

» På skuldrene af Carl Nielsen - Herman D. Koppel pianist os komponist:
Ophav: Jørgen Falck
Tidsskrift: Dansk Musik Tidsskrift
Årgang/Hæfte No.: 1981-1982 - 03
Side: 114 - 124
Sprog: Dansk
Rettigheder: Publicering ikke må ske uden forfatterens og udgiverens tilladelse
Udgiver: Foreningen Dansk Musik Tidsskrift
Korrekturlæst: ja
Type: portræt

5. december blev Herman D. Koppel præsenteret ved en portrætkoncert på Louisiana. Her portrætteres han i en samtale med JØRGEN FALCK, Politiken.

Det kunne være enkelt kort og godt at placere Herman D. Koppel som direkte forbindelsesled mellem Carl Nielsen og vor tid. Fristende er tanken også, fordi han både kendte og beundrede Carl Nielsen og så udpræget er barn af 1920'erne og 50'erne, da han sugede inspiration og næring af netop Nielsen, men i høj grad også af Stravinski] og Bartok -foruden jazz'en og flere andre musikalske kilder. Hvorledes balineserne spiller deres gamelan, oplevede Koppel allerede i 1930'ernes Paris.

Tanken om Koppel som forbindelsesled mellem det, vi i alderen 30-40 år vil kalde for- og nutid, udspringer også af komponistens rige værkfortegnelse. Den rummer i dag 106 (foruden megen »opusløs« musik) opus, hvis karakter er typiske vidnesbyrd for Koppels miljø, samtid og interesseområder. Alene i værkfortegnelsen føler man omridset af en personlighed »med antennerne« ude - med et dybt behov for at meddele sig i musik i tæt forbindelse med de indtryk, han får fra sine omgivelser. Han er ikke kloster-typen, der murer sig inde for at beskytte sig mod indtryk udefra. Tværtimod arbejder han bedst med andre mennesker i sin nærhed. Dette menneskelige samspil fremgår bl.a. af hans mange solokoncerter. Og af hans stadig højaktive, udadvendte arbejde som pianist. Ligesom Carl Nielsen ind imellem komponerede bredt folkeligt som i »Jens Vejmand«, glemmes Koppel heller ikke for hans (og Bernhardt Christensens) »Melodien der blev væk« til Kjeld Abells skuespil. Så sandt som at menneskelig kommunikation er et gode. Som næsten konstant ydende musikmenneske har Koppel også sagt: - En kunstner må have noget at øse af, og det tror jeg, et lykkeligt familieliv giver.

Hans børn må på deres side have oplevet deres hjem som et givende musiksk arnested. Både Therese, Lone, Thomas og Anders engagerede sig musikalsk - Thomas som noget af et generations-mæssigt modstykke til faderen med rockmusik og gruppen Savage Rose. Men identificerer Koppel sig selv som broen mellem to epoker?

- Det spiller jo ingen rolle, om jeg selv identificerer mig i den rolle. Spørgsmålet er, hvordan jeg bliver identificeret. Og det svar, som andre altså må give, må jeg jo så finde mig i.

Baggrunden

Koppels liv har været en kæde af ofte dramatiske begivenheder. En af de alvorligste var flugten til Sverige i 1943 og hele indtrykket af

kaos og tragedie under krigen, som også satte sig sine spor hos Koppel i hans Davidssalmer for kor, soli og orkester.

Han måtte flygte, fordi han er jøde. Forældrene indvandrede 1907 til Danmark fra Polen under den bølge af jødisk emigration fra Polen og Rusland, som foregik netop i århundredets begyndelse. Året efter kom Herman D. Koppel til verden. 40 år efter fortalte han i et avisinterview, at han fik musikken i vuggegave eftersom jøderne har et overvejende meget nært forhold til musik. Forældrene ønskede, at deres sønner Herman og Julius skulle gå musikkens vej, hvilket faderen ikke selv havde haft mulighed for. Han var skrædder:

- For deres sparsomme midler købte de et klaver på afbetaling, så det stod parat til mig, da jeg fyldte fem år og begyndte at spille. Men noget egentligt musikmiljø i professionel forstand kendte jeg ikke. I det hele taget var mit barndoms- og ung-domsmiljø i København splittet mellem hjemmet, hvor mine forældre talte jiddisch og jeg svarede dem på dansk, og så samfundet udenfor, hvor jeg gik i en normal dansk skole (senere også i »St. Pétri tyske Realskole«). Det var en betydelig kulturdeling at skulle kapere for et ungt menneske, men selv om mine forældre holdt på de jødiske traditioner, blev min far dog senere nødt til at skippe sabbatens strengeste forskrifter. Alt det her kan en mand som Sam Besekow tale med om.

Carl Nielsen

I december 1925 spillede Herman D, Koppel til optagelsesprøven på Det kgl. danske Musikkonservatorium, hvor Carl Nielsen var direktør og censor til prøven: -Trods en dygtig lærerinde var ny musik lukket land for mig. Men selv om min viden var yderst ringe, komponerede jeg da ikke så lidt. Derfor bad jeg om lov til at slutte prøven med at spille en lille ting af mine egne. Man gav mig lov, og Carl Nielsen stillede sig bag stolen og fulgte opmærksomt med i noderne. Bagefter kiggede jeg ham op i ansigtet og så et smil brede sig: - »De har en udmærket formsans unge Koppel«, sagde den store mand. Hans ord betød uhyre meget for mig. For jeg satte jo så stor pris på hans musik. Og senere fik jeg da også en særdeles frugtbar kontakt med denne personlighed. Det skete gennem min lærer Rudolph Simonsen. Ja, på et tidspunkt var jeg også Nielsens repetitør på en kantate, han skulle have op i Forum. Jeg glemmer heller ikke det kolossale indtryk, hans Klarinetkoncert gjorde på mig.

- Hvad var det ved hans musik, som fængslede og inspirerede dig?

- Tonesproget - og den verden af nytænkning, han repræsenterede. Nielsens melodiske formsans fascinerede mig stærkt, og den side af Nielsens kunst havde jeg jo anledning til at dyrke på helt tæt hold ved arbejdet med hans klaverværker. Dertil kom hele den store dramatiske udfoldelse, som vi kender den i Nielsens symfonier. Nielsens renfærdighed greb mig - i forhold til f.eks. senromantikerne Wagner og Richard Strauss, som jeg også havde hørt og fandt »überschwenglich«. Nielsen stod for mig som sund musik i bedste forstand.

- Klarinetkoncerten oplevede jeg ved uropførelsen 1928 i København med Aage Oxenvad. For mig var den en forunderlig kombination af det avantgardistiske vildeste vilde og så alligevel klassisk med strengthed i formen. Netop den kombination følte jeg talte direkte til mig.

Stravinsky

- Til at begynde med var inspirationskilden udelukkende Carl Nielsen. Jeg kan huske, hvor »tæt på« bl.a. salig Hugo Seligmann oplevede min Første Symfoni, som i 1931 blev uropført under Emil Telmany-is ledelse i Koncertforeningen. Med en vis ret gav Seligmann den også et ordentlig hug. Jeg siger med en vis ret, fordi jeg jo dog kun var 21-22 år, og et så ungt menneske må have lov at hente sin inspiration et sted fra.

- Men jeg kunne da også godt selv høre, hvor tæt på Nielsen den var. Og det gjorde nok sit til, at jeg for alvor søgte ud af den stærke afhængighed af forbilledet. Stravinskij og Bartok kom til at interessere mig meget.

- En dag stod jeg med en pladeoptagelse af Historien om en Soldat i hånden. Spændt lagde jeg den på grammfonen, lyttede - og måtte konstatere, at jeg ikke forstod et pluk! Det har nu nok også været meget tidligt i min konservatorietid. Alligevel følte jeg, der var noget at hente her. Jeg hørte værket igen og igen, og pludselig åbenbarede Stravinskij og hans Soldat sig som en dør ind til det, vi den gang kaldte den nye musiks verden - vores avantgarde.

Undtagelsen

Koppel optræder flere gange i den svenske musikforsker Bo Wallners bogværk Vor tids musik i Norden. I et afsnit om Sørnes unge danske komponister, bl.a. Svend Erik Tarp, Svend S. Schultz, Franz Syberg og Herman D. Koppel hedder det:

»Stilistisk er der noget retarderet ved alle disse komponister - ligesom hos de svenske 30'ere-komponister. Den unge Herman D. Koppel udgjorde dog en undtagelse. Han begav sig tidligt ud i friske eksperimenter, som vel mindre gjaldt stilmidlerne end funktionerne. Ligesom Bernhard Christensen var han interesseret i jazz og skrev sammen med ham et par skole-oratorier, musikken tik Kjeld Abells Melodien der blev væk (1935) og en Musik for Jazzorkester (1932). Filmmusik, teatervinjetter, seriøse kammermusikværker, en symfoni, solosange, pædagogiske småstykker og en Bartokinflueret korthugget, kraftfuld Klaversuite (1934). Alt strømmede ud af hans pen. Udviklingen skulle dog gå i en helt bestemt retning: mod de monumentale former og mod de strenge formkrav ... Koppel skulle blive en af de centrale personligheder i den danske musiks fornyelse i 40'ernes begyndelse«.

Selv fortæller komponisten, at det tog tid at finde sit eget helt personlige tonesprog. Han studerede indgående Carl Nielsens symfonier, Bartoks kvartetter og Stravinskij's Sacre efter det første møde med Soldaten - ja, og Brahms symfonier.

- Og når jeg siger, det tog tid at finde mit eget musikalske sprog, hænger det naturligvis sammen med, hvor stærke personligheder Nielsen, Stravinskij og Bartok var.

Jazz og 12-tone

- Hvordan kom jazz'en så ind i billedet?

- Ganske naturligt, fordi jazz'en var »in«. Den var ungdomsmusik-ken i 20'erne og 30'erne. På skolen lavede jeg sammen med en fuldstændig jazz-

opslugt kammerat et lille, primitivt jazzorkester. Så mødte jeg Bernhard Christensen, og forbindelsen til ham førte til en masse samtaler og diskussioner. Og han førte mig igen sammen med Gunnar Heerup, der én gang om måneden holdt åbent hus for en masse musikere, og dér kom jeg ind i et virkelig befrugtende miljø. Alt det nye, alle de nyeste strømninger diskuterede vi- avantgarden, jazz'en. Alt.

- Også den nye wienerskole med Schönberg, Berg og Webern?

- Jo, det sagde mig bare intet. I Tivoli hørte vi en stor koncert med bl.a. en af Schönbergs dodekafone strygekvartetter, men uden at jeg på nogen måde fik kontakt med denne musik.

- Skete det siden?

- Først meget sent. Nogle af mine elever spillede klaverværker af Schönberg, men jeg rørte slet ikke ved Schönberg selv før for fire-fem år siden, da Gunnar Heerup spurgte: »Herman, hvorfor har du aldrig spillet noget af Schönberg?« Ja, da undrede det mig faktisk også. For i årenes løb havde jeg da med et vist udbytte hørt Schönberg adskillige gange. Så hvorfor ikke tage ham op. Jeg indøvede samtlige hans klaverværker og spillede dem som bekendt sidste år ved en koncert på Louisiana. Så på den måde er Schönberg kommet til at betyde noget for mig.

- Som pianist, ikke som komponistens inspirationskilde?

- I min ungdom anså jeg det for at være noget i retning af »forvreden romantik«, men mit syn er siden blevet mere nuanceret. Nielsen, Stravinskij og Bartok var mine etiske forbilleder. Jeg følte og føler mig stadig på bølgelængde med hele ånden i deres musik - og deres måde at sætte musikken i forbindelse med livet og det, der sker i vores verden.

- Tiden og musikken som en del af samme sag?

- Bestemt, uden at jeg på nogen måde har brugt min musik politisk. Jeg har heller aldrig været medlem af et politisk parti. Men begivenhederne i verden går jo ikke sporløst hen over en, og det der skete under Anden Verdenskrig på både slagmarkerne og i Hitlers koncentrationslejre satte sig dybt i sindet, som indtryk der aldrig forlader en. Indtryk, som naturligvis også kom til at præge min musik.

Flugten fra nazisterne

Da krigen i 1940 kom til Danmark, boede Herman D. Koppel, hans kone Vibeke Koppel og deres to døtre på Christianshavn i samme hus som broderen, musikerne Julius Koppel og Else Marie Bruun. I besættelsestidens begyndelse gik alt nogenlunde. Det lod sig gøre at leve i Danmark som jøde og kunstner. Men i 1943 strammede besættelsesmagten grebet. De danske jøder blev truet, og familien Koppel var blandt de mange, der nu måtte gå under jorden. De skjulte sig på egnen i og omkring Humlebæk, hvor de havde deres sommerhus, men i efteråret 43 måtte de se i øjnene, at de måtte forlade landet. Først regnede de med at kunne sejle til Sverige fra Skodsborg i en skrøbelig gummibåd, som de selv skulle ro. Men de folk, der havde lovet at stille hjælp og båd til rådighed, udeblev på det aftalte tidspunkt. Først efter flere besværligheder lykkedes det for en anseelig sum at blive skibet over til Sverige - fra Gilleleje. - Else og Julius fik arbejde i

Göteborg Symfoniorkester, og jeg fik en såkaldt »arkivstilling« i Örebro, hvor der også var et orkester. I det hele taget klarede vi os godt. Jeg spillede rundt om i Sverige, og vi fik mange venner. Vi slap altså mildt sagt nådigt, men det gjorde jo ikke indtrykket af krigens gru mindre. Det var uudholdeligt at tænke på, og det er det jo stadig den dag i dag. Tænk på, hvor mange familiemedlemmer og venner der blev borte i de år.

Tre Davidssalmer
Hvor længe vil du glemme mig,
Herre, hvor længe skjule dit åsyn
for mig?

Hvor længe skal jeg huse sorg i
min sjæl, kvide i hjertet dag og
nat?

Hvor længe skal fjenden ophøje
sig over mig?

Se til og svar mig, Herre min Gud,
klar mine øjne, så jeg ej sover ind i
døden, og min fjende skal sige:
»Jeg overvandt ham!«, mine uvenner juble, fordi jeg vakler!

Dog stoler jeg fast på din miskundhed, lad mit hjerte juble over
din frelse!

Jeg vil synge for Herren, thi han
var mig god!

Sådan lyder teksten i den første af de Tre Davidssalmer, Herman David Koppel komponerede 1949 i mindet om menneskets lidelser under Anden Verdenskrig. Det er et værk for stort kor, drengekor, tenor og orkester, og det er komponistens første bevidste reaktion på krigen. Et andet »krigsværk« er 3. Symfoni fra 1945, men det er i Davidssalmerne, at han klarest synger sin smerte over tragedien ud. I partiturets forord gengav Gunnar Heerup følgende virkelighedsberetning til forståelse af værkets baggrund:

»To store lastbiler standser på en øde vej. Ud af den første drives en skare elendige, udhungrede mænd, kvinder og børn. De synger - og syngende føres de op i den bagerste vogn. Vognen lukkes, sangen fortsætter. Motoren i vognen starter, men vognen holder stadig stille. Langsomt forstummer sangen. De to vogne kører videre.

Den første salme er et fortvivlet råb om bønghørelse, forankret i dyb og ydmyg tro. Den anden salme samler alles kraft i en enkelt stemme: Forsangerens, kantorens. Han priser sig salig på trods af, men også i kraft af sin dybe fornedrelse. Den tredje salme er et stort halleluja, som synges i forvisning om, at hver jublende tone bringer døden nærmere«.

Tre Davidssalmer blev uropført ved en torsdagskoncert i 1949 under ledelse af Erik Tuxen og er sidst hørt ved torsdagskoncerten 17. marts 1978 under John Frandsens ledelse. I dag kalder Koppel Davidssalmerne for et af sine hovedværker, for ikke at sige hovedværket. Dets alvorsfulde dybde og smertelige udtryksfuldhed i

tungt slående ostina-torytmer viser en ændret personlighed i forhold til den ubekymrede og »frisk eksperimenterende« komponist, Koppel var før krigen. Men hvordan kunne han vente næsten fire år efter Det Tredje Riges fald, før et så påtrængende værk blev til?

- Fordi jeg indtil da ingen forestillinger havde om at skrive vokalmusik. Ganske vist havde jeg skrevet nogle få sange. For alvor kom jeg dog først igang gennem mit samarbejde med Aksel Schiøtz. Det ser man klart af værkfortegnelsen. Først i 1949 viste de væsentlige kompositioner for stemmer sig, så opusnumrene 46, 47, 48 og 49 er vokalkompositioner, hvoraf Lone ved Louisiana-koncerten i december sang Opus 49 - fire gammel-testamentelige sange.

Erkendelsen af vores begrænsning

- Er du religiøst engageret?

- Det er svært at sige i traditionel forstand. Jeg er jødisk konfirmeret, har gået i en lille jødisk religions-skole og kan stadig læse hebraisk. Da jeg blev 13 år fremsagde jeg mit bibeluddrag i synagogen, ved min barmitzvo. Jeg er ikke medlem af menigheden, og jeg anser ikke mig selv for at være religiøs i ortodoks kirkelig forstand. På den anden side er jeg alligevel religiøs et sted inderst inde. For ellers ville jeg vel aldrig have skrevet de religiøst prægede værker foruden sange. Jeg kan ikke forklare det nærmere end ved at sige, at vi mennesker ikke kan klare os alene. Der eksisterer mere, end vi umiddelbart forstår og nogensinde kan nå til bunds i. Det er jeg ikke i tvivl om. I den forstand er jeg religiøs - i erkendelsen af vores begrænsning.

Mennesket, systemet, musikken

- I Gads Musikleksikon fastslår Frede Schandorf, at »egentlig eksperimenteren eller dragen imod mere konstruktive former ikke har fristet Koppel«. Er det rigtigt?

- Jeg har aldrig haft lyst at gå ind i et bestemt system, heller ikke nogen former for serialisme. Alligevel har jeg naturligvis interesseret mig for området og har studeret det, men uden at kunne holde mig inden for et bestemt systems grænser. Jeg har taget den inspiration til mig, som jeg kunne bruge, og som passede det værk, jeg arbejdede med. Altså ikke sådan, som det passede mig, men værket. For værket bestemmer stilen.

_ Schandorf taler også om »komponisten og den udøvende musiker, hvis praktiske håndværk og dets umiddelbare mission for et musik-elskende publikum har været baggrund for den musik, hvor så mange strømme løber sammen i Koppels udtryksfuldt personlige værker...«?

- Ja, jeg har aldrig ønsket at skrive verdensfjern musik, lige så lidt som jeg har søgt at skrive, hvad man kalder let tilgængeligt og let forståeligt. På den anden side har jeg skrevet mange værker for soloinstrument og orkester. Og dér tænker jeg f.eks. på min 3. Klaverkoncert, hvor det netop var meningen at komponere et virkelig koncerterende stykke, der til en vis grad er udadvendt, men som på ingen måde måtte være overfladisk. Jeg synes også, det ville være selvmodsigende at tilstræbe et indadvendt udtryk i netop solokoncerter, eftersom en væsentlig del af karakteren i den type musik netop bygger på princippet om, at solist og orkester spiller op til hinanden.

- Generelt komponerer jeg ikke efter et på forhånd præcist udarbejdet skema. Musikken er blevet til, som den selv forlanger det. Naturligvis begynder man med en eller anden form for inspiration - sådan er det i hvert fald for mig. Det med, som nogle af mine kolleger arbejder, først at forme det hele i hovedet, før de skriver noderne ned, kan jeg slet ikke. Jeg får en inspiration, og undervejs opdager jeg, hvad stoffet kræver, for at det skal blive et rigtigt harmonisk og i det hele taget rigtigt opbygget stykke.

- Er det ikke noget tilsvarende Carl Nielsens fremgangsmåde - hvorom Niels Viggo Bentzon har udtrykt det sådan, at en grundidé først »presses« for muligheder, hvorefter den avler en ny ...

- Jo, i den betydning at det at skrive musik er en form for »kontakt« med flere muligheder eller karakterer. Ligesom du hører det i en symfoni eller en sonate af Mozart, præsenteres du for flere musikalske »individer« , der enten er i harmoni med eller i kontrast til hinanden. Spillet mellem disse karakterer bestemmer stykkets, satsens eller værkets hele dramatiske karakter og forløb. Det er dette vekselspil, der er spændende at opleve, hvadenten man spiller selv eller lytter.

- Men du har også lagt stor vægt på det nærmest sociale element i vekselspillet mellem solist og orkester?

- Det artistiske moment, ja - det at finde frem til, hvor god en balance man kan opnå mellem det artistiske og det udtryksmæssige. For overfladisk må det ikke blive. Jeg opfatter det som noget dybt menneskeligt at arbejde med den form for balance. - Hvilke af dine værker står dig nærmest i dag, da du kan se tilbage på en lang og vidt forgrenet værkfortegnelse?

- Davidsalmerne betød meget for mig at komponere. Det er i hvert fald et af de værker, der står mig nærmest. For jeg tror nok, at musikken stærkest sammenbindes med de menneskelige og sociale problemer i vores verden, når den knytter sig til en konkret tekst. Værkerne med tekst har nok haft den tætteste forbindelse med mine oplevelser, og med hvad der er sket i verden. Det gælder foruden Davidssalmerne f.eks. oratoriet Moses, mit Requiem og operaen Macbeth fra 1969.

Indsat i tekst uddrag fra Det kgl. Teater. Program nr. 8. Sæson 1969-70
Den mand er en nar ...

... der våger om natten
og tumler med sine tanker.
Han vågner træt til dagens værk,
og hans sorg er den samme.

Da den 26-årige Herman D. Koppel i 1934 satte dette Edda-digt i musik, var ingen, og vel mindst han selv, klar over at han her betrådte den vej, der med ubønhørlig konsekvens har ført ham til Det kgl. Teaters scene som komponist til operaen Macbeth. Det varede længe før dette første skridt blev fulgt af andre, og dog havde det været muligt at tage varsel derav.

Den bundne prosa, hvis udsagn er tidløst, er det ordmedium der udfordrer Koppels skaberevne, derfor søger han til Eddaen, Biblen,

Shakespeare for der at finde de ord, der bedst muligt dækker det, hans musik vil sige. Og Koppels musik vil sige noget. Den udvikling der førte til den sidste verdenskrig, og som ikke standsede med denne, har pålagt Koppel en etisk forpligtelse til at tale, og da Koppel er musiker, har han kun mulighed for at tale gennem sin musik.

Koppels store vokalværker, begyndende med de 3 Davidssalmer fra 1949 og kulminerende med de 3 storværker fra de sidste år: oratoriet Moses (63/64), Requiem (65/66) og operaen Macbeth (67/68), er ikke blevet til, fordi Koppel ville lave et oratorium, et requiem og en opera, men fordi det han ville sige, førte ham til de tekster, der blev til disse værker.

Hvilket budskab er det så Koppel bringer? De 3 Davidssalmer vidner om det ydmygende, lidende menneskes usårlighed ansigt til ansigt med døden, trodsende, men også sugende kraft af sin dybe fornødelse. I Moses ser vi nødvendigheden for mennesket af at erkende loven, de vilkår der er sat for menneskelivet, under hvilke mennesket kan lide, elske og juble, men udenfor hvilke det ikke kan eksistere. I Requiem afsløres det mørke der truer menneskeheden, dels i form af ydre lidelser, dels i form af indre utilstrækkelighed. Hvis det enkelte menneske ikke formår at frigøre sig og forene sig med den frigjorte menneskehed, udslettes menneskeheden. Den splittede menneskeheds forening er symboliseret ved parallelsteder fra det gamle og det nye testamente, væsentligst fra davidssalmerne og fra bjergprædikenen. I Macbeth endelig ser vi mennesket, der ikke er i stand til at frigøre sig, og som derfor ubønhørligt drives mod sin egen udslettelse.

I det sidste syn, Macbeth ser ved sit sidste møde med heksene, bærer den sidste konge et spejl. Dette spejl viser Macbeth endnu mange konger af Banquo's æt, men i Koppels opera spejler spejlet os, Macbeth i os, det er den gru musikken vil have os til at opleve. Nu er Koppel hverken profet eller filosof, han er et menneske som os andre, og først og fremmest er han musiker. For at en musikers budskab skal kunne nå os er ét fornødent: at vi kan høre, og at vi vil lytte. I Koppels opera er musikken det centrale, det er den man skal samle sig om; alt andet: ord, lys, ageren, dekoration- tjener kun til at belyse musikken, rykke den nærmere og give den retning.

Al kunst ændrer verden, men er det ikke dårskab at tro, at man med kunsten kan give denne ændring retning? Har man ikke lov at sige:

Den mand er en nar, der våger om natten og tumler med sine tanker for at forme den musik, der kan ændre verden. Hans dagsværk er uendeligt, og hans sorg er stadig større? Og dog, er det ikke denne nar, der har ret? er det ikke ham Shakespeare tager til sit hjerte, og som vi andre elsker og ydmygt må bøje os for?

Gunnar Heerup

Fra Det kgl. Teater. Program nr. 8. Sæson 1969-70.

[tekst fra program nr. 8, slut]

Koppels Macbeth

På Det kgl. Teater har vi de sidste sæsoner kunnet opleve Verdis musikalske udgave af Shakespeares Macbeth. I 1970 havde Koppels version premiere på den danske nationalscene, og op til premieren fortalte komponisten om baggrunden for denne hans første og eneste

opera:

- Problemet med operakomposition er librettoen - om den er rigtig. For mig må den for det første have en etisk linie, sige noget væsentligt om tilværelsen. Dens dramatik skal være realistisk, både hvad angår dramaets synlige realisme, og den usynlige -den der foregår i mennesket. Her er det, operaen kan være forud for ordet, forklare noget, uden man måske forstår, hvorfor den gør det.

- I Macbeth-emnet ser jeg tyrannens mekanisme: den der kan drive et menneske med anlæg for både godt og ondt frem til tyranniet. Og her kan jeg fortælle en oplevelse, der også genspejles i en af operaens afgørende scener:

- Der var en amerikansk prøvesprængning af en A-bombe. Den blev transmitteret over radioen, så man verden over fulgte med og lyttede til en tikkende metronom, som holdt op at slå i samme øjeblik, sprængningen fandt sted. Denne pludselige stilhed, i det skæbnesvangre øjeblik katastrofen finder sted, gjorde dybt indtryk på mig. Og det er baggrunden for den scene, hvor Macbeth synger til orkestrets metronom-faste akkorder -dér hvor han lige har besluttet sig for kongedramet.

Darmstadt-modernismen

- Hvordan reagerede du egentlig på »de aldrig tidligere hørte klange« fra blå. Darmstadt?

- Åh, jeg var nok temmelig skeptisk. Ikke fordi jeg vil kalde det, der kom fra Darmstadt, for uvedkommende. For der er altid et element af matematik og konstruktion i musik. Der skal bare være balance mellem værkets indre konstruktion, udtryk og den menneskelige oplevelse. Den balance så jeg en fare for ikke at kunne opretholdes, hvis musikken blev for systematiseret. Tag bare en fuga af Bach. Der har du matematik og system så det batter, men samtidig er den en musikalsk og menneskelig oplevelse. Det er den balance, jeg synes komponisten må stile efter.

- Er du skuffet over udviklingen i den nyeste musik?

- Nej, sagt på den måde, at de unge altid må have lov at gøre, hvad de vil - under det ansvar, som altid påhviler os, ikkesandt. Derfor vil jeg godt vedkende mig min egen situation som ung komponist, da jeg efter bedste evne komponerede løs så at sige ubekymret. Lige så naturligt er det, at man jo ældre man bliver skriver mindre ubekymret. Dette siger jeg også for at fastslå de stilproblemer, som bliver større jo mere man eksperimenterer. Jeg havde ingen stil- og formproblemer, da jeg skrev min 3. Klaverkoncert. Jeg skrev den helt i sonateform med hoved- og sidetemaer og alt, hvad der hører til den form, og det følte jeg mig fuldkommen tilfredsstillet ved. Men nægtes kan det jo ikke, at man i takt med de yngre komponisters eksperimenter oplever problemer i hele deres udtryksstil og valg af form.

- Samtidig er der imidlertid det positive ved mængden af eksperimenter, at de bidrager til en dybere og mere nuanceret forståelse af hele musikkens væsen. Vores verden bliver mere mangesidig. På minussiden må man dog retfærdigvis pege på de problemer, eksperimenterne rejser i forhold til hvert nyt værk, vi

skal i gang med, fordi det hele er blevet så mangeartet.

- Er det, du kalder det mangeartede i kunsten af samme art som hverdagens mangfoldige udtryk - en fare for at gøre mennesket identitetsløst?

- Der er ingen tvivl om, at mangfoldigheden af påvirkninger, som præger os, er utallige gange flere, end de var for 100 år siden. Begivenheder og hændelser over alt i verden vælter sig ind på os gennem medierne i næsten samme øjeblik, de foregår. Det sætter sig på forskellig måde i vores sind. Og under de omstændigheder kræves der langt flere kræfter end tidligere til at holde de uvedkommende påvirkninger på afstand, så man ikke drukner i dem. Så når hver eneste af de unge eller yngre komponister udtrykker sig på sin særlige måde, er det klart de ryger ind i stil- og formproblemer. Men måske skyldes det simpelt hen min alder, at jeg bedømmer forholdene sådan. Måske oplever de unge dem ikke således.

- Selvfølgelig har jeg oplevet musik, som var langt ude. Ikke på et skråplan, for det udtryk bryder jeg mig ikke om, men musik, som var lukket ind i en nærmest sprogløs verden. Selv disse oplevelser har dog nok også spillet en rolle for mig. For man reagerer jo, hvadenten oplevelsen er positiv eller negativ. Det hænger sammen med at leve livet - at opleve, tage stilling for og imod, og vælge sit eget ståsted.

Ung i en jazztid - ung i en rocktid

Herman D. Koppels udgangspunkt var og er den klassiske musiktradition, selv om han i 20'erne og 30'erne også viste sig Jazzinteresseret. Hans søn Thomas Koppel havde også kompositionsmusikken som udgangspunkt, men brød med den for helt at hellige sig rockmusikken. Sammen med broderen Anders skabte han rockgruppen Savage Rose med sangerinden Anisette. - At Thomas helt ville holde op med at skrive »seriøst«, havde jeg ærlig talt ikke forestillet mig. Men det er helt og aldeles op til ham. Hans valg af musikalsk vej hænger jo også sammen med hans samfundsengagement, hans tanker og ønsker om, hvad der burde ske, og hvad der ikke sker. Man kan sige, at han i langt højere grad end jeg selv har taget konsekvensen af sammenhængen mellem oplevelser, musik og livsholdning.

- Jeg anerkender rockens engagement og sammenhæng med livets sociale sider. Men det merkantile moment i rockmusikken er jo frygtindgydende. Det er noget andet, end når jeg skriver musik til f.eks. religiøse tekster, med henblik på hvad der sker for mennesker på liv og død. Men selv dér er der lighedspunkter, i hvert fald menneskeligt set. Vi lades jo ikke uberørt af det, der sker i samfundet. Jeg kan bare ikke drage konsekvensen så radikalt som Thomas har gjort - jeg kan f.eks. ikke undvære at spille klaver. Det artistiske spiller så stor en rolle for mig. Alene arbejdet ved klaveret tager megen tid. Og når jeg komponerer, må jeg klart nok skrive sådan, som mine evner og hele personlige baggrund tilsiger mig, at jeg kan og er i stand til. Mere kan man ikke som menneske. Det ligger i sagens natur. Vi har det godt sammen, familien og jeg, og giver ofte hinanden noget at tænke over til gensidig inspiration.

ALBUMBLAD

Andantino, nr. 10 af 15 miniaturer for klaver, op. 97. Værket spilleles på portrætkoncerten i sin helhed.

[Nodeeksempel]

»Sangen om Larsen«, 1936.

[Nodeeksempel]

Koppel komponerede den og spillede den for Bernhard Christensen og Svend Møller Kristensen i den periode hvor de alle tre arbejdede med Melodien der blev væk. BC fik imidlertid den ide at lade alle versene slutte i dur (undtagen det sidste) - og ikke i mol, som Koppel havde tænkt.

Herman D. Koppel, fuldstændig værkfortegnelse

Forkortelser:

i.o. = ikke opført

i. u. = ikke udgivet

l.opf. = 1. opførelse

W.H. = Wilh. Hansen

S.M. = Skandinavisk musikforlag

S.d.M. = Samfundet til udg. af dansk musik

Im. =Imudico

E & S = Engstrøm & Sødring

LP = Leduc, Paris

Egt. = Edition Egtved

k.o. = kammerorkester

A. & B. = Astrid og Bjarne Henning Jensen

Værker med opusnumre:

op. 1. Sonate for klaver (1928), i.u.

op. 2 Strygekvartet nr. 1 (1928-29). l.opf. Kbhvn. 1928, i.u.

op. 3. Variationer og Fuga for klaver (1929), i.u.

op. 4. Koncert for violin og orkester (1929), i.u.

op. 5. Symphoninr. 1 (1929-30). l.opf. Kbhvn. 1931, i.u.

op. 6. Musik for strygere (1930). l.opf. Kbhvn. 1931, i.u.

op. 7. Stykke for klaver (1930), i.o., i.u.

op. 8. Tema med variationer for violin solo (1930). l.opf. Kbhvn. 1931, i.u.

op. 9. Duo for violin og klaver (1930). l.opf. Kbhvn. 1931, i.u.

- op. 10. Præludium for violoncel solo (1931). i.o., i.u.
- op. 11. Trio for violin, clarinet og violoncel (1931). l.opf. Kbhvn. 1932, i.u.
- op. 12. 12 stykker for to violiner (1931). i.o. (trykt i Dansk Musik-tidsskrift 1932).
- op. 13. Koncert nr. 1 for klaver og kammerorkester (1932). l.opf. Kbhvn. 1932 (W.H.)
- op. 14. Duo for clarinet og fagot (1932), l.opf. Kbhvn. 1933. i.u.
- op. 15. Musik for jazzorkester (1932), i.o., i.u.
- op. 16. Sonatine for blæserkvintet (1932). l.opf. Kbhvn. 1933, i.u.
- op. 17. Variationer over en jødisk folkedans (for violin, viola og violoncel, (1932). l.opf. Kbhvn. 1933, i.u.
- op.18. Fire sange (1932-33). 1. opf. Kbhvn. 1934, i.u.
- op. 19. Musik til St. Zweigs skuespil: Jeremias, 1933. (Det kgl. Teater, Kbhvn. 1934), i.u.
- op.20. 10 klaverstykker (1933), i.o. (S.M.)
- op.21. Suite for piano-solo (1934) l.opf. Kbhvn. 1934, S.d.M.
- op.22. Ouverture for lille orkester (1934). l.opf. Kbhvn. 1935, i.u.
- op.24. Tre sange foibl.ko T (1934) i.o., i.u.
- op.25. Fem sange (1934). l.opf. Kbhvn. 1934, i.u.
- op.26. 11 variationer for fløjte, violin, viola og violoncel (1935). l.opf. Kbhvn. 1935, i.u.
- op.27. Variationer for lille orkester (1935). l.opf. Kbhvn. 1936, i.u.
- op.28. Suite for fløjte, violin, violoncel og klaver (1936). l.opf. Kbhvn 1936, i.u.
- op.29. Ballet: Den tykke mand (1936-37), i.u. Opført i D.R. som suite for orkester,
- op.30. Klaverkoncert nr. 2, for klaver og orkester (1936-37). 1. opf. Kbhvn. 1938, i.u.
- op.31. To danse for klaver solo (1937). l.opf. New York 1938, i.u.
- op.32. Concertino nr. 1, for strygeorkester (1937-38). l.opf. Kbhvn. 1938, i.u.
- op.33. Fest-ouverture for orkester (1939). l.opf. Kbhvn. 1939. S.d.M.
- op.34. Strygekvartet nr. 2, (1939) l.opf. Kbhvn. 1940, S.d.M.

- op.35. Concert for clarinet og orkester (1941). l.opf. Kbhvn. 1942. S.M.
- op.36. Sekstet for blæsere og klaver (1942). l.opf. Kbhvn. 1942 S.M.
- op.37. Symphoni nr. 2, (1943). l.opf. Kbhvn. 1943, i.u.
- op.38. Strygekvartet nr. 3, (1944-45). l.opf. Kbhvn. 1946. W.H.
- op.39. Symphoni nr. 3, (1944-45). l.opf. Kbhvn. 1946. W.H.
- op.40. Festpolonaise (1945). 1. opf. Århus 1945, i.u.
- op.41. Sinfonie Ua for orkester (1945). l.opf. Kbhvn. 1946, i.u.
- op.42. Symphoni nr. 4 (1946). l.opf. Kbhvn. 1947, i.u.
- op.43. Koncert for violin, viola og orkester (1947). l.opf. Kbhvn. 1948, W.H.
- op.44 Fantasi for clarinet solo (1947). i.o., i.u.
- op.45 Koncert for klaver og orkester nr. 3 (1948). l.opf. Kbhvn. 1948, Im.
- op.46. Fem bibelske sange (1949) l.opf. Kbhvn 1949, i.u.
- op.47. Fire kærlighedssange (1949) l.opf. Kbhvn. 1949, Im.
- op.48. Tre Davidssalmer for kor, tenor-solo og ork. (1949). l.opf. Kbhvn. 1950, S.M.
- op.49. Fire gammeltestamentlige sange (1949). l.opf. Kbhvn. 1950. i.u.
- op.50. Sonate for klaver-solo (1950). l.opf. Kbhvn. 1951, i.u.
- op.51. Tre sange (1950). l.opf. Kbhvn. 1950, E & S.
- op.52. Kammer-suite for lille orkester (1950). l.opf. Norrköping 1951, i.u.
- op.53. Ternio for vel. (eller vi.) og klaver (1951). l.opf. Kbhvn. 1951, Im.
- op.54. 6 sange til tekster af P. la Cour (1951). l.opf. Kbhvn. 1952. i.u.
- op.55. Davids 121. og 6. salme for sopran og klaver (1951). l.opf. Kbhvn. 1951, i.u.
- op.56. Koncert for violoncel og ork. (1952). l.opf. Kbhvn. 1952, S.M.
- op.57. Klaverkvintet (1953). 1. opf. Kbhvn. 1953, S.M.
- op.58. Immortalium mortalium for Baryton-solo, drengekor og ork. (1954). l.opf. Kbhvn. 1954, i.u.
- op.59. To bibelske sange for sopran og ork. (1955). l.opf. Stockholm

1955, i.u.

op.60. Symphoni nr. 5 (1955). 1.opf. Kbhvn. 1956, S.M.

op.61. Divertimento pastorale for obo, viola og violoncel (1955). 1. opf, Kbhvn. 1956, S.d.M.

op.62. Sonate for violoncel og klaver (1956). 1.opf. Kbhvn. 1956, S.M.

op.63. Sinfonia breve for ork. (nr. 6) (1957). 1.opf. Kbhvn. 1958, i.u.

op.64. Fem sange til tekster af P. la Cour (1957). 1.opf. Kbhvn. 1958, i.u.

op.65. Årstiderne (7 sange) (1957) 1.opf. Kbhvn. 1958, i.u.

op.66. Concertino nr. 2 for strygeorkester (1957). 1.opf. BBC 1958, S.d.M.

op.67. Solsangen for børnekor, strygere og klaver (1958). 1.opf. Kbhvn. 1959, i.u.

op.68. Davids 42. salme for sopran og klaver (1960). 1.opf. Kbhvn. 1960, i.u.

op.69. Klaverkoncert nr. 4 for klaver og ork. (1960-63). 1.opf. Odense 1963, Im.

op.70. Symphoni nr. 7 (1960-61) 1.opf. Kbhvn. 1961, i.u.

op.71. Fire sange for drengekor (1961). 1.opf. Kbhvn. 1962, i.u.

op.72. Variationer for clarinet og klaver(1961). 1.opf. Kbhvn. 1961, LP.

op.73. Capriccio for fløjte og klaver (1961). 1.opf. Kbhvn. 1961, LP.

op.74. Tre Davidssalmer for kor (1962). 1.opf. Kbhvn. 1963, i.u.

op.75. To sange (1962), i.o., i.u.

op.76. »Moses«, oratorium for solo-stemmer, kor og ork. (1963-64). 1.opf. Kbhvn. 1965, i.u.

op.77. Strygekvartet nr. 4 (1964). 1.opf. Nørre Lyndelse 1965, S.d.M.

op.78. Requiem for solostemmer, kor og orkester (1965-66). 1.opf. Kbhvn. 1967, i.u.

op.79. Macbeth, opera, over Shakespeares skuespil (1967-68). Detkgl. Teater, Kbhvn. 1970, i.u.

op.80. 9 variationer for violin, violoncel og klaver (1969). 1.opf. Kbhvn. 1969, i.u.

op.81. 4 improvisationer for fløjte og violoncel (1970). 1.opf. Kbhvn. 1971, i.u.

op.82. Concert for obo og ork. (1970). 1.opf. Kbhvn. 1971, S.d.M.

- op.83. Kammerkoncert for violin og strygere (1970). 1.opf. Kbhvn. 1971, i.u.
- op.84. 3 sange til tekster af Nelly Sachs (1971). 1. opf. Kbhvn. 1972, i.u.
- op.85. introduktion, tema m. variationer og epilog for violoncelsolo (1971). 1.opf. Kbhvn. 1971.
- op.86. Suite for violoncel-solo (1971). 1.opf. Kbhvn. 1971.
- op.87. Koncert for fløjte og ork. (1971). 1.opf. Kbhvn. 1972, i.u.
- op.88. Trio for violin, violoncel og klaver (1971). 1.opf. Kbhvn. 1971, i.u.
- op.89. 8 variationer og epilog for solo klaver og 13 musikere (1972) 1.opf. Kbhvn. 1972, i.u.
- op.90. Tre sange for bl.kor, sopran solo og tenor solo, til tekster af Anders Koppel (1972). 1.opf. Stockholm 1973, i.u.
- op.91. Divertimento for violin, viola og violoncel (1972). 1.opf. Kbhvn. 1973, i.u.
- op.92. Ternio nr. 2 for alt-saxofon solo (1973). 1. opf. Kbhvn. 1973, i.u.
- op.93. Lovsange for kor, solostemmer og ork. (1974). 1.opf. Kbhvn. 1974, W.H.
- op.94. Variazioni pastorale for fløjte, violin, viola og violoncel (1975), Lu.
- op.95. Strygekvartet nr. 5 (1975) 1.opf. 1975, W.H.
- op.96. Three Songs (Words from the Holy Bible) (jan. 76). 1.opf. 1977, i.u.
- op.97. 15 miniaturer for klaver. (Jan. 76). 1.opf.1977, S.d.M.
- op.98. Variazioni libere for 2 cl., 1 bas cl. og slagtøj (1976). 1.opf. 1976, i.u.
- op. 99.50 korte kla verstykker (1977) Egt.
- op.100. Dialog, Tema m. var. og monolog for fløjte solo (1977). 1. opf. 1977, i.u.
- op.101. Koncert for orkester (1977-78). 1.opf. Århus 1978, i.u.
- op. 102. Strygekvartet nr. 6 (1978-79). 1.opf. Svendborg 1979, i.u.
- op. 103. Variationer og Resumé over 9 Etuder af Czerny (1979), Egt.
- op. 104. Intrada for orkester (1979) 1.opf. Odense 1980, i.u.

op. 105. Forspil til en Symfoni 1980-81). 1.opf. Tivoli 1981, i.u.

op. 106. Patchwork for fløjte, viola og harpe (1981). 1.opf. januar 1982, i.u.

op. 107 2 salmer for pigekor og 4-hændigt klaver, til tekster af Ole Sarvig (nov. 81).

Cadencer til Mozarts Klaverkoncert d-moll (K.N.466) 1981. 1.opf. 1982, i.u.

Teatermusik:

Melodien, der blev væk, sammen med Bernh. Christensen og Sv. Møller Kristensen, af Kjeld Abell, Riddersalen, Kbhvn. 1936

Niels Ebbesen (af Kaj Munk). Stadsteatret i Gøteborg, 1943

Piraten, skuespil, Stadsteatret i Gøteborg, 1946

Don Gil af Tirsa de Molina, Stadsteatret i Gøteborg, 1946 Yerma af Lorca, Riddersalen, Kbhvn. 1949

Richard den HI, Shakespeare, Detkgl. Teater i Kbhvn. 1951

Atalja, Preben Thomsen, Detkgl. Teater i Kbhvn. 1955

Blodbryllup, Lorca, Det kgl. Teater i Kbhvn. 1956

Ornifle, Anouilh, Det kgl. Teater i Kbhvn. 1956

Petersen i de dødes rige, Soya, Det kgl. Teater i Kbhvn. 1957

En Idealist, Kaj Munk, Det kgl. Teater i Kbhvn. 1957

Amfitryon 38, Anouilh, Det kgl. Teater i Kbhvn. 1959

Ondine, Giraudoux, Det kgl. Teater i Kbhvn. 1962

Balkonen, Genet, Det ny teater i Kbhvn. 1962

Kong Johan, Dürrenmatt, Det kgl. Teater i Kbhvn. 1969.

Musik til radio-hørspil: (D.R.)

Kondoren, Guldbrandsen, 1947

Barabas, Lagerkvist, 1953

Antigone, Anouilh, 1954

Sakuntala, (Kalidasha) 1956

Yerma, Lorca, 1956

Halewyn, (v.d. Gelderode) 1956

Tobias og englen (Bridie) 1957

Romeo og Julie (Shakespeare),1957

Nævningen, Svend Clausen, 1960

Et drømmespil, Strindberg, 1962

Soldaten og kvinden (??), 1962

Kejser og Galilæer, Ibsen, 1964

Fuldstændig liste over filmmusik:

Storbyens Symfoni 1935 (m. Sv. E. Tarp)

Chr. IVs Bygningsværk 1941 (Bj. Henning Jensen), k.o. Korn (A.&B.)
1942, k.o.

Flyktninger finner en Hamn (B.H. J.) 1944, k.o.

Det danske Politi i Sverige (A.H. J.) 1944, k.o.

Ditte Menneskebarn (A.&B.) 1946 stort ork.

De pokkers unger (A.&B.) 1947, lille ork.

Polens Børn (Lichtenberg) 1947, lille ork.

Pearyland (B.H.J.) 1948, k.o. Kristinus Bergman (A.&B.) 1948, stort ork.

En dag på en Bondegård (Lichtenberg) 1948, k.o.

Æventyret om en By (Sevel) 1948, k.o.

Palle alene i verden (A.H.J.) 1948, k.o.

Ploven (Såskin) 1949, k.o.

Fjenden (Hasselbalch) 1949, k.o.

De unges vej 1949 (Såskin) 1949, k.o.

Vesterhavsdrenge (A.&B.) 1950, stort ork.

2 minutter for sent (Torb. Anton Svendsen) 1952, stort ork.

Lyset i Natten (Roos) 1952, k.o. Studentens kår (Lichtenberg) 1954 k.o.

Enlige Mødre (Ørnbak) 1954, k.o. Where Mountains float (B.H.J.) 1955,
stort ork.

En kvinde er overflødig (Gabriel Axel) 1956, stort ork.

Horse on Holiday (A.H.J.) 1958, k.o.

Paw (A.H.J.) 1959, k.o. Den hvide Hingst (Harry Watt) 1961, stort ork.

Flyvevåbnet (Frohn Nielsen) 19??

Sådan ligger landet (Frohn Nielsen) 1968, k.o.

Ekko af et skud (Frohn Nielsen) 1969, k.o.