslærer i de derpå følgende to år. Han skulle undervise fire børn på en stor gård, og det ældste af børnene, *Laurits Foss* har skrevet nogle erindringer om denne tid;

"Med kræfterne voksede evnen til virksomt at arbejde på fuldstændig helbredelse, og det traf sig nu så heldigt, at den kurmetode, hvis lykkelige virkninger han (*Blicher*) havde erfaret i København, forligedes udmærket med hans tilbøjeligheder. At han var bestemt paa at fastholde initiativet, ser vi hvorledes han havde udstyret sig. I hans meget lette rejsebagage fandtes en fløjte, en jagtbog og en bøsse. Jagtgeværet, hvis løb var et udmærket spansk fabrikat, var det mest glimrende man endnu havde set på pladsen. Nu kom de kære instrumenter frem. Appetitten, der i begyndelsen kun var ringe, skærpedes ved smaature, der efterhaanden rakte længere og længere ud, snart flere mil. Lungerne heledes, og for hver dag der gik, kunne han tage flere takter på fløjten."

Undervisningen skulle gives til tre mindreårige, og så til den 14-årige Laurits, som tidligere, med sin modvilje og trods, havde fået flere huslærere til at opgive pladsen. Blicher satte ham ind i jagtens mysterier, lærte ham at fægte, og lærer og elev havde vist herlige tider. Blicher skrev senere i novellen *Skinsyge*:

"Hvilken forandring for mig nittenårige lyngmand, da jeg som hovmester kom til det yndige Falster! Disse marker med ægyptisk kornrigdom, disse herlige skove, saa frodige, som om de var indført fra Australien - jeg spurgte mig selv: Er du virkelig i Danmark."

I nabosognet var der i fjern familie til Blicher en *Didrik Blicher*. Han var provst, og i præstegården udfoldede der sig et muntret og selskabeligt liv, som Blicher tog ivrigt del i. Han var noget af en selskabsløve og gik gerne lapset klædt. Provsten havde fire døtre i alder mellem 12 og 20, og dem "regalerede han med

konversation, sang og musik”. Fløjten trakterede han rent ud med mesterskab, fandt man. Fra det nærliggende Torkildstrup kom en alvorlig ung mand til sammenkomsterne i Gunslev præstegård. Han blev senere gift med en af provstens døtre, *Margrethe Blicher*. Det var en anden af tidens store skikkelser, *N. F. S. Grundtvig* (1783-1872). Om Blichers fløjtespil ved vi ikke stort mere. Om det er gået i sig selv med årene? Formodentlig. Han fik andet at tænke på (Note: De biografiske oplysninger stammer fra Hans Hansen: *Blichers Ungdomsaar*, Nordisk Forlag).

Nye Tider

Jørgen Petersen

Med Det Kgl. Kapels fløjtemester Niels Petersens død havde orkestret mistet en uovertruffen stemmeleder, men inden da havde Niels banet vejen for sin søn *Jørgen (Carl Marius) Petersen* (1827-1899).

Traditionen med at lade en søn overtage *geschäften* var overordentlig udbredt ikke kun i håndværkerkredse, men i hele samfundslivet og blandt musikere, var det ikke anderledes.

Solofløjtenist *Bruun* havde forsøgt sig, men sønnen stillede mod en højere samfundsposition. I Berlin havde fløjtenister i tre generationer været dominerende gennem halvtreds år: Allerede i 1803 tog *Casper Fürstenau* (1772-1819) sin søn, Anton Bernhardt med på koncertrejse og bl. a. til København. I 1834 gentog historien sig, og *Anton Bernhardt Fürstenau* (1792-1852) rejste rundt med tredje generation, sin niårige søn *Moritz Fürstenau* (1824-1889).

Niels Petersen havde bedt kollegaen Carl Helsted om at tage sig af sønnens fløjteundervisning, men efter et år overtog faderen selv opgaven. Da den velkendte fløjtenist *C. Heinemeyer* (c. 1800-?) var i byen blev den unge Jørgen også undervist af ham.

I et formfuldendt brev til teaterledelsen ansøgte Niels Petersen om, at måtte optræde sammen med sin søn på teatrets store scene, og den efterfølgende koncert blev en stor succes (Note: se Overschou s.). Jørgen gjorde så stor lykke, at han blev indbudt til at optræde ved hoffet. *Christian den Ottende* syntes så godt om drengen, at han klappede ham på kinden og spurgte, hvad han ønskede sig? "Tak, en ny fløjte"... og det fik han (Note: F. Bendix s. 56).

Fra da af gjorde Jørgen Petersen tjeneste som elev i kapellet, og i den anledning



Jørgen Petersen,
København.

måtte forældrene lade den trettenårige konfirmere. Jørgen Petersen var ansat fra 1840 og fra 1842 tilmed som embedsmand. Da han fortsatte i stillingen indtil 1898, er han måske den embedsmand i Danmark, der har været længst i tjeneste?

I årene der fulgte, optrådte Jørgen Petersen som soloblæser både på teatret og ved talrige koncerter og aftenunderholdninger. Man sagde om ham, at hans teknik var endnu ikke så udviklet som faderens, men hans tone “endnu fyldigere, endnu blødere” (Note: Bendix, s. 56).

Det var dengang meget almindeligt, at en fløjtesolist medvirkede som et indslag ved en koncert med en verdensberømt sanger, pianist eller violinist. I de seneste år har man igen kunnet opleve fænomenet i København, når *Placido Domingo* i Forum gav plads til mindre afdeling med en fløjtespillende landsmand.

Jørgen Petersen optrådte ved koncerter med bl.a. den svenske sangerinde *Henriette Nissen-Saloman* (1819-1879) og violinvirtuosen *Ole Bull* (1810-1880).

Krigen i 1848 brød imidlertid hans musikerkarriere, og i 1849 blev han udskrevet som soldat. Det var en skæbne han delte med kapellets senere solooboist Christian Schiemann. Efter at have gennemgået militærskoling som garder fik han tjeneste som på Fredensborg. Her fornyede han et tidligere venskab med billedhuggeren *Kolberg*, der var kongens gæst på slottet. Derved kom han også i personlig kontakt med kongen, *Frederik den Syvende*. Omsider blev hans deling sendt til fronten, og den 24. og 25. juli 1850 var han med ved slaget om Isted. Især den 25., i det blodige slag på Isted hede, var han stærkt i ilden, men i modsætning til obokollegaen Christian Schiemann, der ved Fredericia blev såret i foden, slap han fra kampen uden men. Resten af felttoget tilbragte han uden for kampzonen (Note: Bendix: s. 57).

Jørgen Petersen var, i lighed med sin fader, høj og med en kraftig konstitution. Alligevel måtte han erkende, at nattevagt ved Dannevirke, hvor han måtte sove på sit tornyster i sneen, havde gjort fingrene stive og læberne hårde. Men han havde, som Schiemann, også vundet sig en position ved at være med til at vinde den glørværdige sejr. Jørgen Petersen var en af gæsterne ved Ridehusfesten den anden februar 1851 og blev forestillet for kronprinsen, den senere *Christian den Niende*. Derfor kan det ikke undre, at han nogle år senere kvalificerede sig, og fik et stipendium til at drage udenlands for at søge ny inspiration.

Jørgen Petersen søgte, sammen med flere andre, til Paris og fik timer hos tidens største mester, *Jean-Louis Tulou* (1786-1865). Det var næppe noget tilfælde, at netop Tulou blev Petersens lærer i Paris. Tulou var en højt estimeret professor ved

konservatoriet og udgiver af en fløjteskole, der havde vundet indpas overalt (Note: udgivet i 1835, revideret i 1842 og igen i 1853).

Men Tulou var konservativ og havde ikke ladet sit spil indfluere af Theobald Böhm's forskning med de revolutionerende patentfløjter. Da den 30årige Jørgen Petersen kom til Paris (1857) var byens øvrige, toneangivende fløjtenister, *Vincent Joseph van Steenkiste Dorus* (1813-1896) og *Victor Jean Baptiste Coche* (1806-1881) gået over til Böhm-systemet. Tulou havde til gengæld udviklet en forfinet teknik med, hvad han kaldte, *notes sensibles* hvor alternative fingersætninger gav mulighed for at spille både højt i intonation og meget svagt. Halvtonerne kunne på denne måde blive op til 30% højere end med et standardgreb.

Tulou havde komponeret det årlige Premier-Prix stykke gennem alle de år han havde været professor, og dette repertoire udgør også i dag kernen i den såkaldte *Golden-Age*-litteratur. Tulou stod også for en fabrikation af instrumenter sammen med instrumentbyggeren *Jaques Nonon* (1802-1867). Få år efter Petersens besøg i Paris var epoken forbi. Dorus overtog professoratet efter Tulou, og derefter var Böhm-fløjten dominerende overalt i Frankrig, og the Golden-Age epoken fortsatte med endnu mere teknisk krævende stykker (*Lindpaintner, Böhm, Briccialdi* m.fl.).

Jørgen Petersen spillede ét af Tulous virtuosstykker, en *Grand Soli*, og komponisten udbrød: “efter mig selv har ingen spillet den så smukt som De”) Note Bendix s.).

Først i 1870 lykkedes det igen Jørgen Petersen at komme til udlandet, og denne gang var det for at besøge sin fars gamle ven, *Gabrielsky* i Berlin og *Moritz Fürstenau* i Dresden. Sidstnævnte havde i en årrække spillet på Böhm-fløjte, men var, efter pres fra ledelsen i det sachsiske hofkapel, vendt tilbage til det gamle system i 1852.

Jørgen Petersen kunne uden blusel fortsætte med den klassiske, gamle fløjteteknik.

Da *Kammermusikforeningen* i 1868 blev skabt i en stemning af eufori og begejstring, var det helt naturligt, at kapellets *trekløver*, træblæserne Mozart Petersen, Schiemman og Jørgen Petersen sluttede op. Man lagde flot ud, den 12. december, i Hotel Phønix' flotte sal med *Ludwig Spohrs* (1784-1859) nonet for fire strygere og fem blæsere. Siden fulgte Kuhlaus kvintet for fløjte og strygere, opus 51 nr. 2 i e-mol. Foreningens ildsjæl, cellisten *Franz Neruda* passede, som ved nonetten, cellostemmen. Jørgen Petersens brillerede også i *Beethovens Serenade*, opus 25, for fløjte, violin og viola, men så var det også slut!

Der havde længe ulmet en utilfredshed med, at man i Nerudas forening overvejende spillede kammermusik uden blæsere. Nu opstod der en situation, som for alvor satte gemytterne i kog: I hotel Phønix' store sal havde maleren Richardt, en dansk-amerikaner der var en god ven af oboisten Christian Schiemann, udstillet en række af sine billeder. Maleren klagede til vennen over, at Kammermusikforeningens medlemmer i kådhed den foregående aften havde ødelagt hans billeder. Det havde været strygernes aften, og ingen blæsere medvirkede. Schiemann krævede strygerne til regnskab, men alle stod stejlt på deres, og følgen blev, at blæserne, med Schiemann og Jørgen Petersen i spidsen, grundlagde *Ny Kammermusikforening*, der fik husly på Kongens Nytorv i Madam Vincents lokaler (Note: Kammermusikforeningen i 125 år, s. 32f).

Den nye kammermusikforening havde det grundprincip, at man ikke måtte øve på værkerne; man skulle tage dem friskt "fra avisen".

Resultatet udeblev ikke: de ældre medlemmer smilede overbærende af de yngres anstrengelser, og hvis det blev for slemt at lytte til, tog de lige så stille frakken over armen og listede af. Få år efter var de to foreninger sluttet sammen, og Schiemann spillede en Händel koncert med strygere for at besegle freden. Imidlertid blev det for ham alligevel den sidste optræden, og Jørgen Petersen kom der aldrig mere.

Det gav plads til at kapellets nye fløjtestjerner, Joachim- og Vigo Andersen kunne optræde i foreningen, men dette tilhører en anden fortælling.

Selvom Jørgen Petersens talent nok kunne måle sig med faderen Niels Petersen, så nød han ikke helt den samme prestige. Beskrivelser i samtiden tegner et billede af en fløjtemester der, som årene går, efterhånden bliver en vanskelig herre at omgås. At han, som en del af Det Store Trekløver, havde selvfølelse var kun naturligt, men hvor denne hos Mozart Petersen og hos Schiemann var parret med charme og naturlighed, og egentlig også med en demokratisk følelse, så faldt det hos Jørgen Petersen anderledes ud. Hans optræden skal have været brøsig og arrogant, og når han stod alene med sine meninger blandt kolleger, så udtrykte han sig ikke altid med den nødvendige hensynsfuldhed. Han var stærkt imod, at man lod sig engagere udenfor teatret f.eks. i sommermånederne til et andet orkester. *Noblesse obligé*, påstod han, og så var det uden hensyn til, om den han talte med sad småt i det. Desværre var han ikke selv så nøjeregnende i sådanne forhold, og hans egne pengesager var absolut ikke i den bedste orden. Man sagde, at han færdedes blandt den daværende *jeunesse dorée* i København, og hans kolleger sympatiserede ikke med hans offentlige optræden og lod ham det også høre. Til gengæld lod han sig ikke forevige på det store gruppebillede af det samlede kapel, der skulle hænge i

foyeen.

Jørgen Petersen var ugift livet igennem. Med årene blev de skarpe kanter slebet noget af. Han var også kommet i menneskehænder hos den karakterfaste fløjtekollega Joachim Andersen. Jørgen Petersens spil sløjede af med årene. Man betegnede ham fortsat som en sikker mand, men der kom noget famlende over hans intonation.

I 1887 søgte han om en rejse til Wien for at finde en ny og bedre fløjte, som han ville have bygget under eget opsyn. Forsøget lykkedes, og på dette instrument kom nogle af hans ungdoms kvaliteter til deres ret igen.

I 1898 måtte han trække sig tilbage. Han havde fået en ondartet eksem som førte over i anden, smertefuld sygdom. Hans livsappetit kom en sidste gang til udtryk, da han lod sig klæde på for, sammen med en kollega, at tage ind til Bræddehytten og få sin livret: østers og porter. Jørgen Petersen døde den 7. oktober, 1899.

Joachim Andersen

Blandt den klassiske musiks udøvere kan man regne sig til, at flere millioner mennesker dyrker tværfløjtespillet. Interessen for instrumentet afspejler sig, naturligt nok i en livlig handel med noder. Alene *Francis Poulencs* populære sonate for fløjte og klaver (1956) er, som node, solgt i over en million enkeltteksemplarer (Note: udgivet hos Chester London; samtale imellem forfatteren og musikforlægger *Hanne Wilhelm Hansen* (1927-2003), men der er også behov for et mere pædagogisk rettet nodemateriale.

Tværfløjtens etuder, i alle progressioner, fra det enkle og op til de virtuose koncertetuder, er for en stor del skrevet af en dansker. Det er etudesamlingerne, der har sikret *Carl Joachim Andersen* (f. 29. april 1847 - d. 7. maj 1909) en varig plads indenfor fløjtespillet, men i samtiden var han tilmed kendt som en fremragende fløjtenist, der var med til at stifte det berlinerfilharmoniske orkester, og tilmed dirigerede han i en årrække dette berømte ensemble. Endelig vendte han tilbage til Danmark, efter mange år i udlandet, blev dirigent for Tivolis symfoniorkester og startede den populære orkesterserie i Odd Fellow Palæet, Palæ-koncerterne.

Tivoli og Det Kongelige Kapel

Historien om koncertetudernes komponist begynder og slutter i Tivoli: Joachim Andersens far, *Christian Joachim Andersen* (1816-1899) var indtil 1878 musiker hos H.C. Lumbye i Tivolis koncertsal, og kendt under navnet "lille Andersen".

Vi ser ham midt i billedet på det gamle fotografi af Lumbyes orkester (Skjerne: *H.C. Lumbye og hans samtid*, s. 287): musikerne sidder stive af selvfølelse og klassebevidsthed, og hver og en er prydet med bakkenbarter, overskæg eller fuldskæg. Mange, og her iblandt C.J. Andersen, kom fra militærmusikken og havde, inden da, stået i lære som svend hos Københavns stadsmusikant, *Carl Gottlob Füssel* (1778-1860) (Note: Skjerne, s. 49 og 55).

Hos Lumbye, som var progressiv ikke alene i sine kompositioner, men også i sit kunstneriske repertoire til koncertsalen i øvrigt, stiftede de her et første bekendtskab med Haydn, Mozart og Beethoven. Man spillede aldrig en symfoni i dens fulde længde, men Lumbye serverede én sats ad gangen. Publikum skulle vænnes langsomt til. Lumbyes kunstneriske arbejde med musikerne bevirkede, at da *N.W. Gade*, (1817-1890) i 1850, stod for at skulle danne et nyt orkester til *Musikforeningen*, var det denne kreds af musikere han kunne anvende som grundstamme, og her iblandt finder vi Joachim Andersens far.

Christian J. Andersen havde gjort et godt, pædagogisk forarbejde, for som 13-årig fik Joachim Andersen succes på *Casino Teatret*.

Den unge fløjtenist optrådte med sin otteklappede træfløjte i et bravourstykke, og han blev også vist frem som vidunderbarn ved hoffet. Mange år senere kvitterede han for den royale interesse og komponerede én af de bedste, danske marcher, *Christian den Tiendes Honnørmarch*, komponeret til den daværende kronprins Christian, som først kom på tronen efter Joachim Andersens død. Kort efter sin debut afløste Joachim Andersen sin far som solofløjtenist i *Musikforeningens Orkester*, og som toogtyveårig konkurrerede han sig til en fast plads i Det Kgl. Kapel (1869-1878).

Den unge fløjtenist havde nu et sikkert, økonomisk grundlag, og i september 1869 giftede han sig med en svensk pige, *Emma Christine Jansson* (1846-?). Joachim Andersen var samme år (under navnet Carl Andersen), som medlem af en syv mands ensemble under ledelse af C. C. Møller, rejst på turné til Stockholm (Note: *Godtfred Skjerne, H. C. Lumbye og hans samtid*, s. 343, Hagerups Forlag, Kbh. 1946). Det forekommer sandsynligt, at han har mødt Emma på denne tur? Ægteskabet blev ikke langvarigt, og allerede tre år senere levede de hver for sig. Emma forlangte senere skilsmisse på baggrund af utroskab, og i 1875 rejste hun tilbage til Stockholm. Imidlertid havde Emma, kort før adskillelsen mellem forældrene, født hvad der skulle blive Joachims eneste barn, og denne søn, Ernst blev opfostret af Joachim Andersens forældre. *Ernst Gunnar Joachim Andersen* (1872-1899) fik et kort liv og en ublid skæbne. Han blev den tredje generation, der valgte fløjtespillet som sit fag, men en øjensygdom blindede ham, og han måtte lære al musik udenad for at kunne optræde med det. Som 27årig døde han af tuberkulose. På dødsattesten står han anført som musiker af profession. Hans far havde da fast bopæl i Berlin. Joachim Andersen tilegnede ikke en komposition med selvstændigt opustal til sin søn (derimod til mange andre), men af hans i alt seks, svenske *Polska Lieder, opus 50* (1896) er den femte og sjette tilegnet sønnen Ernst Andersen - anført uden hans mellemlavne, Gunnar og Joachim.

Udover sit arbejde i Det Kgl. Kapel fik Joachim Andersen i stadigt stigende grad mulighed for også at koncertere som solist. Hans koncertrejser førte ham bl.a. til Sverige og Finland (note: *Biografisk leksikon*, s. 196). Som fløjtenist blev han i Danmark sidestillet med sine store forgængere *Niels* og *Jørgen Petersen*, og det selv om hans tone "ikke var af den indsmigrende, lysende skønhed som disse tvende koryfæers" (Note: *Frits Bendix: Af en Kapelmusikers Erindringer*, s. 136, Hagerup, Kbh.).

Det er værd at bemærke, at Joachim Andersen formodentlig aldrig selv skiftede til Böhms-fløjtesystemet, men forblev tro mod den otteklappede træfløjte, ganske som hans far havde gjort det. Derimod anbefalede han gerne i sine senere år, at unge

fløjtenister spillede på Böhm-system og f.eks. anskaffede sig en *Louis Lot* fløjte (Note: Brev til Johannes Ahlkvist, privateje).

Kammermusikforeningen af 1868 har igennem alle årene, op til i dag, ført et omhyggeligt register over de afholdte koncerter (mødeaftener) og her kan man, over en kort årrække, se, at Joachim Andersen optrådte med klassiske mesterværker som *Beethovens Serenade*, opus 25 (april 1870), *Mozarts fløjtekvartet i C-Dur* (november 1870), *Louis Spohr Septet*, opus 147 (flere gange, men første gang okt.1871) og *Kuhlaus Kvintet for fløjte og strygere i A-Dur opus 51,3* (jan 1874) (Note: *Kammermusikforeningens Historie i 125 år, 1868-1993*, Udgivet af *Kammermusikforeningen af 1868*, redigeret af Kay Christensen, Kbh. 1993).

Joachims yngre bror, *Vigo Andersen* (1852-95) var også fløjtenist, og efter samtidige kilder at dømme, mindst en lige så stor mester som sin storebror. Vigo (ja, kun et g!) havde i nogle år passet Joachims teatertjeneste, når denne havde andre opgaver at passe, og da de af udseende lignede hinanden næsten til forveksling, var det ikke altid, at dirigenten opdagede den lille forskel. Blandt kollegerne i kapellet skabte denne praksis, som man kan forestille sig, en del vrede, men i 1877 lod Joachim sig endeligt afløse af Vigo for selv at kunne tiltræde en stilling som solofløjtenist ved *Den Kejserslige Opera i St. Petersborg*.

Årene i St. Petersborg, 1877-1880 – Den Kejserslige Opera

De kulturelle forbindelser mellem Danmark og Rusland havde i disse år fået en opblomstring. Den russiske storfyrste, den senere zar *Alexander den Tredje*, havde i 1866 ægtet prinsesse Dagmar fra Danmark, og en hel række danske kunstnere søgte i årene herefter arbejdsopgaver i St. Petersborg.

Sammen med Joachim Andersen ankom pianisten *Ove Christiansen* (1862-1909), der var elev af Neupert og violinisten *C.C. Møller* (1823-1893), som Joachim Andersen kendte fra Lumbyes orkester, og som han havde rejst med i Sverige. Ikke mindst dirigenten *Wilhelm Ramsøe* (1837-1895) kan have haft betydning for Joachim Andersens ansættelse. Ramsøe ankom også til St. Petersborg i 1877. Han spillede viola, men dirigerede også først Den Italienske Opera og senere også Den Kejserslige Opera (Note: *Musikkens Hvem Hvad Hvor*, udarbejdet af Nelly Backhausen og Axel Kjerulf, 1950, s. 350). Julius Johansen (?) blev direktør for det stedlige musikkonservatorium. Violinisten og Tivoli-koncertmesteren *Frantz Hildebrand* var, sammen med sin bror, cellisten *Richard Hildebrand* (1849-1927), i 1871 rejst til St. Petersborg, hvor de sammen stiftede byens kammermusikforening (*Musikkens Hvem Hvad Hvor*, s. 339) Frantz Hildebrand (1842-1898) havde været kollega til Joachim Andersen i Tivoli. Komponisten *Jørgen Malling* (1836-1905)

var fra o. 1876-1878 også blandt de danskere der, i lighed med Joachim Andersen, befandt sig i kredsen omkring den toneangivende *Anton Rubinstein* (1829-1894) (Note: *Musikkens Hvem, Hvad, Hvor*, s. 359 samt *Danske Komponister i det Tyvende Århundredes Begyndelse*, s. 191). Endelig må man nævne den fremtrædende pianist *Frits Hartvigson* (1841-1919) (Note: se forrige). Han havde været elev af *von Bülow* i Berlin og, som hofpianist i London, lærer for *prinsesse Alexandra af Wales*, der var en lillesøster til prinsesse Dagmar. Frits Hartvigson havde været i St. Petersborg siden 1873, men rejste siden tilbage til London.

I St. Petersborg kom Joachim Andersen til at indtage en kortvarig, men fremtrædende position, hvor han blev bekendt med epokens store, russiske musikere.

Nikolay Andreyevich Rimskij-Korsakov (1844-1908) var med til at tegne billedet af det righoldige musikliv i byen. Han ledede "Den frie Musikskole" (1871-84), og i 1880 blev hans opera *Maj-Nat* førsteopført og formodentlig med Joachim på førstefløjten.

Anton Rubinstein (1829-1894) havde været en jævnlig gæst i København, og han var den store, samlende skikkelse i St. Petersborg. Hans elev, *Pyotr Il'yich Tjakovskij* (1840-1893) var 37 år, da Joachim Andersen ankom til St. Petersborg. Tjakovskij havde i 1878 opsagt sin lærerstilling ved konservatoriet i Moskva, og selvom komponisten rejste meget i disse år, så tilbragte han også længere perioder i St. Petersborg.

Tjakovskij havde som helt ung dyrket fløjtespillet og spillet andenfløjte ved Nicolai Rubinsteins konservatorieorkester i St. Petersborg. Ved en selskabelig lejlighed opførte man *Friedrich Kuhlaus kvartet for fire fløjter, opus 103*. Førstestemmen lå naturligvis hos Joachim Andersen, medens Tjakovskij lod sig høre på fjerdestemmen (Note: Andrew Fairley: *Flutes, Flutists and Makers* s. 125, Pan Educational Music, London 1982).

Tjakovskij havde gode forbindelser i Frankrig og var ven til *Camille Saint-Saëns*. Igennem dette bekendskab havde han også fået forbindelse til fløjtenisten *Paul Taffanel*, og denne, det moderne fløjtespils fader, opfordrede Tjakovskij til at skrive en fløjtekoncert. Som bekendt blev det ikke til noget, og alt hvad han efterlod i den anledning var nogle få skitser, som næppe lader sig bearbejde.

Det var politisk urolige tider, og under Joachims ophold i den russiske hovedstad havde der været en række mordforsøg imod zaren. Den 17. februar 1880 fandt det ottende attentat sted. Vinterpaladsets spisesal blev sprængt i luften, og 40 soldater

og officerer blev dræbt under det sammenstyrtede gulv. Året efter smed en nihilist en bombe ind under zarens karet, og Alexander den Anden døde af sine kvæstelser. Alexander den Tredje besteg tronen og Dagmar blev kejserinde, men da havde Joachim Andersen forladt den urolige by.

Berlin, 1881-1890 - Bilses orkester, Berlinerfilharmonien

I 1881 rejste Joachim Andersen til Berlin, hvor han tilsluttede sig *Bilses Orkester*.

Benjamin Bilse (1816-1902) indtog gennem 17 år en central rolle i det berlinske musikliv (1867-1884). Med sin staute skikkelse, og sit hvide fuldskæg, stod han som både dirigent og maneger for et ensemble, hvor det praktiske og rentable sommetider blev sat over det kunstneriske. Hver ugedag havde sit tema for det travle ensemble: mandag var helliget Wagners musik, som Bilse selv forguede. Om tirsdagen spillede man de klassiske mesterværker. Onsdag supplerede man sig med kor og vokalsolister. Torsdag stod der dansefolk på programmet. Fredag var helliget ny musik og bestillingsopgaver, for Bilse var kendt som en ivrig forkæmper for de nyeste toner, men søndag kunne man slappe af til den lettere musik.

Alle koncerter fandt sted i et stort restaurationslokale, hvor folk også kunne bestille mad og drikkevarer. Standarden blandt musikerne rakte fra det gode til fremragende, og som ung koncertmester så man ingen ringere end *Eugène Ysaÿe* (1858-1931).

I 1882 blev tingenes tilstand imidlertid musikerne for meget, og det kom til et regulært oprør. Forspillet havde været en planlagt koncertturné til Warszawa, hvor musikerne var blevet budt at skulle rejse med toget på fjerde klasse. Oprøret resulterede i, at Bilse aflyste turnéen og afskedigede majoriteten af sine musikere.

Inden da havde Bilses musikere i Berlin kunnet opleve *Hans von Bülow* i spidsen for sit legendariske Meiningen-orkester. Dette eliteensemble var veltrimmet i en utrolig grad, og som noget ekceptionelt i tiden, spillede alle uden noder, og i det klassiske repertoire opførte man sogar Beethovens symfonier udenad!

Joachim Andersen hørte til de afskedigede fra Bilses orkester. Han konkurrerede sig imidlertid straks efter ind i *Berlins Kongelige Hofkapel*, men efter få måneder sagde han atter op for, sammen med den fritstillede gruppe kolleger fra Bilses orkester, at oprette et helt nyt orkester.

Byens nye orkester engagerede en dygtig maneger, *Hermann Wolff* der, foruden at organisere en koncertserie, også fandt en koncertsal til dem og satte navn på

ensemblet: *Berlins Filharmoniske Orkester*.

En nedlagt rulleskøjtebane blev forvandlet til et koncertlokale, og Filharmonien i Bernburger Strasse blev koncertsted for Berlinerfilharmonien helt frem til 1944, hvor salen blev ødelagt under bombardementerne.

Allerede ved orkestrets første koncert optrådte Joachim Andersen som fløjtesolist i *Ciardis Russisk Karneval* med Joachims egne kadencer. Blandt de øvrige programindslag kunne man høre *Beethovens 3. Leonore Ouverture*, *Slavisk Rapsodi nr. 2* af *Dvorak* og *Rossinis William Tell Ouverture*, så der var rigeligt med udfordringer for orkestrets førstefløjtenist.

Joachim Andersen giftede sig, for anden gang, den 2. juni 1891 i en alder af 44. Hans brud, *Sarah Dana Watson* var født i New York i 1855. "Sally" som hun blev kaldt, var uddannet pianist og elev af berlinerprofessoren *Franz Xaver Scharwenka* (1850-1924). Joachim havde mødt Sally i Berlin, formodentlig i 1890, og hun blev bekræftet som ligeså smilende som hendes mand var alvorlig.

Joachim Andersen indtog pladsen som Berlinerfilharmoniens første solofløjtenist gennem ti år, og fra 1885 dirigerede han filharmoniens årligt tilbagevendende sommerkoncerter i Scheweningen, et badested i Holland beregnet for de højere, sociale lag. Han havde studeret "slagenes teknik" hos den største mester i tiden, Hans von Bülow, som tillige omgav sig med autoritet og respektfuldhed. Begge d'herrers direktion var, efter sigende, ikke uden et vist "militært tilsnit".

I Scheveningen fik Joachim mulighed for at udvikle sine færdigheder som dirigent. Hver eftermiddag stod han i spidsen for programmer, der i reglen indeholdt seks lettere, klassiske værker med bl.a. *Rossini*, *Mendelssohn* og *Mozart ouverturer*, *Johann Strauss valse*, og andre kortere stykker af bl.a. *Haydn*, *Gade*, *Reinecke*, *Schumann*, *Bizet*, *Delibes* og *Saint-Saëns* (Note: *Das Berliner Philharmonische Orchester, Bärenreiter, Kassel*, s. 17).

Ved aftenkoncerterne optrådte han tillige som fløjtesolist og, da koncertprogrammerne i vid udstrækning er bevaret (Note: befinder sig i New York Public Library, overleveret af JA's enke, *Sarah Dana Watson*), fremgår det, at Andersens solorepertoire indbefattede *Mozarts fløjtekoncerter*, *Karneval i Venedig* af *Demerssement*, og adskillige af hans egne kompositioner, heriblandt *Allegro Militaire* for to fløjter og orkester, som han havde komponeret allerede i St. Petersburg dagene (Note: På originalpartituret, som er i privateje, står anført: "St. Petersburg, 1879").

Under en omfattende brand i Scheveningens koncertsal i 1886 mistede Joachim

Andersen en del af sin nodesamling og heriblandt adskillige af sine egne manuskripter. Flere af orkestrets instrumenter gik ligeledes til under branden (Note: Das Berliner Philharmonische Orchester, Bärenreiter, Kassel... s.17, branden omtales her, men oplysningen om JA's egne manuskripter bygger på en mundtlig overlevering).

Det nye orkester skulle være anderledes, styres på en ny måde, med mere ansvar og mere indflydelse lagt hos musikerne. Denne model har holdt sig til nutiden, hvor berlinerfilharmonien stadig er et orkester, hvor den enkelte musiker har en udpræget selvfølelse, og hvor man er stolt af orkestrets traditioner. Også i dag er man i Filharmonien sig helt bevidst omkring Joachim Andersens rolle. Han var med fra begyndelsen som initiativtager, og var med til at engagere orkestrets første chefdirigent, netop den legendariske *Hans von Bülow*, der for Joachim blev indbegrebet af den perfekte dirigent.

I sine intense berlinerår kom Joachim Andersen til, på nærmeste hold, at opleve stort set alle samtidens største solister, dirigenter og komponister:

Den 4. december, 1882 akkompagnerede orkestret det 28-årige violinfænomen *Pablo des Sarasate*, Den 13. januar 1883 stod *Joseph Joachim* som violinsolist foran orkestret. Senere skulle den store Brahms-fortolker blive fast dirigent for filharmonien. Den 18. februar 1883 spillede *Clara Schumann* sin afdøde mand, *Robert Schumanns* klaverkoncert. Den 29. januar 1884 dirigerede *Johannes Brahms* sin *tredje symfoni* "efter manuskript", som der står på koncertplakaten, og var solist i sin *d-mol klaverkoncert*. Den 21. november samme år dirigerede *Antonin Dvorák* egne værker. Den 22. januar 1886 var det *Camille Saint-Saëns*, der optrådte som klavervirtuos i egne værker, og samme år uropførte filharmonien Brahms' dobbeltkoncert med *Joseph Joachim* og *Hasusmann*. I 1888 kom *Tchaikovskij* til Berlin og dirigerede egne orkesterværker. De sidste år Joachim Andersen var solofløjtenist i Filharmonien kunne han opleve *Edvard Grieg* i spidsen for sin egen musik, og ved en anden lejlighed sad den da 13-årige *Bruno Walter* ved klaveret. Året efter, 1891, markerede begyndelsen til en ny epoke: *Richard Strauss* dirigerede uropførelsen af såvel *Tod und verklärung* og derefter, i 1892, *Macbeth*.

Hans von Bülow (1830-1894) blev filharmoniens første, egentlige chefdirigent og tiltrådte i 1887. Han var tidens betydeligste orkesterleder og havde, som elev af *Franz Liszt*, med sin opførelse af alle Beethovens 32 klaversonater udenad, også sat en helt ny målestok for, hvad en musiker kunne overkomme. Han havde uropført adskillige af Brahms' orkesterværker, men også Wagners *Tristan og Isolde* (1865) og stod tæt på Wagner og hans musik, og det skønt hans hustru, *Cosima*

havde forladt ham til fordel for netop Wagner.

“*Le concert c'est moi*” var von Bülow's valgsprog, og han havde fra begyndelsen i Berlin taget et fast greb om orkester og programlægning. Hans direktion skal have været meget distinkt, omend ikke uden en del selvhøjtidelighed og patos.

Eksempelvis dirigerede han med hvide handsker, som blev udskiftet med sorte i værker af særlig alvorlig karakter! For Joachim Andersen fik han afgørende betydning, og da Andersen i 1891 fik problemer med at passe orkestertjenesten, p.g.a sit vaklende helbred, var det von Bülow han henvendte sig til.

Hans Von Bülow beklagede p.t. at måtte undvære Andersens fine spil, og at de måtte udskyde opførelsen af *Bachs H-mol Suite*. Han fremhæver dog “Andersens elever”, der har gjort det godt i orkestret bl.a. i “Chaconnen 3/2”, idet von Bülow formodentlig henviser til soloen i *Brahms Fjerde Symfoni, 4. sats*.

Vi har desværre ikke Joachim Andersens breve til von Bülow, men af svarene fremgår det, at danskeren har bedt om råd for sin fremtid. Von Bülow fraråder ham at satse på kurbyen Scheveningen, men i stedet finde noget større, der passer bedre til hans talent. Samtidigt udtaler von Bülow, at han ser frem til atter at være klaversolist under Andersens kyndige taktstok (Note: Breve af 5/12, 1891 og 2/4 1893, gengivet hos Kyle Jean Dzapo samt artikel i Dannebrog, 22. februar, 1894 under overskriften: *Hans von Bülow og Joachim Andersen*). Dette skulle imidlertid ikke ske. En uge efter (10.april, 1893) at chefdirigenten havde skrevet det sidstnævnte brev til Andersen, ledede von Bülow filharmonien for sidste gang, og derefter overtog *Richard Strauss* kortvarigt ledelsen af de filharmoniske koncerter, men da havde Joachim Andersen sluttet sin karriere i Berlin.

Senere kom også den legendariske Arthur Nikisch til som chefdirigent, og resten er velkendt musikhistorie.

Den egentlige årsag til at Joachim Andersen måtte opgive sit fløjtespil var en tungelammelse. I begyndelsen må han have troet, at den var forbigående, men den kom til at forfølge ham resten af hans liv. *Johannes Ahlqvist* (Ahlkvist), der var hans elev i Danmark, har beskrevet hvorledes han kunne sætte fløjten til munden og frembringe en smuk tone for straks derefter med en hovedrysten at lægge fløjten fra sig igen (Note: forfatterens samtale med Poul Birkelund). Joachim Andersen led af syfilis, og hans tungelidelse skal have været en følge heraf (se Dzapo s.71). *Paul Taffanel* skrev adskillige gange til ham fra Paris både medfølelse, men også opmuntrende, og nævner specifikt, at det åbenbart er hans stakkato, den er gal med. Taffanel beskriver, hvorledes han selv i en længere periode, havde så store problemer med sin embouchure, at han kun kunne spille op til et E-2. Han

anbefaler Andersen at øve “meget proressivt og meget systematisk med en masse omhu og tålmodighed!” (Note: breve af 5. maj og 28. maj, 1895, Special Collections Library, Duke University, papers 1882-1899, gengivet hos Dzapó).

Joachim Andersen fik, i forbindelse med sygdommen, også problemer med at tale tydeligt, og overleveringen siger, at han især på s-lydene var uarticuleret - de blev til sch-lyde (Note: kilde Poul Birkelund der i Tivoli-orkestret har siddet sammen med musikere fra dengang).

Hjemme i Danmark som dirigent i Tivoli

Da Joachim Andersen, efter berlinerårene, i sommeren 1893, vendte tilbage til København, fik han snart betroede opgaver som dirigent.

Symfonikoncerterne i Odd Fellow Palæet, de såkaldte *Palækoncerter*, indstiftede han og ledede fra 1894 til sin død i 1909, og her drev han orkestret frem til en grad af professionalisme, som ikke tidligere var set i Danmark. Det var med robuste metoder, og han accepterede ingen slinger i valsen. Musikerne skulle komme punktligt, og der blev prøvet ihærdigt, ofte 3 - 4 timer, uden pause.

Der skulle heller ikke meget overforbrug af spiritus til før Joachim Andersen slog ned på synderen. Måske ikke lige midt i forseelsen, men man kunne være sikker på, at musikeren, inden en sæson var gået, ikke befandt sig i kredsen længere. Der var respekt omkring kapelmesteren, men han var også i perioder nærmest forhad blandt de københavnske musikere. Selv holdt han sig sit kunstneriske mål for øje. Han følte at han havde en mission, og resultatet helligede midlerne.

Om formålet med palækoncerterne udtalte han: “ ... at skaffe samfundets bredere lag adgang til mod en billig entree, at høre musikkens mesterværker i en saa god udførelse som forholdene tillod.”

I den forbindelse kom han i åbent klammeri med kollegaen, kapelmester *Frederik Schnedler-Petersen* (1867-1938), hvor påstand stod mod påstand.

Schnedler-Petersen og kredsen om ham, hævdede, at Joachim Andersen havde truet sine musikere med, at hvis de spillede “andre steder i byen” (underforstået med Schnedler), så ville de miste deres plads i hans orkester. Men den største konflikt Joachim Andersen gerådede i, blev et slag imellem ham og en gruppe violinister der havde samlet sig i en “violinisternes fagforening”. Årsagen var løn.

Violinisterne havde fået den idé, at deres ofte meget stradbaserende arbejde skulle aflønnes bedre end blæsernes! Joachim Andersen ville ikke vide af det, og igen fik han truet sig til at modparten opgav. Selv kommenterede Joachim Andersen det i et

brev fra Wiesbaden med følgende salut:

“Nu har violinisternes fagforening opgivet deres forehavende. Men havde de ikke gjort det, så havde jeg engageret andre musikere. Disse 25 er ikke de eneste violinister. Hvem siger vi mangler temperament i dette land? Knap havde jeg sat min fod i København, før jeg blev mindet om det modsatte” (Note: Dzapo, s. 61). Violinisternes anfører, koncertmester F. Hemme, blev afskediget som anstifter, og ingen af hans fagfæller vovede at modsætte sig Joachim Andersens beslutning.

Der var imidlertid også andre måder at anskue situationen på. Joachim Andersen havde fra den første begyndelse taget et økonomisk medansvar ved palækoncerterne. I den første sæson blev hans nettooverskud på i alt 7.50 kr. da sæsonens regnskab blev gjort op! Men Joachim Andersen havde fuld opbakning hos arrangørerne bag koncertserien. Nationaltidende (Angul Hammerich) skrev om prøvekoncerten i 1894, at “Hr. Joachim Andersen havde i aftes en heldig debut som dirigent.” To år efter kan samme anmelder notere, at “det gik (...) som vi havde ventet. Fuldt hus, bifald, der steg til ovationer, touche fra orkestret, i det hele en meget animeret stemning.” Senere i anmeldelsen skriver Hammerich ligefrem: “Han (Andersen) er i færd med at blive en populær mand herhjemme. Den institution der ser dette og forstår at drage nytte deraf er ikke den dumme...” (Note: Lars Børge Fabricius: *Træk af Dansk Musiklivs historie*, m.m. “Omkring etatsråd Jacob Christian Fabricius’ Erindringer”, s. 391, Nyt Nordisk Forlag, Arnold Busck, Kbh. 1975).

I løbet af de første måneder af 1898 skulle Tivoli vælge ny dirigent. *Georg Lumbye*, der havde afløst *Balduin Dahl*, var blevet syg. Man sagde, at det var dårlige nerver pga forskellige konflikter med musikerne, og Schnedler-Petersen havde i en sæson været konstitueret i stillingen (Note: “Orkesterforening” fra Dansk Musikerforbund, København 125 år, 1999, s. 15). Tivolis bestyrelse valgte imidlertid Joachim Andersen som ny dirigent.

Det var her i Tivoli, hans far havde siddet som fløjtenist. Nu var ringen sluttet. Mærkelig nok fik berlinerfilharmoniens demokratiske struktur, og de hertil knyttede nye tanker, tilsyneladende ingen indflydelse på Joachim Andersens eget virke som chefdirigent i Danmark. Han udtrykte sig her fyndigt og, “ville ikke finde sig i socialistiske eller anarkistiske aktioner af nogen art”.

Kapelmusikeren Anton Hansen skriver herom i sine erindringer og føjer til: “Joachims hele væremåde var preussisk i ordets værste forstand. Ingen maatte kny. Princippet var den typiske udtalelse for enevælde - vi alene vide”. (Note: *Anton Hansen (1877-1947), En kapelmusikers erindringer*, samlet og udgivet af Per

Gade (1944), Kbh. 1996).

Imidlertid var der, ifølge Anton Hansen, også megen slendrian i orkestret. Det havde været praksis, at var der et enkelt stykke for strygere alene, så udvandrede blæserne, og det hændte ofte, at dirigenten måtte stå på podiet, indtil alle musikere havde indtaget deres pladser. Joachim Andersen satte en stopper for denne ud- og indvandren, og musikerne skulle heller ikke komme ind til prøven med en tændt cigar!

I 1899 tog Joachim Andersen initiativ til en række sommerkoncerter i Rosenborg Have (Kongens Have). Tivoli ville imidlertid ikke give ham lov til at lede koncerterne, og han måtte nøjes med i begyndelsen at stå for indstuderingen. Senere overtog han ledelsen.

Dirigenten Georg Lumbye havde, efter en gammel tradition, stået med front mod publikum. Med Joachim Andersens overtagelse af podiet blev der ændret på dette. Han ville koncentrere sig om musikerne og deres arbejde og ikke lefle for publikum. Alligevel forstod han også at sætte sig selv i scene. Dette havde han lært i Berlin, og han blev en københavnerfigur, som alle genkendte. Ikke mindst bagfra hvor hans snorlige nakkeskilning var et markant indslag i tidens hårmode. I det hele taget var Andersen meget bevidst om sin ydre fremtoning som dirigent. Når han entrede podiet var han yderst velklædt og bar, som sit forbillede Hans von Bülow, lyse handsker i den ene hånd, og sin dirigentpind i den anden. Pudsigt nok har vi på Musikhistorisk Museum i dag hans "æresdirigentstok", som han modtog for sit virke i Holland. Han var også blevet professor i direktion ved Musikkonservatoriet i København; den første indenfor faget.

Når han udsendte julehilsener fra Tivoli, var det på et dobbelte postkort, med et fotografi af sig selv, henholdsvis bagfra - med omtalte nakkeskilning - og forfra, hvor hans velplejede moustache heller ikke var til at overse. Det var i hestevognenes sidste dage, og kapelmesteren kom ude fra Botanisk have og Blegdamsvej, hvor han boede. Vejen ind til Tivoli blev standsmæssigt tilbagelagt i en karet trukket af fire heste. Der var også stil over ham, når han gik tur på Nørrevold med sin lidt overvægtige gravhund i snor. "Pizz" hed hunden. Også her kan man støtte sig til et postkort fra tiden og se kapelmesteren, i den anden ende af snoren, i vinterkulde med pelskrave, høj hat og solid cigarføring.

I 1905 stod han, anbefalet af von Bülow og Joseph Joachim, i spidsen for en række symfonikoncerter i Lübeck. Anledningen var en tysk-nordisk handelsmesse. Under hans ophold i byen havde Joachim Andersens hustru fødselsdag, og der blev afholdt en privat matinée, hvor fløjtesolisten *Fanny Christensen* underholdt med

musik af fødselarens mand (Dannebrog 10. august 1895).

Samme år (Note: Kyle Jean Dzapo, s. 44) var Andersens blevet tilbudt en chefsdirigentpost i Cincinnati, USA, men af ukendte årsager, og formentlig på grund af hans vaklende helbred, kom der ikke mere ud af dette.

Orkesterskolen

Umiddelbart efter sin hjemkomst til Danmark tog Andersen initiativ til at oprette en orkesterskole for unge, kommende musikere (Czapo s. 45-48). I 1896 blev det en realitet, med to ugentlige klasser, hvortil eleverne havde mødepligt. De studerende skulle have mindst to års erfaring med deres instrument, og det kostede fem kroner om måneden at deltage. I løbet af de første fem år var der ikke mindre end 124 strygere og blæsere tilmeldt skolen. Af disse passerede i alt 30 et treårs kursus, der udløste et diplom, og mange fra denne kreds opnåede senere en stilling som militær- eller orkestermusiker. I de første år holdt orkesterskolen til på hjørnet af Store Kongensgade og Landegreven. Senere flyttede man til Musikkonservatoriet på Vestre Boulevard (H.C. Andersens Boulevard). Ved en af elevkoncerterne i Odd Fellow Palæet spillede man *Mozarts Don Juan Ouverture*, en *Haydn symfoni*, og Fanny Christensen var fløjtesolist i en Andante af *Molière*. I de tretten år hvor Andersen holdt sin orkesterskole i gang, var der altid fløjtestuderende omkring ham, bl.a. Fanny Christensen, som han ofte benyttede som fløjtesolist, desuden *Robert Enevoldsen*, som senere blev fløjtenist ved Palæ-koncerterne og *Christian Agerup*, der fandt ansættelse ved samme koncertserie

Efter hjemkomsten var Joachim Andersen tilbageholdende med at fortælle om sine berlinerår og mødet med tidens betydelige musikere og komponister. Dagspressen forsøgte flere gange at hive oplysninger ud af den tilbageholdende kunstner, men Joachim var yderst beskeden og talte nødigt om sig selv. En af forklaringerne kunne ligge i hans tungelammelse, der dels havde ødelagt hans fløjtespil, men som også gjorde hans tale utydelig. Vi har derfor ikke noget klart billede af, hvordan og hvornår han overkom at komponere sit store *oeuvre* af fløjtekompositioner. Kun fra den mundtlige overlevering forlyder det, at han havde for vane at sidde i det inderste lokale på et værtshus i Berlin, og her skal han have skrevet størstedelen af sin musik for fløjte og klaver.

I Berlin var han tillige en søgt fløjtepædagog og uddannede blandt mange *Emil Prill* (1867-1934?), fra 1892 solofløjtenist ved operaen i Berlin og fra 1903 også professor ved Det Kgl. Musikkonservatorium i byen.

Også *Ary van Leeuwen* (1875-1953), som var født i Wien og som blev én af tidens

store fløjtevirtuoser, havde han undervist.

I 1903 rejste Joachim Andersen til Paris. Han skulle møde én af sine gamle venner fra tiden i Rusland, fløjtenisten, dirigenten og komponisten Paul Taffanel, epokens største fløjtenist og, også i dag, forgudet af alle instrumentets udøvere. Taffanel havde inviteret Andersen til en fællestime på musikkonservatoriet i Paris. Danskeren havde to gange leveret det obligatoriske stykke til den afsluttende eksamen, således som en komponist hvert år blev opfordret til at skrive et stykke musik, som de studerende, der efterstræbte en *premier prix*, skulle indstudere på kort tid, og vel at mærke spille udenad.

I 1895 var det *Morceau de Concert, opus 3*, og i 1897 *Deuxième Morceau de Concert, opus 61*, idet man dog må formode, at opus 3 var komponeret langt tidligere.

Denne dag i 1903 føler vi os nærværende, for læreren til mange af nutidens danske fløjtenister, mester *Marcel Moyse*, er til stede, og fra ham har vi en øjenvidneskildring: Taffanel opfordrer Joachim Andersen til selv at spille, men han undslår sig. Han led som nævnt af en tungelammelse, og kunne på dette tidspunkt knapt spille mere. Paul Taffanel griber fløjten og spiller i stedet, og for første gang bliver én af Andersens skønneste etuder - opus 15 no. 3 i G-dur - spillet som et koncertstykke.

Efter denne vidunderlige fremførelse blev der, ifølge Moyse, helt stille. Komponisten har ved metronomtallet angivet et meget hidsigt tempo. Taffanel havde imidlertid valgt at udføre virtuosstykket ganske blidt og temmelig langsomt. Joachim Andersen rømmer sig og siger så: "Jeg vidste ikke, jeg havde skrevet så smukt et stykke" (forfatterens samtale med Marcel Moyse, 1969, (Note: citat fra Marcel Moyse, selvom det, i andre versioner bliver gengivet, som var det Marcel Moyse selv, der spillede for Joachim Andersen).

Bemærkningen giver mening, når man studerer Joachim Andersens egne metronomtallet. De angiver tempi, der ligger en del højere end, hvad man almindeligvis hører i dag.

Den 6. februar 1908 optrådte Joachim Andersen en sidste gang som fløjtenist. Anledningen var åbningen af det musikhistoriske museum i København (*Carl Claudius Samling og Musikhistorisk Museum*). Joachim Andersen spillede ved denne lejlighed nogle satser af *Frederik den Store* og optrådte med *Jens Baggesens Holzapfel* fløjte (se iøvrigt side:).

Den 2. oktober 1908 synes han stadigt ved godt mod, og fra Salzburg skriver han:

“De kan tro at jeg er rigtig smækker på denne herlige rejse. Jeg har været et par dage i Berlin, henholdsvis München, og slog mig derpå ned i det herlige Salzburg, hvor vi nu har tilbragt ti dage, gjort en mængde afstikkere til bjergegnene, og i nærheden af stedet, og rejser nu sandsynligvis i overmorgen til Wien, tagende Ischl og Gastein med på vejen. Fra Wien gør jeg vistnok en tur til Ungarns hovedstad, Budapest...” (Note: brev til Anton Hansen).

Denne rejse skulle imidlertid blive hans sidste. Udgangen af sæsonen 1908 blev hans afsked med Tivoli, og i 1909 trak han sig fra Palækoncerterne. Efter koncerten d. 28. marts takkede han musikerne, og sagde farvel, idet han, meget berørt, forklarede dem, at sygdom tvang ham til at opgive sin gerning.

Han tog ophold på Hareskov Sanatorium i håb om at komme i bedring, men tilstanden forværredes, og den 7. maj, 1809, og en uge før han ellers skulle have åbnet Tivoli-sæsonen, døde han af et hjerteslag (*aorta aneurysma*), muligvis forårsaget af hans syfilis-lidelse (Note: Dzapo s. 68).

Der skulle imidlertid blive et mærkværdigt, posthumt efterspil: opbevaringen af hans askeurne var betalt af en velhavende købmand *Louis Wolf*. Mange år senere, da Wolf ville lægge blomster ved urnen, opdagede han, at den var væk! Det viste sig, at Joachim Andersen ved en fejltagelse var blevet begravet i en fællesgrav. Der var betalt gennem 30 år, men for ingenting! Joachim Andersens fløjte blev opbevaret i Tivolis arkiv, men brændte under koncertsalens brand i 1944. En buste af Joachim Andersen gik til ved samme lejlighed (Note Dzapo s. 73), og man kommer umiddelbart til at tænke på hans noder, der gik til ved branden i Scheveningen. På mærkværdig vis synes alle spor efter denne store musiker at blive slettet.

Personligheden Joachim Andersen - et forsøg på en karakteristik

Frits Bendix tegnede i 1913, i sin meget charmerende bog “Af en kapelmusikers Erindringer”, et lille, men meget præcist og urovækkende rids af Joachim Andersen:

“Ingen der har kendt Joachim Andersen som alvorsmanden, kapelmesteren, der var så stærkt optaget af sit hverv, at alt andet var ham underordnet; kapelmesteren, som i alt fald lige over for sit orkester ikke forstod spøg, og som kunne være ret hårdhændet, ville have let ved at tro, at han engang havde været den livligste blandt de livlige, den gladeste blandt de glade, den kaadeste blandt de kaade. Egenskaber der nok dengang skabte ham kammerater, men ikke var særligt egnede til at skabe ham en position blandt de mange, snarest filistrøse herrer, han dagligt skulle færdes

imellem.”

Hvad var det, der satte dette skel, udløste dette sindelagsskift i Joachim Andersens liv? Man fornemmer, og især i hans senere kompositioner, en undertone af stærk melankoli. Nu vil man, og med rette, kunne sige, at det senromantiske tonesprog han benytter sig af, allerede i sig selv, indeholder smerte og afskedsstemninger, men, da melankolien også afsætter sig og skaber forandringer i hans personlighed, kunne der være en mere nærliggende forklaring:

I forbindelse med Joachim Andersens fremadskridende, syfilitiske lidelse ser man i hans håndskrift en aftegning og en udvikling der peger henimod en direkte psykisk lidelse. Hans signatur udvikler sig, eller rettere degenererer, og gennemgår en udvikling, der kunne afspejle en ekstraordinær, psykisk anspændelse. Det, som hans omvenden oplever som en sær inadvendthed.

Studerer man f.eks. den østrigske maler *Hundertwassers* billedsprog, kan man iagttage en lignende, “skæv” udvikling: hvad der i hans kunst begynder med at være regelmæssige cirkelbevægelser aftegner sig mere og mere som indadgående, nærmest desperate, spiralbevægelser. I Joachim Andersens tilfælde kan man studere hans signatur. Udviklingen ved især begyndelsesbogstaverne (J og A) er så markant, at man, år for år, ser spiralen fortætte sig med stadig flere ringe: en ukontrolleret kredsen om sig selv som et sindbillede på en afspærring eller et indelukke.

I det ydre er der også tegn på psykisk ustabilitet. Joachim Andersen udviser en sær følelseskulde overfor sin eneste søn, og vi har ingen beretninger om, hvordan han reagerer på meddelelsen om sønnens død af tuberkulose. Vi ved derimod, at han kom i stærk affekt når talen faldt på hans bror, Vigo og dennes selvmord. Et samtidigt rygte vil vide, at Joachim Andersen måtte forlade Danmark i 1878 på grund af håbløse økonomiske forhold og gæld (Note: Gade/ Anton Hansen s. 22). Dette er ikke dokumenteret, men en vis uansvarlighed i forbindelse med hans ungdoms orkestertjeneste ser vi i den omstændighed, at brødrene Joachim og Vigo byttede teatertjeneste uden at informere hverken administration eller kolleger i Det Kgl. Kapel.

Dette letsind står i en stærk kontrast til den samvittighedsfulde, revsende og ubønhørlige orkesterleder vi fra 1897 møder i spidsen for det københavnske musikliv. Han er uden nåde både når det angår den enkelte musiker såvel som overfor kollegaen Schnedler-Petersen. Vi kan ikke overse, at den unge- som den ældre Andersen, på hver sin måde, synes ude af mental ligevægt. Der spores en vis ubalance i forholdet mellem fornuft og følelse, omend han altid kommer videre i

livet med så at sige begge ben på jorden. I visse af sine initiativer viser han stor udholdenhed og stabilitet, f.eks. igennem sin orkestergering i Berlin og ikke mindre som dirigent for berlinerfilharmonien. Han indeholder også en altruistisk side, hvilket kommer til udtryk ved oprettelsen af hans orkesterskole i København. Også her viser han stor stabilitet. Endelig må man sige, at i de relativt få år hvor han komponerer for fuld kraft (ca.1779-1895), får han et forbløffende antal værker for hånden. Han var kendt for at kunne arbejde hurtigt, og han skal, ifølge John Ahlqvist, også have spillet udmærket klaver.

Men vi sidder tilbage med en fornemmelse af, at Joachim Andersen til stadighed og i stigende grad gennem årene befandt sig i en slags konstant spænding og var underkastet en sindets splittelse. Noget kunne tyde på, at det var den samme art splittelse, der førte til at hans bror Vigo tog livet af sig. For Joachim Andersen førte måske netop denne mentale ubalance til hans egenartede tonesprog? Joachim Andersens koncertstykker er blevet sammenlignet med Chopins. Dette kan måske, hvad hudløshed og følsomhed angår, være en rammende karakteristik, hvis man ser stort på, at Chopin var et musikalsk geni, medens Joachim Andersen som komponist trods alt må placeres i en anden kategori. Men nok så rammende synes jeg at en sammenligning med *Franz Liszt* ville være. Både hvad genre og følelsesindhold angår. I Joachim Andersens tonesprog finder man også reminiscenser af Tjakovskij, Richard Strauss og en særlig, nordisk tone (Grieg, Halvorsen, Fini Henriques) lader sig i høj grad også spore.

Vigo Andersen

Vigo (der *er* kun et g i Vigo!) havde efterfulgt Joachim som fløjtenist i Det Kgl. Kapel, men også han havde udlængsel, og i 1889 forlod han kone og barn i København og rejste til USA, hvor han først fik ansættelse ved militærmusikken i New York, men siden høstede anerkendelse som en fremtrædende virtuos. Han blev i 1891 solofløjtenist i det nystiftede *Thomas Orchestra* i Chicago, forløberen for Chicago Symphony Orchestra, og broderen Joachim stod i stadig kontakt med ham.

Som en pant på hengivenhed og omtanke sendte Joachim ikke alene breve over til USA, men skrev også sine vanskeligste etuder med henblik på broderen og hans færdigheder. Medens man kan betegne etudesamlingen *Grosse Etuden, opus 15*, som de musikalsk mest givende, så står de *24 Schule der Virtuosität, opus 60* som de mest krævende. Harmonikken er senromantisk og er grundtonearten f.eks. Es-mol, så kræver det stort overblik og en udviklet teknik at komme igennem sådan en tonelabyrint på fire koncentrerede sider. Alle fløjtenister i dag har mindst én samling af Andersens i alt otte selvstændige etudesamlinger stående på nodelistivet eller gemt i nodesamlingen. Hver samling (bortset fra *18 Kleine*

Etiiden, opus 41 og *26 Kleine Capricer* opus 37) består af hver 24 etuder, men dertil kommer et stort antal efterladte præludier og etuder, uden opusnummer, der kun forefindes i manuskript. De otte kendte samlinger er udkommet igen og igen, på alverdens forlag, i Danmark, Tyskland, Ungarn, Frankrig, England, USA og flere andre steder.

Vigo Andersen fik et sørgeligt endeligt. Hans første kone var rejst efter ham til New York med deres søn, men de blev snart separeret. Vigo havde kort derefter giftet sig igen, og i dette ægteskab var der tre børn. Da denne, hans anden kone døde, tog han sig ikke af børnene. De blev sat i pleje, medens Vigo rejste til Chicago. Hans uansvarlighed omkring disse familieforhold havde i vinteren 1894 medført, at Vigo Andersen stod for at skulle igennem en række, pinagtige retssager.

Imidlertid havde han i Chicago forelsket sig i en yngre kvinde, pianisten, *Frances Streikel*, som han også optrådte sammen med. Efter hvad man kan slutte, ville frøken Streikel ikke vide af hans tilnærmelser, og alt tyder derfor på, at Vigo Andersen, den 30. januar 1895, havde truffet en fatal beslutning. Om mandagen, samme uge, havde han anskaffet sig en pistol - en billig kaliber 32. Derpå havde han lånt en bekendts hus, og inviteret hele sin bekendtskabskreds, for der at afholde, hvad der skulle ende med at blive et afskedsselskab. Vigo Andersen optrådte selv som det naturlige midtpunkt og, akkompagneret af Frances spillede han en hel række soli for fløjte med klaverledsagelse. Øjenvidner hævder, at de aldrig har hørt virtuosen udfolde sig bedre. Det sidste stykke han spillede var en sonate af Beethoven (enten originalværket i B-Dur eller en transskription af en violin-sonate). Man stod for at skulle skære isen ud til dessert, da tragedien indtraf.

Det hus Vigo havde lånt tilhørte en privatdetektiv, og dagspressen i Chicago var først af den mening, at der var tale om mord, men efterforskningen og vidneudsagn bekræftede samstemmende, at Vigo, umiddelbart før isdesserten skulle serveres, havde haft en samtale under fire øjne med Frances Streikel. Da han kom ud fra dette møde satte han sin pistol til hovedet og skød sig.

Joachim Andersen tog sig dødsfaldet meget nær, og i mange år kunne man ikke berøre det uden, at han blev synlig bevæget.

Joachim Andersens kompositioner

Etuderne, "fløjten Chopin"

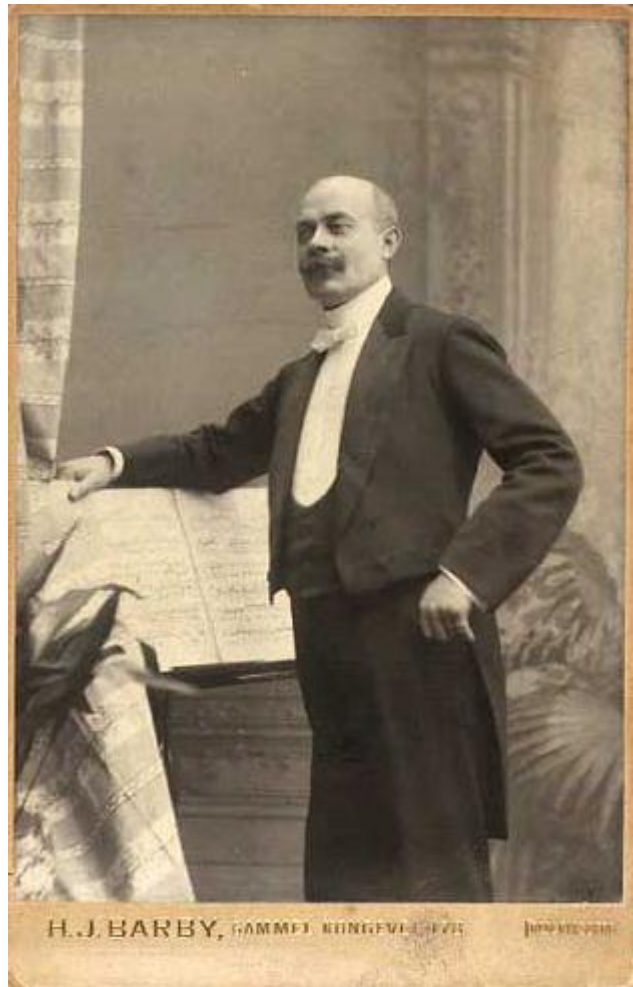
Når musikere vil dygtiggøre sig, skal der trænes, eller øves, som vi kalder det. Ligesom en sportsstjerne arbejder med et "løbepensum", må også den unge musiker se i øjnene, at et stadigt gentaget program af daglige øvelser giver et solidt, teknisk fundament. Den egentlige kunstmusik er for abstrakt, og samtidigt for kompleks, til at kunne stå model til denne gymnastikagtige øvning. Der må noget andet til. Vi kalder det *etuder*.

Pædagogisk tilrettelagte etuder opstod i 1700-tallet i forbindelse med en ny metodik i undervisningen (*Quantz, C. Ph. Em. Bach, Leopold Mozart*), og genren kulminerede i midten og slutningen af 1800-tallet. I virtuoserens tidsalder udviklede koncertetuden sig i særlig grad. *Niccolò Paganini* (1782-1840) spillede og publicerede sine *24 Capriccier* for en *violin solo*, der er komponeret således,

at den udøvende bliver ført igennem samtlige 24 tonearter, 12 i dur og 12 i mol. Undervejs skal der overkommes en række forskelligartede, tekniske krumspring, der for en stor del ligger på grænsen til instrumentets ydeevne. Paganini kalder som nævnt sin samling for *Capriccier*, men det er i realiteten koncertetuder, som på den ene side skal være fængslende at lytte til, men desuden være opbygget af tekniske delelementer og kunstgreb, der tilsammen kan sikre et overlegent, teknisk grundlag inden man giver sig i kast med "den rigtige musik" - mesterværkerne.

Paganini viste vejen, og de fleste instrumenter blev herefter tilgodeset med koncertetuder komponeret af komponister der også var udøvere og tilbundsgående kendere af det respektive instrument.

På *klaver* blev genren forgyldt af *Franz Liszt* (1811-1886) og ikke mindst af *Frédéric Chopin* (1810-1849). *Valdhornet* fik koncert-etuder tildelt af ingen ringere end *Johannes Brahms* (1833-1897), og på *guitar* skulle der gå et århundrede før



brasilianeren *Heitor Villa-Lobos* (1887-1959) gav den spanske guitar en fornyet identitet gennem sine etuder.

Joachim Andersens i alt otte etudesamlinger fordeler sig i hvad man naturligt kan inddele i tre grupper: koncert-etuder, tekniske etuder og lettere etuder til brug for mellemstadiet. Joachim Andersen har ikke, i lighed med f.eks. Marcel Moyse, skrevet øvelser, der decideret henvender sig begynderen.

Etuder til de "let øvede":

1) Opus 21, *24 Studien in Dur und Moll* (trykt 1885), tilegnet prof. ved det kejserlige musikkonservatorium i Sankt Petersborg, F. Watersraat. Øvelserne er ikke teknisk vanskelige.

2) *24 Kleine Exerzitiren*, opus 33 (trykt 1888) og tilegnet Jacques de Jong, solofløjtenist i Holland. Ikke vanskelige

3) *26 Kleine Capricen*, opus 37 (trykt 1889) og tilegnet prof. J. Dumon prof. ved konsv. i Bruxelles. Meget udbredt etudesamling

4) *18 Kleine Studien*, opus 41 (1892) tilegnet mr. Ray Thompson (ret enkle)

Etuder til mellemstadiet:

4) *24 Instructive Übungen*, opus 30. Ikke så kendt en samling, men indeholdende meget charmerende stykker der også egner sig som koncert-etuder.

5) *24 Etudes Techniques*, opus 63 (1907) tilegnet Albert Francella. Denne samling (ofte trykt i to bind) har vundet en kolossal udbredelse, og anvendes på mange musikkonservatorier som obligatorisk stof.

6) *98 posthume Etuder og Præludier* (ligger i manus på Musikhistorisk Museum, Kbh.)

Koncert-etuderne kan sammenfattes i de to, store samlinger

7) *24 Grosse Etuden*, opus 15, tilegnet "meinem lieben Vater und Lehrer, C. J. Andersen". Denne samling er kendt verden over som den store, klassiske samling af koncertetuder og er, inden for sin genre *second to none*.

8) *Schule der Virtuosität*, opus 60, (1885), tilegnet mindet om Joachim Andersens bror, Vigo Andersen. To bind.

Af de i alt 48 koncertetuder er det opus 15, der har den største udbredelse. Medens opus 60 etuderne breder sig over ikke mindre end fire, tættrykte sider, og med utallige kromatiske og semi-kromatiske vendinger, der kun med vanskelighed lader sig harmonisk dechifrere, så indeholder opus 15 etuderne en skønhed og en klarhed, der har gjort disse 24 stykker til favoritter indenfor genren.

Marcel Moyse vendte til stadighed tilbage til opus 15-etuderne, øvede dem dagligt i et langsomt tempo, og kunne fortælle, at allerede i hans tidlige ungdom havde opus 15 været fast øverepertoire hos Paul Taffanel på *Conservatoire Supérieure* i Paris.

Joachim Andersens kompositioner for fløjte og orkester

Heldigvis er Joachim Andersens kompositioner for en stor del trykt og udgivet, og dette repertoire vinder stadig større udbredelse hos de fløjtespillende. Det drejer sig om salonmusik, en genre der hos violinisterne kalder på navne som Frits Kreisler, Pablo de Sarasate og danske Fini Henriques.

Hos cellisterne hedder han David Popper (1843-1913), og hos klaverfolket er der mange at vælge imellem, men ligesom i etudernes verden, er det Liszt og Chopin, der står for det mest udsøgte.

Fløjtekollegaen Paul Taffanel kaldte Joachim Andersen for “fløjtes Chopin”, og det var meget smigrende, men måske skudt lidt over målet. Går man imidlertid Joachim Andersen *Oevre* igennem, vil man bemærke, at en større del af hans værker, både hvad titel, genre og tonesprog angår, lægger sig tæt op ad en anden af klaverteknikkens største skikkelser: Franz Liszt. Det var Liszt, der havde skabt begejstringen for den ungarske musik og tilført den det element af folkemusik, man forbinder med zigeunerne. Liszt var ud af ungarsk familie, men havde indtil han stod på berømmelsens tinde, ikke noget reelt forhold til, hvad han kaldte sit fædreland. Han talte fransk og tysk, men ikke ungarsk! Så meget desto stærkere blev hans fascination af zigeunermusikken til gengæld, og som bekendt går den som en glødende, rød tråd igennem store dele af hans *Gesammtwerk*.

Allerede i sit opus 2, *Ungarsk Fantasie (a-mol) for fløjte og orkester*, tager Joachim Andersen tråden op, og det gentager sig i hans opus 58, *Introduction et Caprice sur des Airs Hongroises i E-Dur*. Størstedelen af Andersens værker er skrevet for fløjte og klaver, men når han brød med genren, lagde han sig idémæssigt op ad Chopin og Liszt: Fløjten (som klaveret) skulle stadig være i centrum, men nu ledsaget af stort orkester, og Andersen var en fortrinlig og meget elegant instrumentator.

I Ungarsk Fantasie instrumenterede han med et fuldt, udbygget orkester, og *opus 3, Concertstück* (i E-Dur) fik samme generøse behandling. *Concertstück* blev, i følge et brev fra Paul Taffanel (Note: 5. maj 1895, Czapo s. 84) opført i New York i 1883 af Taffanel selv. Joachim Andersens elev Emil Prill spillede den 26. august 1901 stykket i Tivoli med komponisten som dirigent (Note: Czapo, s. 84).

Ballade et Danse des Sylphes, opus 5 er måske Andersens mest inspirerede stykke for fløjte og orkester. Taffanel nævner stykket i et brev (juli 1883) til Andersen. Stykket blev tilegnet komponisten Meyerbeers svigersøn, en *baron de Korff*, og instrumentationen er så anderledes end Andersens øvrige værker med orkester, at man ligefrem har foreslået, at det er Meyerbeer, der står bag orkestreringen (note. Thomas Jensen i samtale med forfatteren).

I bedste Paganini-stil skrev Andersen en *Mouvement Perpetuel*, opus 6, med en uendelig række hurtigt stakkerede sekstendedele. Virtuosnummeret er tilegnet hans nære ven, Paul Taffanel. Hvad Taffanel mente om stykket vides ikke, men Andersen ændrede selv metronomtallet i sin egen kopi fra 152 til 160!

Også *Tarantella* (i h-mol), opus 10, er et virtuosnummer, *vivace con fuoco*, med orkester.

Fantasie Caractéristiques, opus 16, er tilegnet *Vigo Andersen* "medlem af Det Kongelige Kapel i København", hvilket placerer værket i perioden mellem 1878 og 1885. I juli 1905 dirigerede Andersen stykket med *Ary van Leeuwen* som fløjtesolist. Det er formet som en Introduktion, med et indtagende tema i A-Dur og en række variationer.

Rene virtuosstykker fik også en plads i Andersens værkrække: *Variations Drôlatiques sur un Air Suédois*, opus 26, bærer undertitlen: *pendant du Carnaval de Ciadi*. Andersen havde adskillige gange spillet Ciardis stykke og blandt andet ved den første berlinerfilharmoniske koncert. *Variations Drolatiques* er holdt i en enkel, for ikke at sige naiv, tone, og tilegnet *Wilhelm Popp* (1828-1903), der var solofløjtenist i Hamburg og selv en flittig komponist til fløjtekompositioner af lidt vekslende kvalitet. Emil Prill opførte *Variations Drolatiques* i Tivoli med komponisten som dirigent i sommeren 1901.

Andersen skrev *Wien Neerlands Bloed, Fantaisie über die Holländische Volkshymne* (G-Dur), opus 35, som en hyldest til berlinerfilharmoniens gæstespil hver sommer i Scheveningen. Joachim spillede selv det noget pompøse værk flere gange under sommerkoncerterne i 1890. Også *Vigo* koncerterede med den

hollandske Fantasi (Chigaco, februar 1893, dirigeret af Theodore Thomas).

Allegro Militaire, opus 48, (E-Dur) for to fløjter og orkester er enestående i Andersens værklister. Kun denne ene gang skrev han koncerterende for to fløjter. Værket er blevet til under Sct Petersborg-dagene og bærer på titelbladet overskriften: Sct. Petersburg, 1879. *Allegro Militaire* blev senere tilegnet Joachim Andersens elev og kollega i berlinerfilharmonien, *Heinrich Erichson*, der rykkede op som solofløjtenist efter Andersen afrejse i 1897. I forbindelse med trykning af værket (Zimmermann 1894) foretog Andersen selv en lang række rettelser i solo-såvel som i orkesterstemmerne (Note: det håndskrevne partitur og de originale rettelser er i privateje, men har været underkastet forfatterens undersøgelse).

Værket tilhører den lille gruppe af Andersens kompositioner, der bliver opført jævnligt og overalt såvel i udgaven med klaver som i den meget flotte orkesterdragt.

En *Pirun Polska*, *Polka du Diable*, *Introduction et Caprice sur des Airs Finnois*, opus 49 (d-mol og D-Dur) er igen en værktpe der er inspireret af Franz Liszt (*Totentanz*). Værket er anført til at kunne spilles med et akkompagnement af et orkester på 18 mand. Joachim Andersen spillede det selv med berlinerfilharmonien dirigeret af Gustav Kogel den 1. september 1890 og gentaget den 5. july 1891.

Andersens sidste værk for fløjte med orkesterledsagelse skulle til gengæld blive hans måske mest spillede: *Deuxième Morceau de Concert* (g-mol), opus 61 var, som fløjte med klaverledsagelse, en bestillingsopgave fra Paul Taffanel. *Deuxième Morceau* er det andet værk indenfor samme kategori (det første var *Concertstück* opus 3), og begge stykker er komponeret i en fri sonateform, nærmest rapsodisk, hvor langsomme, fabulerende episoder, gennem solokadencer og recitativer, afveksler med mere dansante afsnit. Det blev, umiddelbart efter det var skrevet i 1895, programsat til de omtalte festspil i Lübeck og med Fanny Christensen som solist. Kgl. kapelmusikus, *Peter Mollerup* (1874-) spillede det ved en Palækonzert i februar 1896 og ligeledes med Andersen som dirigent. I London blev det opført af fløjtevirtuosen *Albert Francella* (1865-1935) og i Nürnberg samme år af *Wilhelm Tieftrunk* (1846-1930).

Kompositioner for fløjte og klaver

Titlen *Impromptu* (opus 7, C-Dur) refererer tydeligt til Chopin. Det lille karakterstykke er tilegnet Paul Taffanel og er et tidligt eksempel på den særlige Andersenske melankoli. Stykket er meget originalt opbygget over et stort septimspring.

Au bord de la mer, Morceau de Salon, opus 9 (a-mol) er tilegnet et af tidens, eller rettere den foregående generations, største navne, professor *Moritz Fürstenau* (1824-1889), søn af Anton Betrnhardt Fürstenau og tredje generation af den kendte fløjtefamilie. Tillige, som der står i dedikationen “Chevalier de plusieurs ordres”, og tidligere solofløjtenist i Dresden.

Le Résignation (F-Dur) et Polonaise (a-mol), opus 22. *Le Résignation* blev sammenstillet med *Babillard*, opus 24 nr. 6, spillet af Joachim Andersen og berlinerfilharmonikerne, dirigeret af Gustav Kogel den 6.- og igen den 25. august, 1891. Orkestermaterialet til disse to stykker er væk og måske brændt ved koncertsalens brand i i Scheveningen?

L’Hirondelle (Svalen), “Valse Caprice”, opus 44, blev udgivet af Wilhelm Hansen i 1907. Stykket er en elegant svævende vals i familie med *Frantz Dopplers* mest yndede kompositioner. På forlagskontrakten står anført, at Andersen fik 1. 000 kr. for dette samt seks andre stykker.

Politiken kunne i juli 1895 fortælle sine musikinteresserede læsere, at Joachim Andersen ville udgive fem nye værker i løbet af året, og meddelelsen blev fulgt op af det konkurrerende Dannebrog, der i marts 1896 konfirmerede, at stykkerne var trykt og udgivne og bladet mente, at “stykkerne var ret overkommelige og velegnede til at glæde venner og familie.” Det drejede sig om en række operatranskriptioner, en genre som oprindeligt blev grundlagt af *Louis Spohr*, derpå videreført af Franz Liszt, og siden fulgt op af Pablo de Sarasate og mange andre.

Joachim Andersens operafantasier indeholder otte “numre”: Mozarts *Figaros Bryllup*, *Norma* af Bellini, Boieldieus *Den hvide Dame*, *De lystige koner fra Windsor* af Nicolai, Mozarts *Don Juan*, Donizettis *Lucia di Lammermoor*, *Jægerbruden* af Weber samt Mozarts *Tryllefløjten*.

Fantasierne er arrangeret og sat op med stilsans, men uden de instrumentale udfordringer der ellers karakteriserer genren og som vi møder os f.eks. *Francois Borne* i hans *Carmen-Fantasie* for fløjte og klaver eller hos Taffanel i hans populære operafantasier (*Mignon*, *Jægerbruden* etc).

Umiddelbart efter operatranskriptionerne udgav Andersen den omtalte *Pirun Polska*, *Polka du Diable* med orkester, og dette værk førte naturligt over til *Seks Svenske Polska-Lieder*, opus 50, en bearbejdelse af *Isidore Dannerströms* folkloristiske danse. Andersen tegnede igen kontrakt med WH og fik denne gang 150 kr. for sit arbejde. Han tilegnede, for første og eneste gang, sin søn Ernst Andersen (idet han udelod mellemnavnene Gunnar og Joachim!) satserne 5 og 6. De første to satser var tilegnet, hvad der ligner en favoritelev, Fanny Christensen.

Deuxième Impromptu, opus 54 (As-Dur) er et meget kromatisk anlagt stykke der har vundet stor udbredelse. Det har, i lighed med *Impromptu*, opus 7, en særegen melankoli. Det blev opført i Tivolis koncertsal af *Jay Plowe* den 6. september 1899.

Acht Vortragstücke, opus 55 (1894): *Elegie*, *Walzer*, *Nocturno*, *die Mühle*, *Legende*, *Scherzino*, *Albumblatt* og *Tarantella* er blot én af adskillige samlinger af salonstykker for fløjte og klaver, men måske indeholder netop denne sene samling nogle af hans fineste små karakterstykker. Joachim Andersens miniaturer kan godt lede tanken hen på Griegs *Lyriske Stykker*, hvoraf der også udkom adskillige samlinger. *Scherzino* er formodentlig Andersens korteste stykke, men også det mest udbredte værk. Både *Albumblatt* og *Scherzino* er instrumenteret med orkester og opført af Fanny Christensen under Joachim Andersens ledelse (14. september 1898).

Opus 55-stykkerne blev efterfulgt af yderligere to samlinger af lettere stykker hvor man finder perler som *Im Herbst*, *Abendlied* (med en duft af Richard Strauss!), *Unterm Balkon* (opus 56 1,3 og 4) samt den elegante *le Tourbillon* (opus 57 nr. 3).

I hans sidste samling opus 62, *Quatre Morceaux*, *Cavatine*, *Intermezzo*, *Dans La Gondole* og især *Sérenade D'Amour*, sporer man en begyndende træthed, og der indfinder sig en vis uoplagthed i det melodiske materiale.

Avisen, Dannebrog meddeler den 16. maj - samme dag som kontrakten med Wilhelm Hansen er underskrevet - at der vil følge yderligere seks karakterstykker: *Danse Orientale*, *Nocturne*, *Caprice*, *L'Abeille*, *Rêverie* og en *Danse Espagnole*. Det kom imidlertid aldrig til en udgivelse, og der hersker usikkerhed omkring, hvorvidt disse stykker er komponeret. De fire stykker som blev publiceret bærer, undtagelsesvis, ingen dedikation.

I 2009 dukkede der yderligere tre karakterstykker for fløje og klaver op på Statsbiblioteket i Århus. Det var professor Toshinori Ishihara der, som den første, gennemskuede, at det drejer sig om hidtil ukendte værker af Joachim Andersen. De tre stykker er tilegnet solofløjtenisten i Det Kongelige Kapel, Jørgen Petersen og med et så tidligt årstal påskrevet som 1874. Stykkerne er indtagende og charmerende, og man kan undre sig over, at Andersen ikke senere lod dem udkomme på et forlag. Forklaringen er formodentlig, at Jørgen Petersen, der nok havde et anstrengt forhold til sin unge kollega, har lagt dem af vejen uden at interessere sig for musikken. Og så er de blevet glemt. Forfatteren uropførte stykkerne i nutiden ved en koncert i Suntory Hall i Tokyo i 2010. Stykkerne er nu udkommet på noder i Japan.

Det er påfaldende, at der er så store huller i Andersens opusrække. Således står opustallene 1, 4, 11,12,13,14,17,18, 20, 25, 29, 31,32, 34, 36, 38,39,40, 42 og 43 tomme (Note: værklisterne udarbejdet henholdsvis Toshinori Ishihara, 1997 og Kyle Jean Dzapo, 1996 er samstemmende). Herefter, og frem til og med opus 63, forekommer der ingen huller i rækken. Dette har ført til den nærliggende konklusion, at Joachim Andersen mistede disse værker i manuskriptform under branden i Scheveningen i 1886.

Udover de registrerede opusværker ligger der en ikke publiceret (musik)*Theori* (DKB), og på *Musikhistorisk Museum*, København finder man to manuskripter der, hver for sig, kaster lys over Joachim Andersens virke som komponist, og måske også antyder, at han har komponeret andre og flere stykker end det man kender til.

En *Serenade* for en mandsstemme med obligat fløjte og klaverledsagelse fortæller ironisk om kærligheden til Elvira! Manuskriptet er signeret 17. december 1876 (1866?) og er, med sin danske, anonyme tekst et meget tidligt værk. Der foreligger også skitser til Serenaden, forsynet med karakterfulde vittighedsportrætter af herrer med lorgnetter og velplejede moustacher.

Det andet manuskript indeholder 98 etuder og præludier; de fleste meget korte i formen, og blandet op med helt traditionelle skalaøvelser. De foreligger nu i såvel en facsimile-udgave som i en kommenteret, trykt udgave. Herudover komponerede Joachim Andersen i sine senere år nogle få mindre klaverstykker hvoraf "Sølvmyrter" (håndskrift på Musikhistorisk Museum) foreligger i en charmerende transkription for to fløjter og klaver, ved. Professor Toshinori Ishihara.

Carl Nielsens samtid

Bankieren og danserinden

Vi kan følge tværfløjtespillet udøvere, lige fra kunstarten fik fodfæste i det danske: Zielche, Ræhs, Seydler, Bruun, Niels og Jørgen Petersen, brødrene Joachim og Vígo Andersen; hele rækken af fremtrædende instrumentalister. De var alle store talenter, der ofte endte deres kunstnerliv som nogle lidt forblæste skæbner. Vi kan også følge en anden kreds: de, der dyrkede fløjtespillet som tidsfordriv og udelukkende for deres fornøjelses skyld: Joachim von Moldenit, Ludvig Otto von Raben, kammerherre Giedde, Peter Schiønning (se: Fløjtespil i Danmark før år 1800) - de velstillede der havde magt til selv at opsætte rammerne for deres udfoldelser. Også i nyere tid møder vi personligheder, der tilsyneladende kun dyrkede fløjtespillet for deres fornøjelse, men som tilmed formåede at få stort udbytte af deres anstrengelser.



Danserinden, malerinden, forfatteren og fløjtenisten Ragna Norstrand

Der er endnu nogle få, der husker hin mindeværdige aften i 1947, hvor *Ragna Norstrand* (1878-1976), spillede Mozarts D-Dur fløjtekoncert i Odd Fellow Palæet.

Ragna Norstrand var født den 7. april 1878, og et langt liv igennem lykkedes det hende, med enestående viljestyrke, at gennemføre, hvad hun satte sig for. Ragna begyndte at spille tværfløjte, da hun var over de fyrrer, og alligevel opnåede hun, at få fløjteundervisning hos én af Frankrigs største mestre. På dette tidspunkt havde hun spillet i mindre end fire måneder (!) og hun optrådte offentligt, da hun havde spillet i mindre end et år.

Ragna var høj og slank, og som fløjtenist optrådte hun i græske gevandter, kantet af små og store a-la-greque-borter, med guldringe om de bare arme og med et pandediadem, der holdt sammen på et brusende, sortkrøllet hår.

Orkestret i Odd Fellow Palæet var under ledelse af violinisten *Gunna*

Breuning-Storm (1891-1966), men for Ragna Norstrand var det ikke en debutkoncert, men tværtimod en afskedskoncert, og for første gang spillede hun solo med orkesterledsagelse. Inden da havde hun, gennem årene, afholdt fem andre palækoncerter under skiftende medvirken af så fremtrædende kunstnere som cellisten *Paulus Bache* (1882-1956), pianisterne *Johanne Stockmar* (1869-1944), *Agnes Adler* (1865-1935) samt *Christian Christiansen* (1884-1955). Midt under fløjtekonzerten henvendte hun sig til publikum og udbrød: "Jeg skal lige ud og hente en kold fløjte". Det var en sælsom replik, og man var ikke helt sikker på, om hun ønskede en ny og kold fløjte, eller om det blot betød, at den fløjte hun ville skifte til vitterlig var kold (Note: samtale med Poul Birkelund, der var til stede).

I 1938 havde Ragna Norstrand afholdt en fløjtekonzert i Paris. Hun fortæller selv: "Helt henrykt var jeg nu ikke, for min dejlige koncertfløjte var blevet stjålet fra mig i jernbanekupéen på turen til Paris... nu var der ikke andet at gøre, end at indstille mig på, at spille på min gamle øvelsesfløjte. Naturligvis hændte det, at jeg blev syg lige foran koncerten... jeg fik influenza, som netop grasserede i byen, og jeg havde ikke noget stort håb om at blive rask; men ville dog ikke give op. Selve koncertmorgenen kom Mad. Boulze, min lærers søde hustru, ud for at se til mig. Feberen var kun lidt over 38, så jeg mente at kunne klare mig, og jeg fulgte alle Mad. Boulze's gode råd: Benene i varmt vand, helt op til knæene i 20 minutter, en varm grog, aspirin, kinin o.s.v. Til koncerten kom jeg i god tid - ikke spor nervøs, ganske rolig, mærkeligt nok - eller måske var det på grund af den sløvende medicin. Der var mange mennesker, men jeg ligesom så dem ikke - det var, ligesom om jeg var i trance..."

Alt gik, ifølge Ragna Norstrand, overmåde godt. Hun blev fulgt af en strygetrio af fremtrædende, franske musikere, og hendes lærer, solofløjtenisten *Jean Boulze* (1890-1969), havde for første gang i årevis svigtet sin plads i operaens orkester for at følge hendes anstrengelser. "Sæt jeg var klappet sammen i den febertilstand jeg var - ja, i så fald havde Mons. Boulze lovet mig at overtage fløjten, og så vidste jeg, at tilhørerne i alt fald ville få glæde af aftenen." Ragna Norstrand fik fine anmeldelser for sin soloaften, og man fremhævede, at i tyve år havde man ikke kunnet opleve en kvindelig fløjtesolist i Paris.

Det næste slag skulle stå i London. I september måned, 1938 begyndte hun prøverne, og igen var hun flankeret af fremtrædende strygere fra storbyen, i dette tilfælde medlemmer af *Stratton-kvartetten*. Men koncerten var præget af de internationale begivenheder. Ragna Norstrand fortæller: "Udsigterne til krig var på dette tidspunkt temmelig foruroligende. I tusindvis flygtede folk fra byen, skolerne var lukket, alle børn sendt på landet... rundt om i parkerne og hovedgaderne blev der gravet løbegrave til beskyttelse for befolkningen under de ventede bombardementer... Minister (Edward) *Reventlow* (?) rådede mig til at aflyse koncerten..., men jeg erklærede, at jeg hellere måtte tage situationen som den var nu, for jeg ville ellers sikkert aldrig få en chance igen." Ragna Norstrand kan

derefter berette, at der i *Wigmore Hall* var henved 300 mennesker til hendes koncert, men også under koncerterne blev man mindet om de truende omstændigheder “da flere af tilhørerne sad med deres gasmasker på skødet”. Også denne gang kunne den tresårige fløjtenistinde glæde sig over en pæn succes og en positiv avisomtale.

Ragna Norstrand var vokset op omgivet af spændende mennesker fra de københavnske kunstnerkredse. Som ung pige blev hun tilmeldt en tegneskole, hvor hun fik *Anne Marie Carl Nielsen* (1863-1945) til lærer i modellering, og her igennem lærte hun også *Carl Nielsen* at kende; et bekendskab hun, ifølge eget udsagn, holdt ved lige indtil til hans død. På malerskolen fik hun et par år efter *P. S. Krøyer* (1851-1909) i maling, men den unge Ragna lod sig let gribe af nye interesser. Hun elskede at danse, og efter at have overværet balletforestillinger på teatret, besluttede hun også gå denne vej. Hun lærte, sammen med en søster, at danse Spanske Danse, italiensk Tarantel og russisk Kosakdans: “...siddende på hug og spjættende ud med benene, og derpå farende op i høje spring og hvivlende rundt om sig selv, rundt og rundt. Ih hvor jeg nød det!”

I 1904 rejste Ragna Norstrand til England for at gå på malerskole. Da hun kom tilbage, fik hun sit eget atelier i forældrenes ejendom, St. Kongensgade 62. Her flyttede hun ind med sit klaver, sin guitar, sine kastanjetter, og der var åbent hus for kunstnere, og andre interessante mennesker, som malerne *Anna Ancher* (1859-1935) og *Michael Ancher* (1849-1927), forfatterne *Sophus Michaëlis* (1865-1932) og *Karen Michaëlis* (?), og hun havde, via sin egen familie, tætte relationer til den norske “koloni” i København: pianisten *Fridtjof Backer-Grøndahl* (1885-?), sydpolens opdager, *Roald Amundsen* og fru *Nina Grieg*; alle kom de i atelieret *Over Stalden* som var indrettet lige over hestene og vognene.

Ragna Norstrand lod sig friste til igen at gå på malerskole og, anbefalet af *P. S. Krøyer* tog hun nu til Paris. Her var det den norske maler *Christian Krogh* (1852-1925), der tog sig af hende, og Ragna blev slæbt rundt på natklubber og varietéer, afsluttende med det obligatoriske besøg i Hallerne klokken fem om morgenen. “...men ærlig talt... jeg blev altid søvning klokken 23 om aftenen og ville meget hellere stå på aftenskolen... og i den sidste tid af mit ophold i Paris kunne jeg da arbejde i fred og ro...”

Hjemme igen i København debuterede Ragna Norstrand som en talentfuld portrætmaler ved Charlottenborgs Efterårsudstilling. Det var med et portræt af Georg Høbergs hustru, der sad med sin cello. Herefter malede hun en række meget roste portrætter. Hun udstillede gentagne gange, men det kneb med at tåle terpentins- og oliefarvedampene. Vanen tro skulle hun nok finde en ny interesse, og denne gang blev det fægtekunsten.

Den franske fægtemester *Mons. Mahaut* var kommet til byen, og han startede en fægteskole i Østergade. Også her viste Ragna store evner, og hun optrådte ved en fægtegalla i Odd Fellow Palæet, hvor hun mange år senere kom til

at optræde med sin fløjte. For megen terpentint og for megen anspændelse ved fægtning: Ragna søgte ro og rekreation på det norske højfjeld. Hendes næste passion skulle blive sangkunsten.

I 1918, allerede inden krigen var helt forbi, finder vi Ragna Norstrand i Berlin, hvor hun udvikler sine vokale evner hos professor *Otto Bake*, og, som man kan tænke sig, lykkedes det hende at få arrangeret en koncert, hvor hun skulle synge akkompagneret af professoren. Op imod koncerten fik hun imidlertid en slem hoste og blev røntgenundersøgt. Skønt hun også hostede blod op, mente man, at hun godt kunne gennemføre koncerten.

“... Ubegribeligt at jeg kom levende fra det forehavende... (jeg) stod ude i solistværelset hvor jeg havde fået et forskrækkeligt hosteanfald. Der var nemlig iskoldt, for kulnød var der også i byen. Da hosteanfaldet var forbi, tørrede jeg tårerne af kinderne og gik ind og sang, som om der intet havde været i vejen. Hr. Bake hviskede til mig: “Es geht gut”. Det stimulerede mig, ligesom jeg også fik en overvældende masse blomster.”

Efter hjemkomsten i 1920 følte hun sig plaget af forskellige former for modgang. Hun mistede lysten til at synge og skulle tage sig sammen for at holde sit ellers altid gode humør oppe. “Så en morgen vågnede jeg med den bestemte indskydelse: lær at spille fløjte! Det er god idé, sagde jeg til mig selv - ja, det vil jeg virkelig. Hun opsøgte en god bekendt, der var musiker, og han orienterede hende om at “der er noget der hedder embouchure, og hvis man ikke har det, er det ganske umuligt at fløjte... men gå over til Møllerup, og lad ham prøve dig.”

Ragna var optændt af sin idé og, inden hun opsøgte *Peter Møllerup*, der var en kendt fløjtespiller og Kgl. Kapelmusikus, købte hun en sort træfløjte i en musikhandel, men den duede selvsagt ikke. Hendes første time hos Møllerup gik over alle forventninger. “Han troede, jeg havde spillet fløjte før, fordi jeg uden vanskelighed kunne give tonerne an... det plejer at tage anderledes lang tid. Han rådede mig til at tage fat, og så købte *han* en lang, fin sølvfløjte, og nu fulgte en lang tid, hvor jeg var så levende interesseret i min fløjte, at jeg næsten glemte hele verdenen uden om mig.”

Det kan kun vække forbløffelse, at Ragna Norstrand efter bare tre måneders undervisning ville studere videre i Frankrig. Hun fik anbefalet *Louis Fleury* (1878-1926), og dette valg var ikke meget anderledes, end da *Joachim von Moldenit* opsøgte selveste *Quantz*, eller da *Otto Ludvig Raben* udvalgte sig mesteren over dem alle, kongen af Paris, *Michel Blavet*!

Louis Fleury var elev af *Paul Taffanel* og havde taget sin 1. prix ved *Conservatoire supérieure* i 1900. Han og Ragna Norstrand var nøjagtig jævnaldrende. Fleury var, da Ragna i 1922 studerede to måneder hos ham, ellers travlt beskæftiget med solo- og kammermusikvirksomhed. Han havde sin egen koncertserie og var den første i Frankrig, der, som Jean Pierre Rampal senere gjorde det, interesserede sig for 1700-tals repertoire. Fleurys udgaver af bl.a.

Bach-sonaterne, fra 1923, vandt stor udbredelse. Alle fløjtenister genkender i dag fløjtenistens navn, for solostykket over dem alle, Debussy's *Syrinx* (1912) er tilegnet Louis Fleury. Også Albert Roussels *Krishna* (fra *Joueurs de Flûte*, opus 27) bærer en dedikation til ham.

Efter to måneders undervisning rejste Ragna tilbage for at genoptage undervisningen hos Mollerup, indtil der en dag kom brev fra Fleury "om jeg ville møde ham i London i stedet for Paris hvortil han også havde taget to af sine andre elever." Fleury rejste i 1920ernes første år gentagne gange til London, hvor han var en efterspurgt solist såvel på koncertscenerne som i HMVs pladestudie.

Ragna Norstrand besøgte Carl Nielsen inden afrejsen, (der) "havde bedt mig medtage nogle af hans kompositioner, noget nyt, der endnu ikke var blevet trykt. Han fortalte, at han var en stor beundrer af Fleury" (der havde optrådt i København), "og han ville sætte megen pris på, om denne ville spille noget af hans musik i Frankrig. Derpå skrev han en begejstret hyldest til Louis Fleury på nodebladet, d.v.s. han kunne ikke et ord fransk, så jeg måtte stave hvert ord for ham; men meningen var altså god nok."

Carl Nielsen havde besøgt Paris i foråret 1920, og videre, på samme rejse, havde han i Spanien skitseret en del af musikken til skuespillet *Moderen*. Fløjtemusikken, som Carl Nielsen gav Ragna Norstrand med, kan næsten kun være fløjte-harpe-stykket, *Tågen letter* og måske tilmed de øvrige to karakterstykker fra *Moderen: Tro og Håb spiller* for fløjte og viola og solostykket *Børnene leger*. Noget større, utrykt, endsige ukendt, værk har det næppe været.

Da Fleury havde afsluttet sine engagementer i London rejste han, sammen med sin familie og i følgeskab med sine tre elever, til et lille badested ved Normandiets kyst.

"... Mad. Fleury havde sørget for logi til mig hos en fransk jernbanekonduktør... og hans hustru, der boede i et ganske lille bitte hus med ganske små værelser... Mons. Fleurys to andre elever blev indkvarteret i tilsvarende små huse i nærheden af mig og Fleurys, der også boede i sådan et dukkehus. "Fløjtekolonien" var altså i samme nabolag, uden at vi kunne forstyrre hinanden, når vi øvede os..."

Casinoet lå nede ved havet, hvor der om formiddagen var stort badeliv. (Her) var der dans næsten hver aften til sent ud på natten. Hverken mine fløjtekammerater eller jeg deltog i fornøjelserne. Vi var alle klare over, at så ville det komme til at gå ud over fløjtespillet, og det var jo *det*, vi var der for."

Men Ragna følte sig draget. Endnu engang måtte hun udfordre sig selv og skæbnen: "... ved en privat Matiné kom jeg til at danse som solist. Først en selvkomponeret dans (til *An der Schönen Blauen Donau*), dernæst kom en ligeledes selvkomponeret dans (til *Chopins Es-Dur vals*), og til slut præsenterede jeg den russiske *Kosakdans*." Det skal i parentes nævnes, at når Ragna Norstrand dansede sin *Kosakdans*, var hun i langskaftede støvler, posede bukser og en mørk

cylinderhue med en springende guldfigur i toppen.

Efter sin optræden fik Ragna et smigrende tilbud fra en impresario om at optræde som solodanserinde i forskellige storbyer i Frankrig og andre steder i Europa. Hun svarede: "Tak, jeg danser kun for min fornøjelse og har iverigt heller ikke tid." Imidlertid fik hun også et tilbud om at danse, med stort orkesterakkompagnement, ved en festsoiré på Casinoet. Dette tilbud var for fristende, og hun kunne næsten ikke vente med at fortælle det til Louis Fleury: "Det kriblede og krablede i mig af glæde over at skulle danse til det store orkester, og min cykel ligefrem dansede henad de ellers stenede veje."

Hos Fleury gik det imidlertid ikke, som hun havde forventet. Først blev han "bleg, så hørød i hovedet, og inden jeg rigtig kunne nå at forbavses derover, havde han taget fat i den nærmeste stol, løftede den op over hovedet og smækkede den i gulvet med et brag, så stolebenene fløj til hver sin side." Da Mad. Fleury dukkede op, for at se til spektaklet, gik det op for Ragna, hvad der var galt: "Mad. Norstrand vil danse solo med orkestret til festsoiréen på næste lørdag... Og vi som har forestillet hende for de fineste familier her i Étratet!"

Dette lille intermezzo ødelagde imidlertid ikke det gode forhold. Ragna Norstrand fortsatte sine studier hos Fleury, rejste i september med ham til Fontainbleu, hvor han også havde et engagement, og derfra videre til Southampton og London.

Ragna må have haft et tæt forhold til sin franske mesterlærer! I 1926 fik Fleury pernicios ænemi. Som den eneste af sine elever fortsatte han med at give hende timer, og det lige til han blev indlagt på hospital. "Han lå i sengen og korrigerede mig, medens jeg spillede, og det var slet ikke gået op for mig, hvor syg han i virkeligheden var." Fleury døde under store smerter og kort efter indlæggelsen.

Da Ragna Norstrand kom hjem, tog hun timer hos Holger Gilbert-Jespersen, og således nærmer vi os denne store mester og beretningen om ham og Carl Nielsens fløjtekoncert.

Det er påfaldende, som Ragna Norstrand var i stand til at holde sig selv oppe. Hver gang hun bevægede sig videre til et nyt interessefelt, så tilførte det hende tilsyneladende ny energi, og hun må have haft en sjælden evne til også at begejstre sine omgivelser. I sine senere år, og længe efter hun var fyldt firs, begyndte hun at udgive skønlitteratur: *Maharajaens unge enke og andre fortællinger for unge og gamle* (Note: Martins Forlag 1964) og flere andre lignende udgivelser, afsluttende med *Erindringer fra et langt kunstnerliv* (Note: Martins Forlag 1969), var sikkert medvirkende til, at hun i 1968 blev æresmedlem af Dansk Forfatterforening. Men der verserer også en myte om, at hun har udgivet meget mere blot under pseudonym.

Selv har jeg mødt Ragna Norstrand en enkelt gang. Det var i

Blindeinstituttets sal, hvor hun i sommeren 1968 havde arrangeret en trio-koncert. Ragna Norstrand havde i sin høje alderdom, med vanlig ildhu, nu kastet sig over blindeskrift, som hun havde lært sig i en sådan grad, at hun kunne arbejde med oversættelser. Ved koncerten sad hun på første række, og midt i det hele begyndte hendes høreapparat at hyle op. Selv hørte hun det ikke, og ingen kunne vist lide at fortælle hende det. Hun sad koncentreret, med sit mørke hår og i spraglede sommergevanter, og fulgte interesseret med i vores version af Webers fløjtetrio.

Ragna Norstrand døde den 11. februar, 1976 i en alder af 98 år (Note: de anførte citater er, i uddrag, fundet i *Fra min Erindringsbog*, Carit Andersens Forlag, 1950).

Paul Hagemann, bankier, mæcen og fløjteentusiast

I fløjtespillet historie knytter navnet *Hagemann* sig især til én markant begivenhed: det var *Paul Hagemann* (1882-1967), der spillede fløjtestemmen ved uropførelsen af *Carl Nielsens Blæserkvintet* (se afsnit om Carl Nielsens fløjtemusik). Forhistorien knytter sig til *Kammermusikforeningen af 1868*, også kaldet Natmandsforeningen.

I Kammermusikforeningens omhyggeligt førte journaler (Note: *Kammermusikforeningen i 125 år*, Kai Christensen, 1993) kan man iagttage, hvorledes hver generation af danske fløjtenister har markeret sig ved de ugentlige "møder" (som kun holder inde i "årets mørke måneder", hvilket naturligvis vil sige i sommermånederne!)

Fremdrager vi her et enkelt populært, men også vanskeligt værk, Beethovens *Serenade for fløjte, violin og viola*, opus 25, ser vi, hvordan denne fløjtestemme, som en stafet, er gået fra den ene københavnermester og videre til den næste: 1869: Jørgen Petersen, 1870: Joachim Andersen, 1881: Vigo Andersen, 1901: Robert Enevoldsen, 1910: Peter Møllerup, 1921: Paul Hagemann, 1931: Holger Gilbert-Jespersen.

Det er bemærkelsesværdigt, at den eneste fløjtenist der i denne sammenhæng ikke hørte til de professionelles kreds, er Paul Hagemann, som til gengæld, og mere end nogen anden fløjtenist har formået, kom til at præge denne livlige forening igennem mere end 60 år 1904-1967; i de senere år som bestyrelsesmedlem.

Paul Hagemann var søn af en af dansk industris store skikkelser, geheimekonferensråd *G. A. Hagemann*. Faderen var ingeniør og i en ung alder engagerede han sig i industriel udnyttelse af især grønlandske mineraler. Han reformerede både kryolit- og bromudvindingen, og et mineral, *hagemannit*, blev opkaldt efter ham. I 1868 byggede han en fabrik i Ohio, USA som han senere

solgte, og dermed var grunden lagt til en familieformue, en pengetank der bl.a. har stået bag Hagemanns kollegium. G.A. Hagemann arbejdede imidlertid videre med bl.a. sukkerdrift på St. Croix (1879) for så at blive en nøgleperson i opbygningen af den danske sukkerroeproduktion. Han købte Borupgaard ved Snekkersten, Rodstenseje i Jylland og endnu et gods, Bergsjöholm ved Ystad. Disse ejendomme, og flere til, gik i arv til Paul Hagemanns ældre broder. Faderen havde talrige tillidshverv, var bl.a. bestyrelsesformand for B & W, og arbejdede nært sammen med *C. F. Tietgen* (Note: Dansk Biografisk leksikon).

Paul Hagemann voksede op i dette velstillede hjem og blev student fra Østersøgades Latinskole. Alt var lagt til rette for en akademisk karriere, men Paul Hagemann ville noget andet: han rejste til Paris for at studere musik, og i årene 1902-03 tog han privattimer hos fløjtemestrene *Paul Taffanel* (1844-1908) og *Adolphe Hennebains* (1862-1914). Hans lærer i København, Peter Møllerup, havde studeret i Paris hos Hennebains og havde skiftet til Böhm-fløjten, så den unge Hagemann var klædt på til studierne i fløjtespillets hovedstad.

Paul Taffanel var professor ved konservatoriet, men passede også en karriere som dirigent ved *le Grand Opera*. Han betegnes ofte som det moderne fløjtespils fader, og de der har haft chancen til at høre ham, betegner hans kunst som uovertruffen; et fløjtespil der aldrig kan overgås endsige efterlignes. Hennebains var endnu ikke professor ved konservatoriet, men ved siden af Taffanel var han allerede hele sin generations uovertrufne mester, og Taffanel betegnede ham som sin bedste elev. Hagemann havde stillet sig midt i orkanens øje, der hvor fløjtespillet, som vi kender det, blev til. En plads på første parket sådan som enhver fløjtespiller af i dag bare kan drømme om det (Note: Claude Dorgeuille: *The french flute school 1860-1950*, Tony Bingham, London).

Bevægede Paul Hagemann sig ud i byen kunne han opleve uopførelser som Debussy's *Pelléas et Mélisande* (1902) og på konservatoriet høre den årlige eksamen med *Cecile Chaminades Concertino*, skrevet til lejligheden. *Charles Marie Widor* (1845-1937) havde skrevet sin *Suite for fløjte og klaver*, op. 34, i 1898. Den har Peter Møllerup formodentlig hørt med Taffanel ved uopførelsen i Paris, for allerede i marts 1900 spiller han suiten i kammermusikforeningen (Note: 2. marts, 1900 med Agnes Adler og gentaget allerede d. 4. dec. samme år).

I de parisiske orkestre og i koncertforeningerne, kunne Paul Hagemann lægge øre til en generation af fremragende, unge fløjtenister.

Philippe Gaubert (1879-1841) havde allerede i 1894, som femtenårig, vundet en 1. prix, men studerede nu videre ved konservatoriet med komposition. I 1903 fik han

en pris for fuga og kontrapunkt, og i 1904 blev han assisterende dirigent ved *Société des Concerts*. Senere markerede Gaubert sig også med kompositioner for stort orkester, men i 1903 blev det, mere beskedent, til en *Tarantelle* for obo, fløjte og klaver. Gaubert blev Pariser Operaens førstedirigent, og i denne egenskab var han i 1927 også inviteret til Danmark, hvor dirigerede Radiosymfoniorkestret. Denne koncert blev afholdt i Odd Fellow Palæet og var et rent, fransk program med musik af Berlioz, Saint-Saëns, Gounod, Debussy, Fauré og Ravel. Koncerten blev en enestående succes overfor det danske publikum, der ellers ikke brød sig synderligt om fransk musik (Note: Martin Granau: *Holms Vision*, bd. 1 s. 74, DR-forlag). Hagemann kunne i Paris også lytte til fløjtesolisten *Georges Barrère* (1876-1944), der i 1905 emigrerede til USA og der skabte den fransk-amerikanske fløjtetradition. René Deschamps (1874-?) der var solofløjtenist i Lamoureux orkestret, *Gaston Blanquart* (1877-1970), der, skønt Barrère havde spillet til uropførelsen, var kendt for sin enestående interpretation af Debussys *En Fauns Eftermiddag*, samt førømtalte *Louis Fleury*. Som sine medstuderende, i Taffanel/Hennebains klasser, var Hagemann omgivet af talenter som *George Delange* (1899-?), 1 prix i 1903 og *Georges Laurent* (1896-1964) som i 1905 fik 1. prix og senere emigrerede til USA. Måske har Hagemann også nået at træffe den 15-årige *Marcel Moyse* (1889-1984), der spillede hos Hennebains (men nok først fra 1904). Senere kom Moyse i Taffanels konservatoireklasse og i 1906 fik han sin 1. prix med Gauberts *Nocturne et Allegro Scherzando*. Moyse var første gang i Danmark i 1933, hvor han uropførte Jaques Iberts concert for fløjte og orkester.

Vi ved ikke, hvordan Paul Hagemann har gebærdet sig i dette miljø af selvbevidste, billardspillende, absint-drikkende unge franske virtuoser, men han har, om ikke andet, så hørt fløjtespillet, når det var bedst, og han bevarede livet igennem en kærlighed til musikken og til fløjtespillet, der tilsyneladende overskyggede hans civile liv.

Efter hjemkomsten må Hagemann have passet sine mere borgerlige studier med ihærdighed, for i 1905 kunne han kalde sig cand. polit., og han fik straks ansættelse som assistent i Privatbanken. Banken udstationerede ham gennem to år i skiftevis Paris, London og Berlin. Mon ikke en del af hans internationale musikontakter stammer fra disse rejseår?

I 1916 købte Paul Hagemann sit eget vekselerfirma, Fr. & Ed. Gotschalk og, uden på nogen måde at skabe sig en karriere der talte sammenligning med faderens, så opnåede han gennem årene at sidde i diverse selskabsbestyrelser. Men til stadighed var det engagementet i musiklivet, der synes at fylde mest i hans liv. Under 1. verdenskrig lagde han med sine forretninger til familieformuen, og i 1918 lod han, med Carl Brummer som arkitekt, opføre et palæ på Grønningen. Huset rummer i

dag den finske ambassade. Han var formand for bestyrelsen for A/S Dansk-Norsk Dampskibsselskab og sad i flere andre erhversbestyrelser.

Paul Hagemann giftede sig i september 1907 med den fire år yngre Elisabeth Gammeltoft Bruun. De fik sammen en søn, John Hagemann, men hustruen døde allerede i 1925.

I 1923 valgtes Paul Hagemann som formand for *Dansk Filharmonisk Selskab*, en koncertforening, der var stiftet i 1920 af dirigenten og komponisten *Paul von Klenau* (1863-1946). Komponisten, der tilbragte mange år i Tyskland, skrev flere mindre kompositioner som han tilegnede "vennen Hagemann". Allerede i Hagemanns første formandsår formåede man at få *Arnold Schönberg* til København, hvor komponisten dirigerede bl.a. sin *Kammersymfoni, opus 9* og uropførte kammerorkesterudgaven af die *Walddtaube* fra *Gurrelieder*. Året før havde man, under von Klenaus ledelse, opført Schönbergs *Pierrot Lunaire*, opus 29, og mon ikke Hagemann har passet den intrikate fløjtestemme? (Note: Michael Fjeldsø: *Den ny musik organiserer sig*, "om den ny musiks selvstændige organisationer i København 1920-1930"; artikel i "*Musik i København*, Studier i Københavns Musikhistorie; Musikvidenskabeligt Institut, C. A. Reitzels Forlag).

Hagemann optrådte i mellemkrigsårene i mange musikalske sammenhænge. Fra en koncert i 1927 hvor "den udmærkede fløjtenist Paul Hagemann" er i selskab med pianisten *Max Rytter* (1897-?) og komponisten *Hilda Sehested* (1858-1936) foreligger der en anmeldelse. Man spillede *Bachs h-mol sonate*, en fløjtesonate af *Marcelle Soulage* (1894-?) og en uropførelse af *Hilda Sehested: Suite for fløjte og klaver* med komponisten selv ved klaveret. (Note: Dansk Musiktidsskrift, 1927).

I Kammermusikforeningen fik han, gennem en menneskealder, sat sit præg på de ugentlige mødeaftener, og en lang række kammermusikværker, der ellers havde været ukendt stof i Danmark, fik her deres danske ilddåb. *Johann Nepomuk David*, *Jean Francais*, *Jan Brandts-Buys*, *Vittorio Rieti* (1898-) *Jean Naumann* (1887-1965), *Max Reger*, *Heinrich Kaspar Schmid* (1874-1953), de franske sange med obligat fløjte af *Roussel*, *Saint-Saens* og *Ravel*, *Paul Hindemiths* fløjtesonate (1940).

I. P.E. Hartmanns fløjtesonate i B-Dur, som Hagemann også foranstaltede en trykt udgave af på eget privat-forlag, lod sig også høre. Den 19. april 1924 spillede han med sin første blæserkvintet *Hindemiths Kleine kammermusik*, opus 24, nr. 2, og at han har haft personlig kontakt med komponisten afspejler sig i dedikationen af *Hindemiths Kanoniske Duetter*, opus 31, 3 for to fløjter: "für Paul Hagemann" samt solostykkerne "Acht Stücke", der også er skrevet til ham.

Den franske violinist *Henri Marteau* (1874-1934) var i perioden 1918-1920 kapelmester i Göteborg. han bevarede sin tilknytning til Skandinavien og udviklede et venskab med Paul Hagemann. Marteau, der også var en flittig komponist, skrev sin Terzetto for fløjte, violin og viola til Hagemann og sammen rejste de på koncertrejser i Sverige og Tyskland. Carl Nielsen tilegnede sin A-Dur violinsonate til Marteau. Også med komponisten *Joseph Lauber* (1864-1952) havde Paul Hagemann, og Henri Marteau, et nært samarbejde. Gennem årene fra 1926-1938 spillede man hans *Sonate for fløjte og klaver* og adskillige kammermusikværker for træblæsere i forskellige formationer. I 1929 opførte Hagemann, akkompagneret af komponisten, Laubers *Tanzsuite im alten Stil*, og i selskab med tre unge, danske fløjtenister opførte man Laubers *Vision de Corse* for fire fløjter.

Allerede i begyndelsen af tyverne ser man i Kammermusikforeningens programmer, at oboisten *Sv. Chr. Felumb* (1898-1972) jævnligt optræder sammen med Holger Gilbert-Jespersen. Paul Hagemann var fløjtenist i *Blæserkvintetten*, som den meget selvbevidst kaldte sig, dog med undertitlen, *Københavns Blæserkvintet*. Her havde kapellets førstefolk fundet sammen: Sv Chr. Felumb, den senere så dominerende dirigent i det danske musikliv, passede oboen, klarnet-troldmanden, den hidsige Åge Oxenvad på klarnetten, Hans Sørensen på horn og Lassen på fagotten. Et stærkt hold, der havde suppleret sig med dilitanten, hagemann!

Der har sikkert i *Blæserkvintetten* været talt om, hvad man dog skulle stille op! Nu var Gilbert-Jespersen der, og hans fløjtetalent var af en sådan karat, at man ikke bare kunne fortsætte med Hagemann. Tilsyneladende er udskiftningen sket uden den store dramatik. Måske har det også for Hagemann været indlysende, at der kunne han intet stille op. Udadtil lod han sig ikke mærke med noget. Han arrangerede en ny blæserkvintet, med Radiosymfoniorkestrets unge træblæsere, og fortsatte ufortrødent sine koncertrækker med nyt og ofte ukendt repertoire. At hans beundring for Gilbert-Jespersen har været ægte afspejler sig i hans allersidste optræden: han valgte at lade sin sortie i musiklivet blive i selskab med netop Gilbert-Jespersen. Sammen opførte de, den 3. december 1948, en af *Haydns London-trioer*, og Hagemann spillede 2. fløjten.

Efter Paul Hagemanns død overgik hans store nodesamling til DKDM's bibliotek, hvor den ligger i arkiv, registreret under betegnelsen *Hagemanns Samling*.

Peter Mollerup, en elegantier

I samme generation som Hagemann finder vi i Det Kgl. Kapel en meget artistisk og pittoresk musiker, fløjtenisten og komponisten. Peter Mollerup (1874-?). Han var søn af en spillemand fra Horsens, C.F. Mollerup (1841-1916) (Note: På

Musikmuseet i Kbh. forefindes et Mollerup-arkiv med diverse udklip, fotos, slægshistorie samt nogle noter om fløjteteknik).

Mollerup var uddannet som fløjtespiller i Frankrig hos Adolphe Hennebains og havde sin debutkoncert i Salle Gaveau i Paris. Mollerup var også uddannet organist og pianist.

I dag er Peter Mollerup mest kendt for sin fløjteskole (1914), et værk med adskillige genoptryk, hvor man på forbløffende få sider når frem til Scherzoen fra En Skærsommernatsdrøm! Men Mollerup var også komponist og med ikke så få værker bag sig heriblandt en fløjtekoncert i Fis-Dur og en Trio for fløjte, bratsch og cello.

Man kan undre sig over, at det var Paul Hagemann og ikke Peter Mollerup de unge træblæsere pegede på, da Blæserkvintetten skulle stiftes. Faktisk stod det sin prøve i 1897 og i 1901 Kammermusikforeningen, hvor henholdsvis Onslows og Taffanels kvintetter var på programmet, og hvor Lassen, fagotisten spillede med. I årene herefter er det den mere anonyme Leo Lottenburger, der optræder med kapellets træblæsere. I stedet blev det for Mollerup kammermusikken med strygere og med klaver, der blev fløjtenistens gebet. I samarbejde med pianisten Agnes Adler spillede han bl.a. Widors Suite (1900), og med strygerne bl.a. Beethovens Serenade, opus 25 (1910) og Kuhlau kvintet opus 51,1 (1915) (Note: Kammermusikforeningen i 125 år, udgivet af Kammermusikforeningen af 1968, Kbh. 1994).

Peter Mollerup var medlem af Det Kgl. Kapel i perioden 1893-1944, altså i mere end 50 år! Han var tillige organist i De gamles By i København.

Poul Birkelund huskede Mollerup som en meget distingveret herre, fransk i sit væsen, og når han f.eks. spillede sin Fis-Dur fløjtekoncert i Danmarks Radio (1943) var det siddende og med benene lagt over kors i en tilbagelænet position.

Det skal ikke glemmes, at Peter Mollerup var med til at sætte sit præg på udviklingen i Danmark. Det franske fik overtaget, og den bedste af alle skoler, *Pariserskolen* efter Taffanel, kom, i modsætning til f.eks. det mere tysk dominerede i Stockholm, til at inspirere og ”stilsikre” det danske fløjtespil.

Holger Gilbert-Jespersen – fløjtens stormester

Da Holger Gilbert-Jespersen i 1927 var blevet solofløjtenist i Det Kongelige Kapel, var det tid for Paul Hagemann at trække sig fra *Blæserkvintetten*. Det blev uden sværdslag. Hagemann havde realitetsans nok til at indse, at han blev afløst af en sand mester.

Mange år senere stod Gilbert-Jespersen på scenen i Wiens *Musikverrein*. Filharmoniens solofløjtenist Werner Tripp kom op til Gilbert: ”Ikke alene var det fremragende hvad de frembragte, ja, enestående, men ved Gud, jeg forstår heller ikke, *hvordan* De gør det.” Nej, Gilbert-Jespensens fløjtekunst var knapt nok af denne verden.



Holger Gilbert-Jespersen (1890-1974) blev født den 6. september 1890 som det sjette af syv børn. I årene 1908-11 uddannede Gilbert sig på Det Kgl. Danske Musikkonservatorium, hvor han var i lære hos Kapellets førstemand blandt fløjterne, *Frederik Peter Storm* (1867-?)

Storm var en dygtig orkestermusiker og var solofløjtenist frem til sin pension i 1927. Gilbert-Jespersen blev hans efterfølger, og han havde kun de bedste minder om ham:

”Storm var et herligt menneske og en fremragende musiker og han lærte mig kærligheden til Frankrig.”

Som kammermusiker møder vi Frederik Storm nogle få gange i *Kammermusikforeningen* (1904 og 1908). I 1909 spillede han en 4. Brandenburg-koncert med kapelkollegaen, fløjtenisten *Leo Lottenburger*. I 1911 den Femte Brandenburg med bl.a. Anton Svendsen på violin.

Det var en periode, hvor de gamle systemfløjter kæmpede med Böhmfløjten om

overherredømmet. Joachim Andersen holdt sig til sin koniske Meyer-træfløjte, men hans elever, og heriblandt formodentlig også Frederik Storm skiftede til Böhmsystemet.

Efter grundstudierne hos Storm ernærede Gilbert sig ved at spille i Casinos orkester, men han indså, at ville han føre det til noget mere, måtte han til udlandet.

Det første stop blev London, hvor han tog timer hos *Albert Fransella* (1865-1935), den hollandskfødte virtuos, der spillede Böhmsfløjte. Fransellas danske forbindelse var gennem sin elev Ary van Leeuwen, der igen var elev af Joachim Andersen og var indtrådt som Andersens efterfølger på solofløjtepladsen i Berlin.

Henry Wood havde i 1888 inviteret Fransella, som sad i Concertgebouw i Amsterdam, til en promenadekoncert og som solist i Mozarts G-Dur koncert. Denne begivenhed betød Böhmsfløjtes gennembrud i London. Fransella spillede, i 1912, året hvor Gilbert-Jespersen tog timer hos ham, skiftevis på sølv- og træfløjte. I 1896 havde Fransella fået Rudall Carte til at bygge sig en 22karat guldføjte, men dette instrument gik han væk fra igen. Fransella var nyudnævnt professor ved *Guildhall School of Music*, da Gilbert-Jespersen kom til London.

I 1913 tog Gilbert-Jespersen til Paris for at studere hos en af samtidens største stjerner på fløjtefirmamentet: Adolph Hennebains (1862-1914).

Hennebains havde i 1909 efterfulgt Paul Taffanel som professor ved Pariserkonservatoriet. Spillestillen i Paris afveg væsentligt fra, hvad man kunne høre i Amsterdam, London, Berlin eller for den sags skyld i København. I Paris spillede man med vibrato! Vibrato-bølgerne havde omkring 1900-1904 (ifølge samtidsvidnet Marcel Moyse) gået højt, men striden faldt ud til fordel for "expression" som Hennebains kaldte det. Man kan få det bedste indtryk af denne kunstart ved at lytte til Hennebains på de lakplader, der heldigvis har overlevet til vor tid og desuden er blevet overført til cd.

Efter sin tid hos Hennebains drog Gilbert-Jespersen hjem, men opsøgte snart igen Paris, og denne gang for at tage timer hos Philippe Gaubert (1879-1941), en enestående personlighed i fløjtes verden.

Gaubert var en højt begavet komponist, dirigent og som fløjtespiller uovertruffen i samtiden, ja, nogle mener til alle tider! Gauberts kompositioner er skrevet under indflydelse af hans samtidige, i første omgang Gabriel Fauré og hans kreds og senere af Claude Debussy og ikke mindst vennen Maurice Ravel.

Da Gilbert-Jespersen kom til Gaubert, var dennes karriere gået ind i en ny fase: Gaubert var herefter overvejende dirigent og bl.a. ansat ved Pariseroperaen. Gilbert-Jespersen blev til gengæld hans afløser som assisisterende solofløjtenist ved *le Grand Opera*.

Igennem sine mange forbindelser førte Hennebains og Gaubert Gilbert-Jespersen sammen med tidens førende musikere og komponister i Paris. Således spillede Gilbert-Jespersen bl.a. sammen med Camille Saint-Saëns ved klaveret.

”Jeg er faktisk så gammel, at jeg har spillet sammen med Saint-Saëns. Han var en fremragende musiker, en statelig herre at se på og en meget kyndig fortolker af barokmusikken. Han var en strålende pianist og en fremragende Bach-spiller. Altid gik han med slængkappe som Danilo i *Den Glade Enke* og med høj hat... hver gang jeg havde indøvet et stykke med min lærer Hennebains, sagde han: ”Nu må du hellere prøve at spille det med komponisten.” På den måde kom jeg i forbindelse med flere franske komponister - alt var så let dengang. Jeg vikarierede for min lærer (Gaubert) både i konservatorieorkestret og i orkestret på pariseroperaen.” (interview med GJ i Socialdemokraten, 17/9 1950.)

Ved Verdenskrigens udbrud i 1914 rejste Gilbert-Jespersen tilbage til København. Han tilbragte et par år ved Sikringsstyrken. Gilbert var en af de i alt 50.000, der blev indkaldt for at forsvare København i tilfælde af, at Danmark blev en del af krigen. Befæstningen var meget omfattende og indebar kilometerlange pigtrådsafspærringer på selve volden, sprængning af broer og dæmninger samt en omfattende rydning af overflødig vegetation.

I 1917 gav Gilbert-Jespersen sin debutkoncert og var derefter ansat i Tivolis symfoniorkester under ledelse af kapelmester Schnedler-Petersen. Desuden var han solofløjtenist ved Palækoncerterne.

Men Gilbert-jespersen følte stadig, at han havde meget at lære, og efter krigen rejste han tilbage til Paris for at tage timer hos Philippe Gaubert.

I 1929 indtrådte Gilbert-Jespersen i Blæserkvintetten, Københavns Blæserkvintet, et ensemble der var sammensat af soloblæsere i Det Kgl. Kapel; orkestret hvor Gilbert siden 1927 havde været solofløjtenist. Blæserkvintettens øvrige musikere var Svend Christian Felumb, oboisten der senere blev dirigent for koncertsalsorkestret i Tivoli, Åge Oxenvad, en klarinettist med helt særlige espressive kvaliteter, Knud Lassen på fagot og Hans Sørensen på valdhorn.

Blæserkvintettens specielle og personlige spillestil, som man kan opleve det i Carl

Nielsens kvintet, er forevigtet på lakplader og siden overført til cd.

Gilbert-Jespersen savnede imidlertid kammermusik, hvor fløjten var omkranset af andre klange. I 1926 udtalte han som 36årig i et interview (med Christian Houmark):

”Når jeg spiller, føler jeg en plastisk indlevelse i stoffet og trang til at gengive *komponistens* mening uden al personlig forfængelighed. Den *gengivende* må træde tilbage for den *skabende*. Fløjten er et smidigt instrument, som let kan glide fra den ene følelse til den anden. Jeg holder mere af min fløjte nu end før, den har skænket mig nye værdier.”

Ensemblet han blev medskaber af kaldte de medvirkende for *Den danske Kvartet*, og den bestod af fløjte, violin (Erling Bloch), cello (Torben Anton Svendsen) og klaver (Holger Lund Christiansen). Debutkoncerten lagde man i Paris, og kvartetten havde fra starten stor succes. Repertoiret var, hvad originalværker angik, ret begrænset, og i årene der fulgte bestilte *Den danske Kvartet* værker hos bl.a. Niels Viggo Bentzon, Fini Henriques, Otto Mortensen, Vagn Holmboe, Herman D. Koppel, Knud Åge Riisager og Svend S. Schultz. Ikke mindst Riisdagers *Serenade* for fløjte, violin og cello er et sandt mesterværk, skabt i Paris under indflydelse og direkte inspiration fra Roussel og Ravel.

Efter Anden Verdenskrig fik *Den danske Kvartet* mulighed for at turnere rundt i de fleste europæiske lande, og samtidigt udvidede man produktionen af de mange lakplader, som alle var indspillet for HMV, med endnu en serie af fornemme indspilninger. Størst gennemslagskraft havde kvartetens indspilning af Bachs *Ein Musikalisches Opfer*, formodentlig den første indspilning nogensinde. Det var med min bedstefar, Holger ved klaveret og ikke, som nu om dage, med cembalo.

Efter 1947 blev Torben Anton Svendsen afløst af min far, Asger Lund Christiansen på cello.

Kun enkelte gange har jeg selv haft fornøjelsen af at høre Gilbert-Jespersen ved en koncert, men dette var til gengæld også uforglemmeligt. I selskab med Arne Skjold-Rasmussen og min far ved celloen opførte de *Carl Maria von Webers fløjtetrio*. Det var sandt magi hvad Gilbert fremtryllede, og den blev ikke mindre, da han efter pausen forløste Schuberts store variationsværk, *Ihr Blümlein Alle* over en af Schuberts egne sange fra *Müllerlieder*.

Som lærer ved musikkonservatoriet og i sine sidste år, før pensionen, også som professor samme steds, var Gilbert en inspirerende lærer for en lang række elever.

Ifølge *Frantz Lemsser*, der skulle blive en af hans sidste elever, kom man hjem hos Gilbert, hvis han mente, at der var talent til stede. Ellers foregik det på konservatoriet!

Poul Birkelund blev hans afløser som lærer og professor ved konservatoriet, og Poul havde de bedste mindre om sin studietid hos troldmanden.

”Som pædagog var Gilbert-Jespersen uforglemmelig. Den facetterede, fantasifyldte og kulturindsigtsrige personlighed han besad, gjorde forholdet lærer/elev til en oplevelse, som blev inspirationsgivende for hele elevens liv... Selv havde jeg den lykke at være mesterens elev gennem fire år... en tid hvis betydning stadig står prentet i erindringen...”

Min far husker Gilbert fra de mange turneer, de havde sammen. ”Ved koncerterne,” fortalte Asger, ”gjorde han sjældent, hvad der var aftalt ved prøverne. Han improviserede og overraskede. Det var altid smukt og altid interessant. Han kunne noget med at spille glissader, eller hvad der lå tæt på en glissade, i de opadgående intervaller. Det har jeg aldrig hørt nogen anden gøre ham efter.”

Asger fortalte endvidere, at han fra Gilberts hotelværelse hørte, at han øvede lange udholdte toner, sjældent i højden og aldrig kraftigt. Gilbert kunne selv forklare, at han stemte sin fløjte lidt højt for bedre at kunne spille piano og *dolce*. Han holdt også af at øve på en dårlig og billig fløjte, for så at kunne lade det klinge endnu bedre, når han gik over til sin foretrukne.

Gilbert-Jespersen spillede i sine unge år på træfløjte med Böhm-system. Omkring uropførelsen af Carl Niensens fløjtekoncert (se næste afsnit) skiftede han til en Louis-Lot sølvfløjte. Senere spillede han på en tysk Hammig-fløjte, men fandt sig aldrig rigtig tilrette på dette instrument. Først da han fik en Haynes-sølvfløjte følte han sig atter i sit rette element, og det var naturligt nok, da Haynes, i sin æstetik, er en kopi af Louis Lot-instrumenterne.

Gilbert-Jespersen kunne, som sine forgængere i 1800-tallet fortrylle operaens publikum, når han trakterede solofløjten ved den kongelige opera. Også som solist med orkester kunne han brillere. Poul Birkelund kunne dog fortælle om en gang, i Tivolis Glassal, hvor mestreren var kommet galt af sted! Gilbert spillede Mozarts koncert i D-Dur, K-314 og udenad. Imidlertid kom han ud af det og en lang passage blev ganske enkelt væk. Bagefter forklarede han, at han havde fået øje på ballongyngen udenfor, og de svajende bevægelser havde nærmest hypnotiseret ham, så han glemte at komme med sin indsats!

Med til at karakterisere Gilberts personlighed hører, at han, ifølge blandt andre min bedstefar, kunne være sjældent veloplagt i selskabeligt lag. En gang fortalte han, at Robert Storm-Petersen havde hilst hjerteligt på ham udenfor Det Kongelige Teater. ”Er det ikke den berømte fløjtenist Gilbert-Jespersen?” ”Se, det kunne jeg jo i farten kun bekræfte.” ”Kan De så ikke lige fløjte efter min hund!”

Den mildere zone

Carl Nielsens musik med fløjte

Carl Nielsen spillede fløjte. Det er ganske vist, og vi har det fra ham selv:

“jeg var vel en otte-ni år gammel. Hver morgen meget tidligt gik jeg ned til herregården og drev en stor flok gæs en lang vej ud til nogle kær.” Gåsedrengen havde sit hyr med at holde gæssene samlet, men når de endeligt faldt til ro, var der nok at tage sig til: samle gåsefjer i en lille pose eller spærre af i kæret for et par hundestejler, og lege “... at det var mine køer som jeg havde hjemme i en stald og skulle passe”. Når han så ud over stubmarkerne, og kornet var kørt i lade “kom jeg til at længes efter kærene igen. Dér kunne jeg dog finde en pil og skære mig en fløjte” (Note: CN: Min Fynske Barndom, s. 45, Martins Forlag, 13. oplag Kbh: 1970).



Også Carls yngre bror Sophus kunne spille pilefløjte, men deres ældre bror Peter synes at have haft helt særlige talenter; Carl beretter om ham:

“Vi elskede at ligge ved siden af ham om søndagen under kirsebærtræerne bag diget udenom de to haver; og så fik vi ham til at fløjte for os. Han kunne efterligne alle fuglenes stemmer, og vi kunne ikke blive trætte af at høre på ham. Hele dage kunne han tilbringe med at gå rundt i hegn og skov for at se på fuglene og høre deres sang. Men engang imellem var det ikke mere fuglestemmer vi hørte, så gik han over til fri musikalsk fantasi og lavede selv melodier med mange løb og triller, og jeg ved ikke jeg nogensinde senere har hørt musik, der har givet mig saa megen sødme, finhed og afveksling. Han elskede alle dyr, og de køer han passede, løb

efter ham som trofaste hunde. Engang jeg besøgte ham i hans tjeneste ude på marken ved Højby, så jeg, hvor elsket han var af sine køer. Han satte sig op på et led og blæste nogle toner på en pilefløjte, som han havde skåret til mig. Han sagde ikke: den skal du have, men han rakte den hen til mig og saa på mig med sine blå øjne. Han sagde heller ikke til mig: nu skal du se, nu kommer alle køerne, naar jeg kalder. Han gjorde ikke noget nummer af det: han kaldte på dem, og de kom saa løbende og springende hen imod os til min største overraskelse” (Note: CN: Min Fynske barndom, s. 51).

Men mundfløjteri kunne også være farligt og være et djævelens værk. I Carl Nielsens fynske barndom var der gys og overtro:

“vi børn var meget bange for Djævelen, og alligevel tiltrak han os på en måde; vi ville egentlig gerne have set ham, og det kunne vi opnå, ifald vi havde mod nok. Det var nemlig blevet os fortalt, at naar man løb syv gange rundt omkring kirken og hver gang fløjtede ind ad nøglehullet, saa skulle han nok vise sig (Note: s. 93).

En spillemandsven til Niels Maler (Carl Nielsens far) havde altid musik i sit hoved og gik omkring og “hviskefløjtede” for sådan hed det sig i hjemmet, og også dette ejendommelige udtryk medvirker til at kaste lys over Carl Nielsens sammensatte forhold til fløjten: en simpel naturens stemme, men sommetider også et opflammende eller hviskende medie for hans sammensatte følelser og de hurtigt vekslende sindsstemninger.

De mindre karakterstykker med fløjte

Carl Nielsens interesse for orkestrets træblæsere mærkes fra starten af hans symfoniske- og kammermusikalske produktion, men først i de sene værker udviklede interessen sig til en lidenskab, og træblæserstemmerne manifesterede sig, som var de levende personer eller karakterer i et teaterstykke.

Allerede de to *Fantasiestykker for obo og klaver*, opus 2, skrevet af en 23-årig komponist, indeholder kimen til, hvad der skulle komme til at blomstre i 5. og 6. symfoni, og i fløjte- og klarinetkoncerten. De energiske sekstendedele i det første Fantasiestykkes indledningstakter er næsten identiske med begyndelsen af fløjtekoncerten, og her bygges bro fra de tidligste til de senere værker. Violinisten Emil Telmanyi, som var gift med Carl Nielsens datter Anne Marie og havde et nært musikalsk samarbejde med komponisten, foretog en bearbejdelse af Romancen fra Fantasiestykkerne, opus 2 i Carl Nielsens levetid (violin og klaver), og jeg har derfor heller ikke holdt mig tilbage. Der forefindes en transskriberet udgave af begge Fantasiestykker for fløjte og klaver (WH - James Galway “Master-Class” serien).

I Carl Nielsens opera *Saul og David* og især i hans anden og sidste opera *Maskerade*, finder vi solotræblæsere med selvstændige, udtryksfulde solopassager, kadencer og optrædende i mindre ensembler. Instrumenternes “sjæl” rammes så præcist, at visse passager står som små, fint tegnede instrumentportrætter.

Carl Nielsen brugte selv udtrykket *at krybe ind i instrumenterne* og, i forbindelse med Sjette Symfoni *at tænke ud fra instrumenterne* selv. Klarinetten får her en malende beskrivelse:

“... og kan være på én gang varmhjertet og bundhysterisk, mild som balsam og skrigende som en sporvogn på dårligt smurte skinner” (Note: fra interview med Andreas Vinding i Politiken, 11. dec. 1925, gengivet hos Torben Meyer: CN Kunstneren og mennesket, Nyt Nordisk Forlag 1948).

Fløjten spiller sin solokadence i *Maskarades* 3.akt. Det er dér, hvor maskerne falder og, ganske som i Mozarts *Figaros Bryllup*, de maskeredes sande identitet og følelser afsløres. En eftertænksom pausemusik. En intim hviskefløjte.

Også i musikken til skuespillet *Aladdin* (1918) optræder der en lille fløjtekadence. En arabeske og måske ikke så udpræget østerlandsk i tonen. *Claude Achille Debussys* (1862-1918) lille perle *Syrinx* (1912) blev også oprindeligt skrevet som scenemusik fra en bagkulise. Det lå i tiden, men hvilken luksus at placere musikhistoriens mest spillede solostykke på en bagscene!

I anledning af genforeningen med Sønderjylland i 1920 blev Carl Nielsen opfordret til at skrive musik til et skuespil, *Moderen*, forfattet af *Helge Rode* (1870-1937). Skuespillet er forlængst gået af repertoiret, men store dele af Carl Nielsens musik hertil står endnu lyslevende på koncertrepertoiret. Også to sange herfra: *Min pige er så lys som rav* og *Som en rejselysten flåde* lever i bedste velgående.

I skuespilmusikken finder vi tre karakterstykker, som involverer fløjten: *Børnene leger*, en lille, fuldendt fløjtesolo der, selvom det ligger lidt ubekvemt i et mellemregister, kalder på fløjtespillerens fantasi og fornemmelse for små kunstpauser. Desuden den djærve Es-Dur Duet, *Tro og Håb* spiller for fløjte og viola, samt den ultimative klassiker, *Tågen letter* for fløjte og harpe. Dette stykke har vundet en kolossal udbredelse og har i mange år, ligesom de to førnævnte karakterstykker fra *Moderen*, kunnet fås i en trykt udgave (Note: WH). *Tågen letter* imidlertid i en udgave for fløjte og klaver. Originalens harpestemme afviger dog kun ganske lidt fra klaverstemmen. Det siges i øvrigt, at Nielsen komponerede

denne musik i en travl periode, og at det var *Emil Reesen* (1887-1964) der tilrettelagde harpestemmen til *Tågen letter*. Dette vil der ikke være noget mærkeligt i. Carl Nielsen havde sommetider hjælp til den slags opgaver, og han skrev i øvrigt så godt som aldrig for harpe - benævnte endda (meget diskriminerende) harpen i symfoniorkestret som "et hår i suppen".

Tågen Letter kan høres i *Holger Gilbert-Jespersens* indspilning på lakplade med en florlet melodiføring og med lange udholdte fraser. Et lille mesterværk og udført af en stor fløjtemester. Vær opmærksom på, at Gilbert-Jespersen indspillede stykket to gange, men det er så helt afgjort den ældste indspilning, der yder mesteren mest retfærdighed.

Blæserkvintetten

Nielsen var på sporet af "træets" identitet i alle sine symfonier og ikke mindst i den Femte, hvor klarinetten, i store fabulerende og desperate kadencer, fandt en grundtone for *klarinetkoncertens* sindelag. Også fløjten udnyttes meget espressivt i femte symfoni, og går i dynamisk henseende til instrumentets yderste grænser. Tre fløjter, unisone og i det dybe register, får her mæle som en helt ny og alvorlig stemme i orkestret.

Der skulle ikke meget til at sætte Carl Nielsen yderligere på sporet af træblæsernes identitet. En telefonsamtale med pianisten *Christian Christiansen* (1884-1955) var nok, for i baggrunden øvede man Mozarts *Sinfonia Concertante* for obo, klarinet, fagot og horn. "Hvad er det de spiller?" spurgte Nielsen. "Det er Mozart", lød svaret. "Tak, jeg kommer med det samme!" Snart var Nielsen helt indfanget af, hvad han hørte i denne, sene aften. Især blev han optaget af sidstesatsens variationsrække *Andantino can Variationi* som i dag udsættes for stor og berettiget kritik. Flere variationer synes at være faldet bort i de afskriftsstemmer som er alt hvad der foreligger fra Mozarts tid. Man har forsøgt at rekonstruere Mozarts egenhændige og første version, der havde en fløjte i stedet for den koncerterende klarinet, men tonearten, Es-Dur, virker i denne sammenhæng ikke overbevisende.

Alle disse overvejelser kendte Nielsen ikke. Han fik den fornødne inspiration.

"Jeg synes, min egen musik er grim ved siden af Mozarts" (Note: Meyer: bd. 2 s. 299), sagde han ved en anden lejlighed, men gik alligevel i gang med en blæserkvintet.

Det var i efteråret 1921, og kvintetten kom til at hedde opus 43; i dag ét af komponistens mest spillede værker, og er formodentlig, sammen med *Jaques Iberts* (1890-1962) *Trois Pièces Brèves* (1921) den mest spillede blæserkvintet

overhovedet.

Første sats lægger ud med et tema i fagotten der i al uskyldighed spadserer ned til grundtonen i en treklangbrydning for derefter at stige op, som var det en skalaøvelse. Men fagotten forglemmer sig og fortsætter én tone for langt. Denne forstyrrelse er nok til at danne stof til en hel sats. De øvrige instrumenter falder ligesom tilfældigt ind og sladrer om fagotten for snart efter selv at tage del i løjerne. Satsen er fuld af melodiske og rytmiske indfald og bevæger sig, som var den inspireret af en Shakespeare-scene til et lystspil, rundt i et hav af modstridende følelser. Man sidder med en fornemmelse af at være i gang med en serenade.

Tonen er nærmest galgenhumoristisk, og Nielsen havde allerede indfanget den til sin selvironiske *Serenata in Vano* for klarinet, horn, fagot, cello og kontrabas (1914): En forgæves Serenade og et parodisk stykke om forsmået kærlighed. Efter førstesatsens idérigdom følger en *Menuet*, ikke så stilig endda, snarere hyggelig, som havde man allerede danset af og nu sad og nød kaffen! Satsen har præg af et Intermezzo, inden det for alvor går løs.

Carl Nielsen havde gjort sig sine overvejelser om fortsættelsen, og var kommet i tvivl.

Det Kgl. Kapel havde opført *Berlioz' Fantastiske Symfoni*, og oboisten *Svend Christian Felumb* (1898-1972) blev efter koncerten, og godt ud på natten, ringet op af Carl Nielsen. Spørgsmålet der optog Nielsen så brændende var, om oboisten kunne skifte fra obo til det mørkere klingende engelskhorn midt i en sats? Nielsen havde hørt engelskhornet i symfoniens Pastoralscene; den stemningsfulde dialog med oboen, der svarer engelskhornet fra bagscenen. I kvintetten indvarsler engelskhornet i et *Præludium* tredjesatsens *Adagio*. Den diverterende stemning af serenade er blæst væk, og tilbage står et abstrakt, asymmetrisk tonesprog uden klassiske vendinger. En gruppe sekstolfigurer i fløjten virker som en første kim til tonematerialet i den lidt senere komponerede fløjtekoncert.

I orkesterværket *Pan og Syrinx* (1918), som her i blæserkvintettens *Adagio*, kan man høre vildtvoksende figurer i fløjte, klarinet og engelskhorn. Netop det tonemateriale som han genanvender i fløjtekoncertens arkaiske visioner om den bukkefodede og sanselige Pan. Blæserkvintettens fjerde og sidste sats dannes af et enkelt tema med en efterfølgende variationsrække og med i alt elleve variationer bygget over *Min Jesus, lad mit hjerte få* fra hans egen samling af åndelige sange. Melodien er enkel, men bevægende. I grunden afspejler temaet, med sine skalabevægelser, også førstesatsens fagottema, og har man hørt salmemelodien bare én gang for de fem træblæsere, vil den for altid klinge netop sådan i ens

bevidsthed.

Derpå følger de elleve variationer, og hvert instrument træder karakterfuldt frem. Ikke alt ligger lige teknisk bekvemt. Til kvintettens hornist *Hans Sørensen* (1893-1944) sagde Nielsen om den store hornvariation: “jeg har tænkt mig dig sådan stående på en høj og blæse, så man kan høre det i hver en afkrog, og fryde sig derover.”

Kvintetten blev førsteopført ved en privat koncert i Göteborg; byen hvor Carl Nielsen havde en helt særlig status, og derefter, den niende oktober, 1922, gentaget i København. Den gjorde enorm lykke fra begyndelsen af, og, som sagt, populariteten har holdt sig usvækket.

Ved uropførelsen var det bankieren *Paul Hagemann* (1882-1967) som spillede fløjte i *Københavns Blæserkvintet*. Han delte sin tilværelse mellem fløjtespillet, der var hans store passion, og en finansmands travle hverdag.

Hagemann gjorde meget for den nye musik; bestilte værker og med stor ihærdighed tog han initiativer for at gøre den udenlandske kammermusik kendt også i Danmark. Han stod på venskabelig fod med flere fremtrædende tyske komponister, bl.a. Paul Hindemith, men også i Sydamerika havde han talrige forbindelser, der kom musikken til gode. Hagemann tog initiativet til at udgive *I. P. E. Hartmanns fløjtesonate, opus 1*. Dette gjorde han på eget forlag, og denne herlige ungdomssonate findes også i en ny og revideret udgave på Edition Svitzer.

Hagemann blev, kort efter uropførelsen af Carl Niensens kvintet, erstattet af den unge *Holger Gilbert-Jespersen*, som gjorde et sådan indtryk på Carl Nielsen, at han skrev fløjtekoncerten specielt med henblik på ham og hans inspirerede spil.

Fløjtekoncerten (1926)

Oprindeligt havde Nielsen lovet hvert af kvintettens medlemmer en solokonzert. Det var unægteligt et generøst tilbud, men musikerne tog dog imod tilbuddet med forskellige grader af entusiasme.

Fagottisten *Knud Lassen* (1873-1938) frabad sig ligefrem i bestemte vendinger en sådan gestus: “Du kan gerne skrive den, Carl” - skal han have sagt - “men jeg spiller den ikke!” (Note: Meyer bd. 2: s 259).

Anderledes med *Gilbert-Jespersen* hvis åndfulde og franskpåvirkede væsen fremkaldte nye sider hos Carl Nielsen. Ligesom klarinettisten *Aage Oxenvad* (1884-1944), som med sit flammende temperament, der også indeholdt en modpol

af flegma, for Carl Nielsen var som et billede af klarinettens væsen. Netop sådan forestillede han sig det arketyperiske i instrumenterne. Musiker og instrument smeltede sammen til ét, eller rettere, instrumentet blev levende, fik arme og ben og kunne agere.

Som sagt havde han tænkt sig hvert af kvintettens medlemmer begavet med en solokonzert, men kun i alt to skulle det blive til. Koncerten til Oxenvad blev realiseret i 1928. For Mozart skulle klarinetkoncerten blive hans sidste (og måske smukkeste) solokonzert. For Niensens vedkommende blev denne, det moderne klarinetspils store udfordring, komponistens sidste solokonzert, og orkesterværk i det hele taget, men også det værk som selv overbeviste Carl Nielsen-beundrere måske har sværest ved at tage til deres hjerte. Karakterfuld, men knortet.

Fløjtekoncerten derimod er helt anderledes venlig og imødekommende, og det til trods for, at den oprindeligt skulle have været netop en klarinetkoncert!

Fløjtekoncerten blev til i efteråret 1926.

Carl Nielsen havde foræret sin svigersøn, den ungarskfødte violinvirtuos *Emil Telmányi* (1892-1988), en lille, brugt Fiat 501, så de kunne køre ture rundt i det skønne Toscana. De hørte Verdis *Falstaff* på et lille rokokoteater med kendte sangere fra *La Scala* og med Niensens jævnaldrende *Arturo Toscanini* (1867-1957) på dirigentpodiet. I den første af pauserne sendte Carl Nielsen sit visitkort op til Maestro, og fik, meget overraskende, tilstået audiens hos mesteren i den efterfølgende pause. Man forsøgte sig på fransk og tysk, men det var svært at finde et fælles sprog, der kunne siges noget væsentligt på. Mødet blev kort og vist uden større betydning for nogen af dem (Note: Meyer bd. 2 s. 259). Men Falstaffs veloplagthed tog Carl med sig, og den 6. september kunne han sætte en dobbeltstreg i blyantsmanuskriptet til fløjtekoncerten som afslutning på 1. sats, *Allegro moderato*.

Forarbejdet havde han gjort i København. Han havde en idé om at skrive “en større ting for klarinet og orkester” (Note: Brev, maj 1926 til Anne Marie og Emil Telmányi), men han ombestemte sig inden han kom rigtig i gang med arbejdet. Derfor skriver han noget senere (Note: brev til Carl Johan Michaelsen (1885-1963):

“Jeg har ikke begyndt på klarinet-sagen, og af og til er der faldet mig noget ind som vilde stå godt for fløjte - skulle jeg hellere først skrive en fløjtehistorie? Jeg tænker herved på Paris og vilde gerne lige høre et ord fra dig om sagen; om Gilbert skal med og hvad det kan blive til.”

Den fjerde september (1926) var den dag de havde købt den lille åbne vogn. Han nærmede han sig som sagt afslutningen på førstesatsen, og syntes godt tilfreds med sit arbejde:

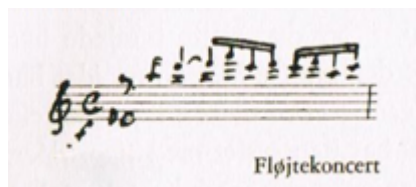
“med fløjtekoncerten går det godt, og jeg er netop idag blevet færdig med førstesats, som er lykkedes godt, men den er ret vanskelig for solisten, og der bliver noget at studere for den gode Gilbert. Denne sats bliver langt den vigtigste, også fra indholdets side, den spiller ti minutter og kan i og for sig godt stå alene, så hvis jeg skulle frafalde resten - hvad jeg ikke håber eller har i sinde - så kan den udmærket spilles alene. De andre satser bliver naturligvis korte...” (Note: brev til CJM af 4. sept. 1926).

Det fremgår altså af denne korrespondence, at Nielsen på dette tidspunkt forestillede sig fortsættelsen af koncerten fordelt over flere satser. Men allerede ti dage senere, den 14. september ved han hvordan det hele skal fordele sig:

”... min fløjtehistorie (har) optaget mig stærkt. Første del er ret stor og holdt kammeragtigt med kontrapunktisk-symfonisk udvikling, og jeg tror nok den er lykkedes, i hvertfald har jeg gjort mig umage dermed. Anden del bliver en sammenslyngning af en *Allegretto* og (en) *Andante* sådan Rondoagtig i formen; men den har jeg endnu kun i hovedet...” (Note: brev af 14. sept 1926 til *Rudolph Simonsen* (1889-1947)).

Carl Nielsen skrev selv veloplagt om sin fløjtekoncert i forbindelse med en opførelse i Göteborg. Lad os give ham ordet:

“Koncerten er et af komponistens senere arbejder og trods det at første sats begynder med en dissonans:



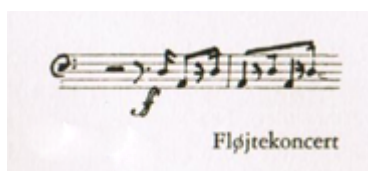
maa det dog komme ind under betragtningen; mildere Zone. Begyndelsen er nærmest holdt i fri, fantasierende tone, og soloinstrumentet bevæger sig ligesom søgende, indtil det faar fat i følgende lille, mere bestemte motiv:



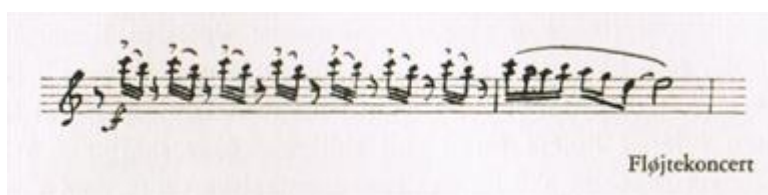
som senere optages af orkestret og kommer til at spille en vis rolle i en ret udviklet overgang hen til satsens andet tema (sangtemaet). Dette fremføres først af orkestret:



hvorefter solofløjten spiller det samme en kvart højere og senere gaar over i en lille samtale med soloklarinet og fagot. En stærk crescendo-takt får derefter soloinstrumentet drevet op til nogle mere lidenskabelige ytringer, men det er ikke saa slemt ment, og vi glider atter ind i fredelige tilstande med lidt pusleri hist og her. Men saa synes det som om instrumenterne begynder at kede sig og tager derfor fat med et noget mere markeret og fugeret tema, som pludselig afbrydes af paukerne der siger:



og jager en solobasun ud af sin forrige tilstand. Solofløjten bliver helt nervøs og skriger op:



og nu kommer der mere liv i tingene. Efterhaanden bliver orkestersatsen ogsaa fyldigere og mere bevæget, dog varer det ikke længe; thi fløjten kan ikke nægte sin natur; den hører hjemme i Arkadien og foretrækker de pastorale Stemninger; komponisten er derfor nødt til at rette sig efter dets blide væsen, ifald han ikke vil risikere at stemples som barbar. Nu kommer der ikke flere nye momenter i første sats, men solisten har dog et par frie kadencer og en duet med en soloklarinet, som man kanske lægger mærke til. Satsen ender ikke som den begyndte, tværtimod; den lægger sig blidt til Ro i Ges-Dur, hvorimod den begyndte dissonerende og uden toneart”.

Det kan måske forekomme overraskende, at Nielsen karakteriserer de brydsomme figurer mellem fløjte og klarinet, og mellem fløjte og violin som “lille samtale mellem instrumenterne”. Med denne karakteristik har han måske villet tage lidt stress af for kommende unge fløjtesolister?

I anden sammenhæng har Nielsen beskrevet (Kilde: samtale med Gilbert-Jespersen eleven, Poul Birkelund (1917), hvordan basbasunen jager fuglene op, og jeg synes, jeg kan genkende en skades hæse og gentagne advarselsskrig i den lille fløjtefigur.

Carl Nielsen spillede, ud over kornet, også basun i sin barndoms militærmusik. Er det hans skaberkraft, der skal vækkes med denne parodiske Reveille? Og hvad er det han, komponisten så vækker op? Var det alt, hvad det kunne blive til - en skades hæse skrig?

Holger Gilbert-Jespersen fik i 1965 i Danmarks Radio lejlighed til, i en samtale med *Viggo Tønsberg*, at fortælle om fløjtekoncerten og dens tilblivelse. Vi giver ordet til Gilbert-Jespersen, og han fortæller, med sin karakterfulde og melodiske stemme, sat i sprogets musik af pauser og betoning, om sine oplevelser. Først fortælles om noget, der tilsyneladende ikke passer sammen:

“... det skete undertiden, at Carl Nielsen kom og hentede mig, og så sagde han (Gilbert-Jespersen slår om i syngende fynsk tungemål): “vil du ikke me’op o’ spil’ stangtennis?” Og så kørte vi, og jeg kan huske engang, hvor pludselig vognen standsede, og mens vi stod og rodede med den, og han fik det pillet fra hinanden, sagde han: “du Gilbert - de to tråde her... de har vist ik’mei’ mæ’ hinanden a’gør’ - ska’vi prøu’ar’ sæt’ dem sammen?” Og så galoperede bilen, alt hvad den kunne hænai vejen.”

Om fløjtekoncerten kunne Gilbert-Jespersen fortælle videre: *“Da Carl Nielsen først gik i gang med den, var der ikke et eneste sted i hele koncerten, hvor han spurgte mig til råds om noget som helst. Jeg fik den fuldt færdig. Da vi så endelig havde brygget en fløjtestemme færdig, sagde han: “jeg har sat no’en buer å no’en prikker å såen nåi, men du må da spel’den som du sel’har lyst te’.”*

Koncerten skulle som sagt uropføres i Paris, og Carl Nielsen kom under et vældigt tidspres. Han endte med at skrive en midlertidig slutning, og først senere kom den nu kendte slutning til. Gilbert fortæller herom:

“Jeg fik den ikke på én gang. Han lå syg i Firenze, og af og til fik jeg stumper af temaer på postkort og sådant noget, og efter en otte dages tid, kunne der komme et stykke papir med en fortsættelse. Det der gjorde det uhyre vanskeligt var, at der hverken var klaverpartitur eller stiknoder - sådan nogen små noder til at fortælle, hvad der sker i øvrigt - til stemmen, og da vi endelig kom henimod koncerten, kunne jeg ikke låne partituret, så jeg vidste ikke rigtig, hvad der stod. Jeg havde glædet mig til at sidde i toget på vej til Paris og læse i partituret og lære den en smule at kende, men Carl Nielsen og Telmányi gav sig nu til at rette i den, og jeg

blev mere og mere hed i hovedet. Jeg havde været så ivrig til at øve, at jeg havde fået et stort hul her i kløften, ja i hagekløften, og så tænkte jeg at måske træfløjter - skønt de har en usædvanlig smuk klang - efter krigen, at træet ikke havde lagret nok, og noget syre måske stod i træet, og så købte jeg mig en sølvfløjte, og opdagede til min store rædsel, hvor stor forskel der var på at spille træfløjte eller sølvfløjte. Men jeg øvede mig, så godt jeg kunne”.

Uropførelsen var sat til 21.oktober i det prægtige Maison Gaveau. Fløjtekoncerten stod sammen med Forspillet til anden akt af *Saul og David* og *Femte symfoni*. Denne afdeling dirigerede Telmányi, medens komponisten selv tog sig af violinkoncerten (med *Peder Møller*) (1877-1940), og orkestersonaten fra *Aladdin*. Gilbert-Jespersen, der altså lige havde købt sig en sølvfløjte og nu måtte indstille sig på en helt ny blæsemåde, spillede koncerten med stor personlig fortolkning, og successen var stor. Telmányi havde omkring fløjtekoncerten arbejdet tæt sammen med Nielsen, og han skrev senere, i samarbejde med komponisten, koncerten rent i blæk fra blyantsmanuskriptet samt tilrettelagde en klaverstemme.

Politiken i København havde indgået en aftale med den 34årige komponist *Arthur Honegger* (1892-1955) om at annoncere uropførelsen i Paris, og han kunne fortælle at koncerten “er af mindre proportioner, men fuld af smukke kombinationer, således i dialoger mellem fløjten og pauker eller fagot. Den er pikant, flydende og savner ikke humør...” Om Gilbert-Jespersens spil er Honegger også fuld af lovord og nævner hans “henrivende tone og smidighed”.

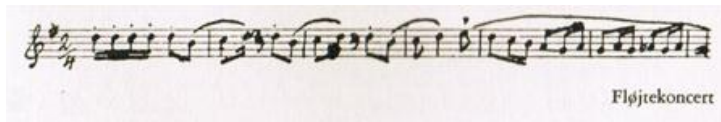
Fløjtekoncerten kan måske beskrives som en smuk, men sær rejse mellem ydre (toskanske eller snarere arkaisk-mytologiske) og indre tilstande. Vi bevæger os imellem barnlig lykkefølelse og en lurende melankoli: en sommerdag med et tordenvejr der kommer og går, ganske som det bliver naturalistisk afspejlet i førstesatsens store solokadence sat i perspektiv af en truende paukehvirvel. Det er ofte blevet sagt, at første sats forekommer mere afklaret, mere fuldendt, end den kortere anden sats, *Allegretto*. Jeg er ikke så sikker på, at jeg deler denne anskuelse, men i givet fald har det sin forklaring:

Nielsen var blevet syg i Firenze, med en maveinfektion, og havde ligget med feber. Han var pirlig, og når man gav ham termometre for at tage temperaturen, slog han dem i stykker. (Note: E. Telmányi: *Af en musikers billedbog*, Kbh. 1978, s. 174) Blyantsmanuskriptet bærer præg af hastværket. Førstesatsens partitur blev nu videreført som en hastigt nedkradset partitur med bare tre, fire nodesystemer til at skulle rumme hele orkestersonaten. Skriften er her mere utydelig, men han havde også travlt! I begyndelsen af oktober var han imidlertid atter ovenpå, og blev færdig - næsten da. Koncerten havde fået en midlertidig slutning. Basta. Men dette

kompromis blev der snart rådet bod på.

Carl Nielsen fortæller selv om anden-sats:

“For at komme bort fra den blide Ges-dur, som afsluttede første sats, prikkes orkestret lidt ondt nogle toner ud i begyndelsen af denne sats, men det bliver hurtigt mildere, og naar solofløjten sætter ind, er det helt barnligt og uskyldigt i Allegretto-tempo:



Gennem adskillige mere “krydrede” perioder kommer vi tilsidst hen til en Adagio, hvor soloinstrumentet synger følgende klagende melodi:



som også i orkestret udvikles og belyses. Derefter kommer det første (uskyldige) motiv tilbage, og behandles påny, men går atter over i nogle langsomme takter fra Adagioen. Så sker der noget nyt, idet der optræder et lille March-motiv, som sætter solofløjten i bedre lune, og satsen ender i denne lettere, mere overfladiske og smilende stemning”.

På trods af de indre musikalske konflikter og med en grundtone iblandet et vist tungsind efterlader fløjtekoncerten tilhøreren i en stemning af optimisme. Men den Carl Nielsen som skabte dette værk var en syg og temmelig uheldig mand. Han kæmpede med et dårligt hjerte, og sin privatsfære oplevede han i stadigt stigende grad som opsplittet.

Men Fløjtekoncertens kontraster og dobbelthed var ikke tilfældig. På trods af sygdom, og et ægteskab der nærmest var i opløsning, kunne det ske, at det sangvinske og overmodige pludseligt tog over. Ved koncertens anden opførelse, den ottende november (1926) blev dette forhold sat i et uhyggeligt relief. Det er Gilbert-Jespersen der kan berette herom, og som koncertens solist havde han det på førstehånd:

“Midt under fløjtekoncerten i Oslo fik Carl Nielsen et hjerteanfald - han havde angina pectoris -og tog sig til hjertet, gik ned og det hele... standsede... af sig selv,” (også Gilbert-Jespensens stemmeføring går helt i stå, da han mindes begivenhederne). *“Han tog så én af disse piller, som hjælper ret hurtigt, overfladisk i det mindste, og til min rædsel giver han sig til at skælde mig huden*

fuld! Sagen er, at han ville, at jeg skulle ha' improviseret, lavet noget, men da det alligevel havde taget et kvarters tid, hvor jeg skulle have rullet op og ned ad sølvtøjet og det havde jeg ikke spor lyst til. Desuden var jeg lidt bange for ham. Det er jo ikke så sjældent, at folk, der bliver syge også bliver lidt urimelige, og det var han altså ved denne lejlighed, men han lod sig formilde, da jeg sagde, at når jeg ikke lavede noget, var det af respekt for Deres værk, Carl Nielsen. Jeg ville ikke blande min ringhed ind i den yndige koncert De har skrevet til mig. Så smilte han, og så var det tilgivet altsammen, og lidt efter gik vi op og fortsatte.

Efter koncerten var der en stor festsouper på Grand. Carl Nielsen ville ikke deltage, men da han kom igennem festsalen og så det festligt dækkede bord, så sagde han: "jeg tror alligevel, jeg bliver lidt." Så satte han sig, og vi fik en overdådig, strålende souper. Stemningen blev meget høj, og vi behøvede ikke megen spiritus til, for vi havde to af de bedste talere, der måske har været i Nordeuropa blandt os: Schnévoigt (Note: Georg Schnévoigt 1872-1947, international chefdirektør for orkestre i München, Stockholm, Malmö og Oslo) var en overordentlig interessant fortæller, og Carl Nielsen var det ikke mindre. Enhver der har læst hans bøger, ved i hvilken grad han beherskede sproget og (videregav) sine indtryk og sine intuitioner, så det var noget af det morsomste man kan tænke sig. Birgit Engell (Note: 1882-?, kgl.operasangerinde, med international karriere), var som en gudinde. En yndig kvinde, som jeg forøvrigt optrådte sammen med ved forskellige lejligheder, bl.a. ved Palækoncerterne... nåh... men på et vist tidspunkt, sagde hun, at nu mente hun, at historierne begyndte at blive lidt for vovede, og det var de (selskabet) jo kede af, men så tog Schnévoigt og Carl Nielsen og ville følge hende til hendes værelse, og de kørte så op i elevatoren og de fortalte historier, og hver gang de havde fortalt godt på en etage, så kom der en piccolo frem og klagede over at folk kunne ikke sove, og så måtte de køre til en anden etage. Op og ned i en god, halv time.

Carl Nielsen kunne være ganske overordentlig spirituel. På den anden side har jeg aldrig truffet et menneske, der sådan blev ædt op indefra, når han skrev sine store værker. Men denne aften var han det hyggeligste og elskværdigste, man kan tænke sig, og den var i alle retninger strålende. Der foldede han sig ud med en sådan nerve, en sådan livsglæde, som jeg aldrig vil kunne glemme."

Først til en opførelse i Musikforeningen i København, den 25. januar, 1927, lå koncerten klar til en slags ekstra uopførelse med andensatsens forlængede og ændrede *Alla Marcia*-afsnit (Note: takt 145). Carl Nielsen dirigerede selv, og Gilbert-Jespersen brillerede, udover i fløjtekoncerten, også som en del af solisttrioen i *Bachs 5. Brandenburg koncert*. Det skulle blive Carl Niensens sidste koncert i Musikforeningen. Fløjtekoncerten, som han ved denne lejlighed kaldte "Koncert for Fløjte og mindre Orkester", havde han færdiggjort på Damgaard omkring jul og nytår, og til sin kone skrev han (4. januar, 1927): "jeg har arbejdet

og er nu færdig med en meget længere slutning paa min fløjtekoncert. Nu er den god.”

Forfatteren og teologen *Jørgen I. Jensen* (1944) skrev i 1991 en vigtig bog om Carl Nielsen (*Jørgen I. Jensen: Carl Nielsen danskeren Gyldendal 1991*) og taler her om Niensens “faldende motiv” - en bevægelse der fra kvinten gradvis og melodisk bevæger sig ned mod grundtonen. Et ledemotiv for hans musikalske liv, med skiftende betydninger i hans forskellige livsafsnit, og i de senere år udnyttet med voksende inderlighed og udtryksfuldhed. I fløjtekoncerten er motivet foldet helt ud. Kvindeligt, følsomt og hudløst på én gang. Der høres måske også en afsked i motivet?

Efter en opførelse af *Maskerade* på Det Kgl. Teater med *Egisto Tango* (1873-1961) som dirigent, blev Carl Nielsen syg, og måtte forlade teatret umiddelbart efter forestillingen. Vi giver en sidste gang ordet til Holger Gilbert-Jespersen: ”... *men pludselig om natten - det må have været natten til d. 3. oktober 1931 - ringede man fra Politiken til mig, og sagde af Carl Nielsen var pludselig død. Når man nu står der i underbukser og ryser... så tager det måske nok et lille halvt minut før det går helt op for én hvad der er sket. Lidt efter kommer jeg til klarhed over, at vi ikke alene har mistet en ven, men også måske - ja, i alle tilfælde den tids største komponist, og jeg husker at vi samledes... ja, det må have været den 9. oktober i Domkirken, og Palestrinakoret sang, og der blev spillet “Andante Lamentoso - ved en ung kunstners bære”, og vi sad og var meget ulykkelige alle sammen. En epoke var afsluttet - ikke bare afsluttet, men revet over på trods af vi alle sammen kendte til hans angina pectoris. Min sidste erindring det var det, at vi stod på Vestre Kirkegård, hvor han skulle begraves og - det var lidt surt og koldt - og - da han så blev firet ned i jorden, så spillede vi Koralen af Blæserkvintetten, og den sidste variation, som kun er en let varieret udgave af temaet, og jeg kan huske at store, staute Fru Anne Marie Carl Nielsen - det var ligesom, det var svært for hende... svært for hende at tage sig sammen og finde ord til tak for, at hele Danmark havde sunget Carl Niensens sange og båret hans musik frem.”*

Fløjtebyggerne

Peter Appelberg, en 1700-tals fløjtebygger i København

I 1769, nogle få år efter at mesterfløjtenisten H. H. Zielche var kommet til København, tog byen imod en instrumentbygger af højeste karat: *Peter Appelberg*, født i Wasa, i Finland, o.1740.

Allerede i 1775 havde Appelberg fået fodfæste i en sådan grad, at han blev udnævnt til Hofinstrumentmager. Samme år købte han hus i Gothersgade Nr. 173, og dette køb skulle på længere sigt vise sig at være en fordelagtig investering, der kom ham til gode, for i år 1800 kunne han realisere ejendommen for ikke mindre end 4.000 Rd (Note: Dorthe Falcon: *Fløjte, obo, klarinet & fagot*, Falcon 1987, s. 19).



Peter Appelberg måtte i sine første år i København strides med byens *Dreierlaug*, der, med en emsig formand i spidsen, nedlagde indsigelse imod Appelbergs arbejde, for han kunne hverken fremvise borgerret eller privilegium. Sagen endte i retten, og laugsformanden, Andreas Olsen Weil anfører at:

“hvad tonerne eller stemmerne i instrumentet, angaar, da udfordres til sammes rigtige bestemmelse en Musicus, og altså, maa saavel indstæfnte, som dreier-mesterne, naar hand eller De ikke selv forstaaer musiqven, förend et blæsende instrument kan bruges, betiene sig af een Musico til at bestemme lyden”.

Peter Appelberg var, som hans instrumenter bærer vidnesbyrd om, en stor mester indenfor sit fag, og han må have tage sig til hovedet under oldermandens indlæg. Men Appelberg besindede sig og fremførte i sit indlæg, at:

“min kunst som er en fine kunst og ingen Laug haver eller kan have”, og han spørger om der heller ingen forskel er på “maleren som maler kringler, skilte og andet maler-haandværk og kunst-malerne”, og om malerlauget mon vil afkræve kunstmaleren en mulkt (en bøde) eller forlange, at de skal gøre et “mesterstykke”.

Appelberg tabte sagen, men udnævnelsen til hofinstrumentmager, fritog ham for lignende problemer fremover. Tværtimod havde han vældig fremgang i produktion og salg - ikke mindst til militærmusikken i alle de nordiske lande.

Til gengæld blev han ramt af store, personlige sorger. Alt tegnede ellers lyst, da han havde giftet sig med den 31-årige Ida Marie Elisabeth Lotz. Hun var enke, og tog en treårig datter, Henriette, med sig ind i ægteskabet, der blev indgået i februar 1778. Peter Appelberg adopterede herefter datteren, og samme år nedkom Ida Marie med endnu en datter, Ida. To år senere fødtes en søn Peter. Men allerede et lille halvt år efter sønnens fødsel, døde Peter Appelbergs hustru, og inden for et år begge pigerne. Han var nu omkring 40 år, og sad alene tilbage med en søn på halvandet.

Appelberg var i København, fra han kom som udlært instrumentbygger og til sin død i 1807, en højt værdsat og socialt velstillet kunsthåndværker. Det Kgl. Kapel betalte ham et fast, årligt beløb på 100 Rd. for at vedligeholde træblæserinstrumenterne, og han modtog en lignende sum, som en slags eksportstøtte, for alle de instrumenter han solgte til udlandet, herunder bl.a. til de danske kolonier.

Da dette årlige vederlag, på i alt 200 Rd. i en årrække ikke var kommet til udbetaling, udviklede det sig igen til en sag for Peter Appelberg. Den kan vi takke for, at der fremkom en højst kompetent udtalelse om hans anseelse og som fløjtebygger. Udtalelsen, fra januar 1804, skyldes én af Det Kongelige kapels velanskrevne fløjtenister, *Johann Peter Tüxen*:

“for efter pligt at være sandheden troe, ikke kunne undslaae (sig) for at bevidne følgende, som jeg uagtet et anseeligt antal forløbne aar har vedligeholdt i nøieste erindring, nemlig: at de af Hr. Apelberg (sic) allerede for flere end 30 aar siden forfærdigede Blæse-Instrumenter vare af da værende Greve Brandt, som en bekiendt musikkyndig, saavelsom af flere af den tids berømte Musici her, erkiendte at have fortrinnet fremfor de blæseinstrumenter der vare af andre paa denne tid i Anseelse værende kunstneres arbejder, ... ved alle Leiligheder, saasom i den fordums italienske oper, i concerter, ved taffelmusik, comedier etc. vare blæseinstrumenterne, som bleve brugte, af Hr. Apelbergs arbeide, ... Hr. Apelbergs instrumenter vare saaledes vedvarende i brug fra 1769 indtil 1789, ligesom ogsaa baade min forrige collega i det Kongelige Capel, nu afdøde fløitroversist Hr. Zielche og jeg bestandig har vedblevet at bruge Hr. Apelberg(s) fløiter”.

Appelberg forarbejdede mesterlige fløjter. Det vidner også kapelregnskaberne om. For to ibenholtzfløjter til Zielche og Tüxen, betales i 1787 30 Rd. Året efter leveres to ibenholtzfløjter til *Rose* og *Schall*. I det første tilfælde har det været til opera og koncert, medens Rose og Schall spillede til “Comedien” og lignende arrangementer. Deres ibenholtzfløjter må have været mindre kunstfærdige og skulle

derfor kun koste 12 Rd. stykket. Til det første sæt kan der have fulgt ekstra mellemstykker til.

Det var almindelig praksis, at man skiftede mellemstykker ud ved varierende kammertoner, eller for at forbedre intonationen efter musikstykkernes grundtoneart. Til en Appelberg ibenholtsfløjte, som har fulgt mig i årevis under koncerter og optagelser, var der i alt tre mellemstykker, og hvert stykke var stemplet med et tal fra ét til tre. Også en buksbom-traverso der, foruden dis-klap, også er forsynet med f- og gis-klap, har to ekstra mellemstykker. Denne fløjte (privateje) tilhører en "billigere type", og er forsynet med messingklapper. Ibenholtsfløjter er derimod næsten altid udstyret med én eller flere sølvklapper.

I 1795 købte Det Kgl. Kapel to buksbom-tværfløjter af Appelberg, og de skulle kun koste 6 rd. stykket.

Appelberg forblev enkemand resten af livet. Hans søn Peter, der var gået til søs, døde også fra ham på vej hjem fra en rejse til Batavia, og i Adresseavisen fra 1784 annoncerer han efter hjælp på værkstedet: Han var en ældre mand uden sønner og ønskede at finde et par unge "duelige kunst- eller klein dreiersvende, som kunne superbtt dreie". Løn vil han ikke give, men han tilbyder, at lære dem "denne metier, uden at noget skal forblive skiult eller forbeholdet som hører til instrument arbeidet, og som ellers ingen lærer fra sig... Nogle 30 aars erfaring har lært mig, at her er stedet for instrument arbeide, da man har leilighed at gjøre sig bekiendt i langt fra liggende lande, og tillige findes store Musici ved Capellet, som bidrage meget til instrumentmagers opkomst og bekiendskab." Værktøj kan svendene låne hos ham, indtil de selv anskaffer sig noget, og alt arbejdet de udfører, tilhører dem selv.

Tilbuddet må være faldet i god jord, for meget tyder på, at *Henning Andersen Skousboe* (1776-1854), den næste generations førstemester, er svend hos Appelberg i en årrække. (Note: Falcon s.32).

Alfred Rosenwald - træets sidste kunsthåndværker

Danmark har aldrig været et land med en betydelig produktion af tværfløjter. Der har gennem tiderne i København optrådt en række, dygtige håndværkere, og i nutiden møder vi en personlighed som *Johan Brøgger*, hvis livsværk som fløjtekonstruktør har videre perspektiver.

Alle europæiske byer af en vis størrelse havde i 1800-tallet og begyndelsen af vort århundrede en egenproduktion af tværfløjter til såvel professionelle som til amatører. Der blev i særlig grad produceret kvalitetsinstrumenter i Paris, London

og Wien. Desuden var f.eks. Dresden, Leipzig, München, Lyon, Berlin, Brussels og den lille sydtyske by Markneukirchen toneangivende.

I perioden fra Theobald Böhm færdigt udviklede sin fløjte i 1847 og frem til omkring 1920, var der, parallelt med fremstillingen af sølvfløjterne, en næsten tilsvarende produktion af Böhm-fløjter i træ. De var udstyret med sølv- eller såkaldt nysølvmekanik, og størsteparten af instrumenterne blev fremstillet i Tyskland. De benyttede træsorter tilhørte oftest gruppen af tungt, sydamerikansk eller afrikansk træ som grenadil, kokos eller ibenholt.

I Danmark var bygningen af denne fløjtetype i en lang årrække lagt i hænderne på bare en enkelt håndværker - den højtuddannede instrumentmager *Alfred Rosenwald* (1871-1950).

I København havde der igennem det meste af 1800-tallet været en række små og ofte konkurrerende værksteder for træblæsere. Da Rosenwald ved indgangen til det nye århundrede ville etablere sig selvstændigt, og indrettede butik og værksted i Klosterstræde 10, var han stort set alene på det danske marked.

Han havde fået en grundig uddannelse i Tyskland og bl.a. hos Adler i Markneukirchen, byen der for træblæserne har en status, som Cremona for strygeinstrumenterne.

Rosenwald levede i sin ungdom en omrejsende svends liv på valsen og fik arbejde i længere eller kortere perioder på værksteder i Leipzig og Hamburg. Også til Paris kom han, men desværre fik han ikke kontakt til *Louis Lot* eller et andet betydeligt fransk firma. Det ville givetvis have drejet Rosenwalds holdning til fløjtebyggeri i en mere fransk, inspireret retning, og dermed i endnu højere grad bragt ham i overensstemmelse med den form for fløjtespil som på hans tid, f.eks. *Peter Møllerup* og *Holger Gilbert Jespersen* var fornemme eksponenter for.

Træblæseinstrumenter, af alle arter, udgik fra hans værksted, og hans arbejde blev lovprist af musikere fra bl.a. Livgarden og Kapellet:

“Hr. instrumentmager A. Rosenwald har forfærdiget mig en stor-fløite og en piccolo-fløite, som begge er udført med enestaaende dygtighed. Jeg har tidligere haft instrumenter fra de berømteste instrumentmagere (Louis Lot, Paris, Uhlman i Wien og den for en del aar siden afdøde danske instrumentmager Joh. Selboe); men jeg har ikke paa langt nær følt mig saa tilfreds som med hr. Rosenwalds instrumenter”.

Dette flotte skudsmål får Rosenwald af fløjtenist *P. Philipsen*. Forretningen gik strygende, og Rosenwald blev også importør af udenlandske instrumenter. Her

begrænsede han sig ikke til træblæserne, men som blikfang i hans butiksvindue, kunne man dengang se lidt af hvert indenfor faget: horn i række, en stribe ophængte mandoliner og dertil alt slags musikalsk tilbehør. Butikken i Købmagergade havde han fra 1908 og helt frem til 1935. I de mellemliggende år havde han tillige en overgang helt op til fem filialer rundt om i byen: Værnedamsvej, Nørrebrogade, Griffenfeldtsgade og Vesterbrogade. Selv i den eksklusive Jorcks Passage kunne man købe hans instrumenter.

Omkring 1929 blev konkurrencen på nybyggede instrumenter fra udlandet for hård, og Rosenwald indskrænkede sig til reparationer og videresalg. Hans sidste butik lå i Victoriagade, og den blev efter hans død ført videre af hans søn, helt frem til 1968 (Note: Dorthe Falcon Møller: *Fløjte, obo, klarinet & horn*; Falcon, Kbh. 1987 s. 117-145).

Ved et tilfælde blev et fyldigt restlager af instrumentmagerværktøj og dele af blæserinstrumenter fra Rosenwalds værksted, fundet og reddet for eftertiden. Næsten hele værkstedet er i dag intakt og står som et vidnedsbyrd om, hvordan dette særprægede kunsthåndværk udfoldede sig engang. Værkstedet er fundet, samlet og registreret af fløjtenisten *Mogens Friis* og klarinettisten *Otto Himmer*, der begge har demonstreret et indgående kendskab til bl.a. de tidlige danske træblæserdrejere. Rosenwald havde, sådan som det er tradition i mange lande, overtaget en del værktøj og en lang række fløjtefragmenter fra kollegaen Johan (Christoffer) *Selboes* (1807-1873) værksted, og igennem ham føres traditionen bagud: (Niels Christensen) *Thorsen* (ca. 1780-1855), (Henning Andersen) *Skousboe* (1776-1854), (Jacob Georg) *Larshoff d.æ.* (ca. 1760-1846), (Peter) *Appelberg* (1769-1807). Alfred Rosenwald var sig dette helt bevidst, og i en reklametryksag fra 1911 udtaler han:

“Mit værksted er forsynet med alt det uerstattelige værktøj, som danske træblæse-instrumentmagere har konstrueret og samlet foruden mit eget moderne værktøj. Det har nemlig været mit formaal, at konstruere instrumenter, hvis klangfarve kom saa nær som muligt til den, der var egen for de gode danske instrumenter fra tidligere tid og samtidig forsyne dem med yderst moderne mekanisme, dels for at forbedre stemningens renhed, og dels for at imødekomme de stedse voksende krav, der stilles til musikere i teknisk henseende”.

Johan Brøgger - mekanik og design

I den øverste ende af Böhm-fløjternes kvalitetsskala er det, på trods af nutidens teknologi, stadig kun det rene håndværk, der kan gøre sig gældende.

Siden 1980 har man i København, ikke langt fra Musikkonservatoriet gamle bygninger på H.C. Andersens boulevard, kunnet gå tre trin ned til et kælderværksted hvor der foregår en lille, men eksklusiv fabrikation af

Böhm-fløjter.

Luthier, det gamle ord for instrumentmager, kalder *Johan Brøgger* sig, og her finder man en international specialist inden for sit fag.

Også Appelberg, Thorsen og senere Rosenwald byggede kvalitetsinstrumenter, men produktionen var rettet mod en lokal kundekreds, og instrumenterne lagde sig tæt op ad førende, og især tyske, forbilleder.

Johan Brøgger lærte sit håndværk i flere omgange og fik sine erfaringer som instrumentbygger ved luthbyggeri.

En periode i Paris hos fløjtebyggeren *Jacques Lefèvre* førte ham helt ajour med den franske Louis-Lot tradition, idet Lefèvre overtog Lots på dette tidspunkt nedslidte værksted. Men Johan Brøgger arvede også viden, tradition og ikke mindst værktøj, herunder betroet materiale, som f.eks. den dorn udenpå hvilken man trykker hovedstykkets koniske gang op.

Tilbage i København havde Brøgger i en periode arbejde som værktøjsmager af kirurgiske instrumenter, og her fik han indarbejdet arbejdsgange og vænede sig til det minutiøst nøjagtige. Alt dette, og en god portion nysgerrighed, førte til udviklingen af Brøgger-fløjten.

Brøgger-fløjten er en opdateret Böhm-fløjte hvor ikke mindst en forbedring af det mekaniske gør Brøgger-mekanik tm til førende på verdensmarkedet. Herudover har Brøgger udført et design af forskellige mindre dele af fløjten mekanik.

Johan Brøgger bygger imidlertid ikke selv mange instrumenter, og hans fortrin udgør næppe nogen trussel for de store fabrikkers markedsandele. Tværtimod bliver der bygget Böhm guld- og sølvfløjter i USA og Japan, udstyret med en "Brøgger-mekanik TM". Dette kan man læse i indgraveret print under firmanavnet. Den danske fløjtebygger udvikler til stadigvæk sin fløjte: mekanik, akustik, design. En Brøgger-fløjte fra hans eget værksted fremstår som et stykke dansk design i bedste Georg Jensen-tradition.

Jeg har selv i mange år spillet på Brøgger-mekanik tm, men også haft umådelig glæde af et originalt Brøgger-hovedstykke, der overholder de klassiske mål for mundpladens udformning.

Den foreløbige kulmination i Johan Brøggers fabrikation, er leveringen til sir *James Galway* af en 14-karat guldføjte med c-og h-fod og to tilhørende

hovedstykker. Det ene med en tigerøje-halvædelsten og det andet med en blå lasursten, begge sat som et øje, midt i "kronen" for enden af hovedstykket.

Kender du Pan - fakta og myter om fløjtes natur

Hvis der er noget en fløjtespiller, det være sig amatør, musikstuderende eller fuldt udlært professionel, er optaget af, så er det med hvilken klang, man spiller.

Når spillet endnu befinder sig på de indledende forsøgsstadier, er det begrænset, hvor meget klangæstetik, der trænger sig på. Man er glad, bare den siger noget! Der går imidlertid ikke mange måneder, eller bliver brugt penge på flere spillektioner, før det helt vitale spørgsmål melder sig: hvordan skal det her lyde, og hvordan *kan* det monstro lyde?

Spørgsmålet stiller straks en række nye spørgsmål. Først: spiller jeg på et instrument med de rigtige muligheder? Dernæst: går jeg hos den "rigtige" lærer, og dette spørgsmål kan omskrives til: kan jeg lide den måde, læreren selv spiller på?

Interessen for at spille fløjte udspringer ofte af en intens oplevelse, f.eks. en koncert med en fremtrædende ind- eller udenlandsk fløjtenist. Alle unge musikere har forbilleder, men indtrykket af et sådant idol kan forrykke sig. Det, der var idealet i går, behøver ikke være det i dag. Klangens magiske univers er, for hver af os musikudøvere, uanset uddannelse eller niveau, i stadig opbrud og udvikling. Det er ikke mindst det, der gør musik og klang så fascinerende.

Spiller jeg på den rigtige fløjte? Ja, hvad er en tværfløjte i grunden for en størrelse, og hvilke klangforestillinger knytter der sig generelt til den såkaldte Böhm-fløjte?

En mand med visioner, den engelske fløjtebygger *Albert Cooper* formulerede det overfor mig på en meget enkel måde: "når denne verdens mest kendte fløjtespillere kommer ind i mit lille værksted for at prøve fløjter og især hovedstykker, så vælger de altid det hovedstykke, hvorpå de kan frembringe det kraftigste dybe C!" En bemærkelsesværdig bemærkning der knytter sig til selve Böhm-fløjtes akustiske grundidé.

Böhm-fløjten har et cylindrisk kropsstykke og kan, som den eneste af orkestrets træblæsere, overblæses i rene overtoner. Dette kan udføres med en fin klang, og



f.eks. det dybe C kan overblæses efter naturtonerækken: først fremkommer overoktav, videre op til oktav plus kvint, videre op til anden oktavs C, dernæst fremkommer en durterts (nu er det ikke helt nemt længere), endnu en kvint, en lille septim og endelig rammer vi (hvis vi har embouchure til det og næppe i pianissimo) det "høje C". Videre overblæsning i piano, tangerer det umulige, men i teorien er toptonerne der, i en skalabevægelse: "D-E-F".

Den klanglige magi i Böhm-fløjten bygger på, at hver eneste af fløjltens grundtoner, hvilket vil sige alle toner fra det dybeste C (eller H, hvis man spiller med H-fod), bærer en durklang med sig af overtoner.

Hvis vi gentager øvelsen med de næste grundtoner, Cis og D osv, vil vi konstatere, at hver og én har en søjle af klang lagt oven i basistonen. Man skal derfor være opmærksom på, at for hver en tone man frembringer på fløjten, er der en overtonerække der, hvis man giver den rette anblæsning, fremstår som en harmonisk overbygning. De enkelte let hvislende overtoner kan endda fremstå med forskellige grader af tydelighed og lys, i lighed med, hvordan klangkvaliteten på en radio eller forstærker, kan manipuleres ved at dreje på en bas- og især på en diskantknop. Hver fugl synger med sit næb, og hver fløjtespiller sammensætter overtoneklangen efter sin personlige smag.

Når dette er sagt, hører man ofte den indvending, at tværfløjten ofte har et tillæg af for meget spillestøj på, eller rettere, ved siden af tonen: et vindblæseri der ødelægger oplevelsen for lytteren. Til denne, i visse sammenhænge, berettigede kritik er der følgende at sige: spillestøj, som vindsus, optræder kun, når der spilles med for anspændte og derfor hårde læber. Indblæsningen på mundstykkets kant skal være præcis og, ligesom når et jefly skal lande, planlagt og "indfløjet" i den helt rigtige vinkel. En fløjte lyder desværre sommetider skarp eller direkte falsk i det høje register. Det kan sommetider være svært at afgøre om tonen er for lav eller for høj, men at den er "forkert" og ubehagelig, det både hører og fornemmer man.

Forklaringen er ofte, at indblæsningsvinklen ikke harmonerer med luftstrømmens hastighed. Overtonerne, og sådanne forefindes også på toppen af en relativt høj tone, er ikke i balance.

Komponisten *Jean Sibelius* (1865-1957) havde øre for dette fænomen. Til en elev (Otto Kotilainen) sagde han (note: Nils Eric Ringbom: *Sibelius*, Nyt Nordisk Forlag, 1950): "Fløjten lyver, og jo højere den stiger, jo mere fløjter (lyver) den". Han talte i denne sammenhæng svensk, og på svensk betyder "fløjte" også at "lyve". Et raffineret ordspil med rod i virkeligheden.

Hvorfor så ikke vælge at spille med en mørkere klang - dæmpe nogle af overtonerne og lade det klinge lidt mere som en altblokfløjte eller en klarinet?

Først skal det indskydes, at udtrykkene “mørk” og “lys” klang ofte giver et upræcist billede af hvad man hører. En smuk tone udmærker sig netop ved ikke at kunne rubriceres så enkelt. Den er, med et billede fra det kulinariske, sammensat lige som en god vin og f.eks. en velsmagende fiskesuppe, der hver for sig, men også sammen, kan udmærke sig ved en fin sammensætning af smagsstoffer.

En blokfløjte skaber tonen under “kontrollerede og permanente akustiske forhold”, idet luften i en vindkanal føres frem mod labiet, hvor luften brydes, og tonen opstår. Luften bevæger sig “indendørs” med et “vindue” ud til det fri.

Også klarinettens luftstrøm er spærret inde, og i endnu højere grad end blokfløjtes under kontrol af instrumentet selv.

Tværfløjten, derimod, danner tonen “udendørs” i princippet, som når der blæses i en nøgle, en flaske eller i en panfløjte, hvor luften danser henover rørens kanter, der så sætter luftstrømmen i svingninger. Tonen dannes i “det fri”, og enhver fløjtenist, der har prøvet at spille i et marchorkester ved, hvordan det føles at spille tværfløjte i kraftig modvind! Alle orkestrets øvrige instrumenter tager uanfægtet lidt kraftigere fat, men fløjten er stum, og kun naturens eget vindsus står tilbage.

Fløjtes blæsehul er af største vigtighed for anblæsningen og for forholdene omkring “blæsevind”, spillestøj og overtoner. Hvis man opfatter blæsehullet som en skorsten, er siderne, deres udskæring, og de vinkler som skorstenens sider danner i forhold til blæsehullets øverste cirkelrunding, af største vigtighed. En regulær cirkel danner mundhullets form ikke; snarere noget i retning af *Piet Heins* “superelipse”.

Alt dette ved man om på de store instrumentfabrikker og i de førende værksteder. Mærkeligt nok er de billigste skolefløjter ofte bedre end “middelpriisinstrumenterne.” Formodentlig fordi de billigste modeller er produceret med en utrolig præcision af industrirobotter efter forlæg af et mesterinstrument. Vi kan derved komme i den mærkelige og ubehagelige situation, undertiden at skulle anbefale et maskinprodukt fremfor noget håndlavet.

I dag kan man med rette forlange af en Böhm-fløjte, at den fungerer godt mekanisk, at alle klapper, med deres puder, dækker tæt, og at den har en god intonation; med andre ord har “en god skala”, d.v.s., at tonehullernes størrelse og indbyrdes afstande følger Böhms principper, korrigeret med de opdateringer som

ikke mindst Albert Cooper og mesterfløjtenisten *William Bennett* har henholdsvis udregnet og hørt sig til.

Materialer - platin, guld, sølv og træ

Hvilket materiale egner sig bedst til fløjtebygning - hvad klinger bedst? Sådan kunne million-spørgsmålet lyde, og den halve kan hurtigt bruges, hvis det skal være en platinfløjte, og på trods af materialets standhaftighed overfor forarbejdning og til trods for prisen, har platinfløjter sine fortalere. Den fransk/ amerikanske komponist *Edgar Varèse*, indskrev materialet i musikhistorien med sit stykke for solo fløjte *Density 21,5* (1936), tallet for platins massefylde, sat op som titel for det lille, højkomprimerede værk, skrevet til *Georges Barrère* (1876-1944) og hans dengang unikke fløjte. Platinfløjtes tone er umådelig fast med en "metallisk stråleglans". De seneste år er der, for visse håndlavede sølvfløjters vedkommende, gjort forsøg med en platinbelægning over sølvet, og resultaterne synes klangligt meget lovende.

Den tidligst byggede guldføjte, var en 14-karat Louis Lot fløjte, produceret i Paris omkring 1870, på basis af en generel licensaftale med Theobald Böhm i München.

Louis Lot står i dag som 1800-tallets helt store instrumentbygger, og instrumenterne fra hans værksted handles dyrt, og er i manges øjne at ligne ved Stradivarius-violiner. Der blev bygget flere tusinde Louis Lot fløjter, og serienumrene studeres omhyggeligt af Louis-Lot-tifosi. Numrene henviser til perioden og især, til hvem der på værkstedet havde ansvaret for produktionen det pågældende år. Af guldføjter fra værkstedet blev der vist kun bygget den selvsamme og ved et løjerligt tilfælde, blev det *Jean Pierre Rampal*, der skulle blive instrumentets ejer i nyere tid. Rampal indspillede adskillige af sine tidlige Lp'er på dette instrument, og grundlagde med det sin med rette berømmede timbre.

Denne Louis Lot-guldføjte kom, igennem et halvt århundrede, til at danne forbillede for de amerikansk byggede Lot-kopier fra de dengang førende fabrikker. Man glemte imidlertid at ændre den føromtalte og så vigtige "skala", og da Lot-fløjterne var bygget til kammertone 435, altså væsentlig under dagens kammertone, så havde disse smukt klingende Louis Lot kopier en tvivlsom intonation. Det fik også afsmittende virkning på sølvfløjteproduktionen, og misèren er først i de senere år fra amerikansk side blevet rettet op.

Sterlingsølv er det mest anvendte materiale til kvalitetsfløjter, medens billigere instrumenter frembringes i forskellige metallegeringer, der fremtræder med sølvglans.

I begyndelsen af vort århundrede var det almindeligt, også hos f.eks. Louis Lot og andre franske kvalitetsmærker, at sælge instrumenter til professionel brug i andre sølvlegeringer end sterling; oftest meget hårde legeringer. Resultaterne heraf kan være yderst velklingende, og dette medfører, at også mere ukendte, gamle franske mærker i dag bliver restaureret og under betragtelige omkostninger, atter gjort spilleklare.

Sølv er i modsætning til guld et smidigt materiale at arbejde i. Legeret guld, f.eks. 14 karat, er meget hårdt ved værktøjet.

En Böhm-fløjte består af ca. 500 enkeltdele, og når en mekanisk del til en guldføjte først er formgivet, er det meget besværligt at omforme den, medens sølv derimod lader sig brække og bøje. Også omkring lodningsprocesser har sølv nogle nemmere arbejds gange.

Finmetallernes indflydelse på tonekvaliteten har inspireret til metaforer som, at guld klinger "varmt og gyldent" og sølv "ringer som klokker med en lysende klang". Metallernes ydre fremtoning bliver gjort synonym med de klanglige kvaliteter. Ikke desto mindre har blindtestninger gang på gang godtgjort, at kendere med stor træfsikkerhed vitterlig kan udpege og adskille sølv- fra guldføjter.

Guld har bedre varmeleder-egenskaber til fløjtespil end sølv. Guld opvarmes langsommere af luftstrømmen, men holder længere på varmen, og det har betydning ikke mindst for de dybere toner. Intonationen holder sig derfor mere stabilt på guldføjten. Deri ligner guldføjten iøvrigt træfløjten, der også holder godt på varmen. En veludført guldmekanik synes næsten uopslidelig, og det giver instrumentet en lang levetid og relativt lidt mekanisk service. Ofte gør man sig særlig umage, på de berømte værksteder, når der foreligger en guldbestilling. Mekanikken bliver gennemgået en ekstra gang, og blæsehullet på hovedstykket udformes med følsomhed og akuratesse. Man bygger guldføjter i vekslende legeringer, der rækker lige fra 6-karat og op til 18-karat. 14-karat er det mest udbredte. Tonen står akustisk nagelfast, helt klar og har megen gennemslagskraft.

Til gengæld er sølvfløjten mere smidig. Et levende og tydeligt overtonemønster sikrer fløjtenisten et sikkert og overtonerigt legatospil. Sølvfløjten indeholder store muligheder for at variere grundklangen med flere raffinerede klangfarver. En sølvfløjte kan, som en kamæleon, indfarve sin klang efter f.eks. valdhorn, violin, cello, saxofon eller engelskhorn. Mange professionelle fløjtenister foretrækker sølvfløjtes poesi fremfor noget andet instrument. Valget mellem sølv og guld er ikke kun et spørgsmål om penge.

Træfløjterne i Rosenwalds periode var meget tunge og havde sjældent metalfløjternes klangfylde eller muligheder for, med embouchuren, at lysne klangen og, ved hårfine ændringer af overtonesammensætningen, at ændre balancen mellem vellyd og støjforhold.

Da Holger Gilbert-Jespersen skulle præstere det usædvanlige: uropførelsen af Carl Nielsens koncert i Paris, skiftede han for første gang i sin karriere fra træ- til sølvfløjte. Han klagede over, at træet gav ham eksem, og Gilbert har sikkert også haft problemer med, at få fløjtens puder til at dække ordentligt over hullerne. Dette var et stadigt tilbagevendende problem på ældre tiders Böhm-fløjter i træ.

Men teknologien omkring klapper og puder udvikler sig til stadighed, og omkring 1990 forsøgte man igen i USA og Tyskland at fremstille Böhm-træfløjter, men nu tyndvægget, i en elegant drejning, og med udnyttelse af den moderne klapmekanik og tilhørende tættere dækning af tonehullerne. Resultatet er blevet en Böhmfløjte med helt nye klanglige muligheder. Et instrument der ikke på nogen måde står tilbage for sine søsterinstrumenter i ædelmetal.

Men også her gentager historien sig, for de bedste træfløjter fra Louis-Lots værksted er også tyndvæggede og fleksible i det klanglige.

En ensom Faun

Der knytter sig specifikke, æstetiske forestillinger til ethvert musikinstrument. De påvirker vores opfattelse i højere eller lavere grad, svarende til den mytologi der i årene, sommetider gennem århundreder, er opstået omkring instrumentet.

For musikinstrumenter med en lang historie, og en tung kulturarv, er æstetikken sjældent entydig, og de udøvende skændes bravt om, hvordan kulturarven skal forvaltes. Hvordan skal der spilles? Hvordan skal det lyde? Den faktiske udviklingshistorie væver sig sammen med instrumentets mytologi. Historie og billeder, eller fantasibilleder, af instrumentets store mestre blandes op med myter omkring de centrale værker i solorepertoiret: Bachs dobbeltkoncert, Brahms' violinkoncert, Griegs klaverkoncert. Myter og historie. Endelig forekommer der en løbende justering af vor viden om opførelsespraksis. Instrumenternes mytologi fremstår som spraglede kludetæpper!

Violinen forekommer at være et slående eksempel. Til mytologien hører oprindelsen: af ukendt herkomst, måske med mauriske aner. Mere sandsynligt undfanget om ikke ved helligånd så med guddommelig inspiration og måske udtænkt af selveste *Leonardo da Vinci*.

Violinen fremstår, i det mindste i mytologien, med et trylleslag i sin færdige og fuldendte form hos mestrene *Amati* og *Stradivarius* i Cremona. Eventuelle “missing links” eftersøges forgæves, eller ignoreres, for til det fuldendte hører nødvendigvis en uplettet fortid. En *Stradivarius* er et begreb, et symbol og en violin, der holder en af verdens højeste kilopriser. Fra starten af placerer violinen sig i toppen af musikkens hieraki.

De største mestre, gennem 400 år, skrev deres mest ædle toner til dette instrument, der, i pagt med naturen selv, blev formgivet efter den ene halvdel af menneskeheden.

Til myten hører også, at Djævelen spiller på violin. Ifølge religiøse forestillinger i middelalderen, spillede Djævelen på mange forskellige instrumenter, og ofte blæseinstrumenter, men for violinens vedkommende har myten forenet det guddommelige (jvf. ”Messias-violinen”) og det djævelske.

Giuseppe Tartini hævdede, at Djævelen havde lært ham at spille på én nat. Hans sjæl måtte han give i pant, men det er vist også sådan enhver violinist føler sig, efter at have øvet sig otte timer dagligt, ligefra de første Suzuki-år. Violinen omgærdet sig også med (en påtaget) folkelighed! “Den Spillemand snapped Fiolen fra Væg” lyder visen, men den fattige spillemand viser sig ofte at være et usædvanligt talent, og sommetider ender han som nationalkomponist. Dette er også en del af myten.

For fløjten, eller rettere fløjterne, gør vi os en række tilsvarende forestillinger, der udspringer af historie, myter og de æstetiske udlægninger som musikere og komponister har lagt til grund gennem tiderne.

Blokfløjten, som en fællesbetegnelse, knytter sig direkte til et renæssance- eller barokinstrument, og forventninger til spillemåden præges i udpræget grad heraf. De udtryksmæssige grænser for netop den tidlige tids musik har i de senere år været til stadig revision, og dette har åbnet for en verden af nye, eller genopfundne, espressive kvaliteter i blokfløjtespillet. De erfaringer der her er høstet, har til gengæld vundet indpas, eller i det mindste haft indflydelse, i en række nutidige værker. Grænserne bliver afprøvet, og blokfløjtespillet udvikler sig.

For at indkredse og forstå æstetikken omkring Böhms-fløjten, må vi tilbage til traversfløjten; dens vigtigste, historiske forudsætning:

Traversen, Flauto Traverso, består af et konisk drejet kropsstykke (Böhms-fløjten er cylindrisk), et cylindrisk formet hovedstykke (Böhms-fløjten har en let konisk

formet kurve), og udformningen medfører, at traversfløjten ikke har et overtonemønster, der som en "akkordsky" står over hver enkelt tone.

Böhm-fløjten og traversfløjten er væsens forskellige m.h.t. akustik. Når man dertil lægger alle de øvrige forskelle, der opstår omkring klapper/ ikke klapper, træ/metal, boringens diameter, blæsehullets størrelse etc., så har vi to instrumenter, der i nogen grad spiller det samme repertoire, men ellers afviger på alle, andre punkter. Udviklingshistorien har ført de to instrumenter milevidt fra hinanden, og måske længere end vi ser det med nogen anden instrumenttype indenfor vor musikkultur! Dette efterlader, naturligt nok, en splittelse, et brud i opfattelsen af fløjtenes natur. Denne splittelse danner, både blandt de udøvende og de der ikke selv spiller fløjte, basis for meget divergerende meninger om, "hvordan det *nu* skal lyde".

Traversfløjten har som sagt en "mørk" (!) timbre. Mørk og blød. Smuk, men overtonefattig. Af samme årsag lyder et traditionelt, moderne vibrato ikke godt. Det synes at være en regel for fløjter, at jo flere overtoner en grundklang er udstyret med, desto bedre vil øret acceptere et vibrato.

Fløjtenes arabesk

Mytologien for traversfløjten er, ligesom for blokfløjten, at den primært er et "hyrdeinstrument". Det aftegner sig musikhistorisk lige fra dens fremkomst ved den franske opera, og videre i 1700-tallets hyrdemusik for fløjte.

Antonio Vivaldi ønskede at gøre karriere i Paris (o.1720) og udgav derfor en sonatesamling for fløjte og continuo: *Il Pastor Fido* - "Den gode Hyrde". Han fik succes.

Uskyld, landlig idyl og Pans blideste sider, forenes. Pan er i mytologien en gud vi henfører til landskabet Arkadien, i Peloponnes' midte, og befolket af blide, aioliske hyrder. Arkadien er et symbol for det idelle hyrdesamfund. Fred og harmoni som aldrig før og aldrig siden.

Men den bukkefodede Pan har også små hornstumper i panden, en fræk lille halestump, og et listigt smil. Han er en forfører. Mytologi går over i myter, og vi ser, at Rubens lader Pans smalle øjne dvæle lystent ved svulmende, lyserøde kvinder. Skovguden lægger hovedet bagover og vælter sig i modne druer. En dionysisk livsnyder. Hensynsløs - og sikkert fordærvet! Vi blander gerne vore værste forestillinger om potens og hensynsløshed op med denne oldtidsgræske guddom for frugtbarhed.

Og så alligevel ikke, for Pan natur er som den romerske satyr, En Faun er også uudgrundelig og ensom. Pan får netop ikke fat på sin dryade, sin Syrinx. Hun kaster sig i den fortryllede flod og forvandler sig til de rør og siv, der vokser ved flodens bred. Heraf skærer Pan sig en panfløjte og fremblæser sin berømte klagesang, sit Litani. Debussy hørte ham, og forløste legenden i solostykket *Syrinx* (der oprindeligt havde titlen *Pan og Syrinx*, men denne titel var anvendt af ham selv i et tidligere vokalværk).

Én fløjte, helt alene i en ensomhed. Dette fænomen i musikken har dybe rødder i mytologien og spiller måske med nogle arketypiske forestillinger om en indre ensomhedsmusik. I Orpheus-legenden, forstod Gluck at finde toner for Orpheus' ensomhed. Hans forladthed på sin vej tilbage fra en underverden uden sin elskede, Eurydice. Denne, Pans tredje side er besjælet af poesi:

*Har du faret vild i dunkle Skove
Kjender du Pan?
Jeg har følt ham
Ikke i de dunkle Skove,
Medens alt Tiende talte,
Nej, den Pan har jeg aldrig kjendt,
Men Kjærlighedens Pan har jeg følt*

(Note: fra I. P. Jacobsens digt En Arabesk)

Toke Lund Christiansen
Valby, den 1. August 2011