



Rued Langgaard: “Antikrist” (BVN 192)

Kritisk førsteudgave ved Bendt Viinholt Nielsen, Edition Samfundet 2009

Forord

Om “Antikrist”

OPERAENS TILBLIVELSE OG MODTAGELSE

INTRODUKTION

Rued Langgaard (1893-1952) skrev kun én opera, *Antikrist*. Den fremstår som et kraftcenter i Langgaards produktion, og hans skæbne som dansk komponist er nært knyttet til dette værk. Operaen findes i to meget forskellige versioner – den oprindelige fra 1923 (BVN 170) og den omarbejdede fra 1930 (BVN 192). Hertil kommer, at Langgaard inddrog passager fra tidligere komponerede værker i sin opera og genanvendte dele af *Antikrist*-musikken i flere senere kompositioner, bl.a. korværket *Endens Tid* (BVN 243).

Den første version af *Antikrist* blev til i en koncentreret arbejdsproces, der forløb over halvandet år, fra sommeren 1921 til februar 1923. Det lykkedes ikke Langgaard at få operaen opført, og i 1930 forelå så en ny version med en ganske anden libretto, der ligesom den oprindelige var forfattet af komponisten selv. Den oprindelige versions forholdsvis traditionelle persongalleri og fremadskridende handlingsforløb var erstattet af et ukonventionelt operakoncept uden hovedperson og uden handling. Musikken var forkortet, og specielt var værkets begyndelse og slutning betydeligt omarbejdet. Men heller ikke denne version kom på scenen i Langgaards levetid, og han opnåede kun at høre slutningen, som i 1940 blev studieopført i radioen. Det nævnte korværk *Endens Tid*, som udelukkende består af musik fra *Antikrist*, blev dog også opført i radioen i komponistens levetid (1945). Operaen blev uropført i sin helhed i Danmarks Radio i 1980 som en studieproduktion.¹ En koncertopførelse og den første fonogramindspilning fulgte nogle år senere, men først så sent som i 1999 fandt den første sceniske opførelse sted, ikke i Danmark, men i Innsbruck.² Opførelsen i Østrig viste, at værket kunne fungere på en scene, og en skandinavisk urpremiere fulgte snart efter – i 2002 i København, hvor *Antikrist* fik en særdeles positiv modtagelse af presse og publikum.³

Den følgende fremstilling omhandler værkets komplekse tilblivelse og dets skæbne fra sommeren 1921, hvor Langgaards første vision blev materialiseret i form af en libretto, og indtil han, næsten 30 år senere, nåede frem til den udformning af operaen, som publiceres her. Desuden belyses komponistens intentioner med værket og hans fortolkning af det, sådan som det kommer til udtryk i interviews og breve samt i de mange efterladte papirer med relation til operaen. Afslutningsvis findes et uddybende kapitel om Langgaards scenografiske anvisninger og om handlingens tid og sted.⁴

¹ Studieproduktionen blev foretaget 1979 og udsendt 28.6.1980; dirigent var Michael Schönwandt.

² Ole Schmidt stod i spidsen for Sjællands Symfoniorkester og en række solister ved koncertopførelser i København 10. og 11.12.1986 (en indspilning udsendtes på lp og cd i 1988). – Premierer på Tiroler Landestheater i Innsbruck var 2.5.1999; dirigent var Niels Muus, iscenesætter: Juha Hemánus (produktionen udsendtes samme år på cd).

³ Opførelserne fandt sted i Ridehuset, Christiansborg Slot, 17.8. - 2.9.2002 med Thomas Dausgaard som dirigent, iscenesætter var Staffan Valdemar Holm (produktionen udsendtes på dvd i 2005 og cd i 2006).

⁴ Fremstillingen suppleres af kronologien s. 93 ff. og konkordansen s. 104 ff. i den trykte udgaves kommentarbind. – Oplysninger om RL generelt findes i Bendt Viinholt Nielsen: *Rued Langgaard. Biografi* (Kbh., 1993 [ny udgave 2012]) samt på Internet på adressen www.langgaard.dk (på dansk og engelsk).

OPERAENS OPRINDELIGE VERSION

Teksten

Rued Langgaard forfattede ifølge egne opgivelser librettoen til *Antikrist* fra 6. juni til 16. juli 1921.⁵ Skitser eller forarbejder til teksten kendes ikke. Renskriften fra juli 1921 er udfærdiget med en særpræget, kalligrafisk skrift og er betitlet *Antikrist, Orgiastisk Musikdrama*.⁶ Tekstens første billede findes her kun i fragmentarisk, præliminær form, men nodeeksempler i marginen tyder på, at denne kilde blev anvendt af Langgaard under kompositionsarbejdet. At Langgaard fra starten havde en flerleddet serie af musikdramaer efter wagnersk model i tankerne, fremgår af teksthæftets udskrift, hvor det hedder: *Antikrist (Første Aften af en Trilogi)*. Ifølge samme kilde skulle anden del være betitlet *Døden i Venedig*, men længere end til denne titel kom Langgaard øjensynlig ikke med planen.⁷

I teksthæftet oplyste Langgaard oprindeligt blot, at dramaet var en fri udformning af det ældgamle kinesiske skuespil *Sol og Maane*.⁸ I en senere tilføjelse opregnede han yderligere fire inspirationskilder: Robert Hugh Bensons apokalyptiske fremtidsroman *Verdens Herre*, P.E. Benzons dramatiske digt *Antikrist*, Ernesto Dalgas' visionære *Dommedags Bog* samt Johannes' åbenbaring.⁹ I en påskrift på et senere teksthæfte, som indeholder librettoen i dens færdige form, vedgår komponisten, at hans operatekst står i direkte gæld til Benzons versificerede skuespil *Antikrist*.¹⁰ Handlingsskelettet og visse af personerne (med andre navne) samt flere replikker og udtryk fra 3. og 5. akt af Benzons dramatiske digt genfindes således hos Langgaard.

Selve navnet Antikrist finder man fire steder i bibelen, alle i Johannes' første og andet brev.¹¹ I Paulus' andet brev til thessalonikerne (kapitel 2, vers 4) omtales denne skikkelse også, og ikke mindst er det den traditionelle opfattelse, at "dyret" i Johannes' åbenbarings 13. kapitel er et billede på Antikrist. I Langgaards libretto optræder denne "mørkets Kristus" som et menneske og som operaens dominerende rolle under det græske navn Apollyon (oprindeligt betegnet Apollos).¹² Et af Langgaards selvstændige bidrag i forhold til Benzons drama er indførelsen af en kvindelig modpart til Apollyon, nemlig Helena, en personificering af "den store skøge" fra Johannes' åbenbaring. Navnet Helena lånte Langgaard utvivlsomt fra Dalgas' *Dommedags Bog*, hvor Antikrist ledsages af en kvinde med dette navn.¹³ Samme litterære kilde synes at have inspireret til, at en historisk person, Ignatius af Loyola (1491-1556; jesuiterordenens grundlægger) i første omgang kom med på Langgaards rolleliste.¹⁴ Ignatius skiftede dog snart navn til Exterminans, Afgrundens Engel (det er den rolle, som i operaens omarbejdede version og til en anden tekst synges af Hadet). Ud over det nævnte rummer teksten til første billede, som er en dialog mellem Apollyon og en mytisk kvindeskikkelse, Hesperia, inspiration fra Højsangen og sprogtonen i Rabindranath Tagores digtsamling *Gitanjali* (1913).¹⁵

Musikken

Umiddelbart efter at librettisten var færdig, gik komponisten i gang med at sætte teksten i musik. Den sommer (1921) opholdt Rued Langgaard sig det meste af tiden i Fredensborg i Nordsjælland, hvor han boede i en lejet villa. Hans mor Emma Langgaard ledsagede ham og bevidner, at han var fuldstændig

⁵ Dateringen findes på kilde O (jfr. beskrivelsen i afsnittet Kilder og kritisk beretning).

⁶ Kilde U (jfr. beskrivelsen i afsnittet Kilder og kritisk beretning).

⁷ Thomas Manns *Der Tod in Venedig* udkom i 1913 og i dansk oversættelse samme år. Titelsammenfaldet behøver ikke at betyde, at RL havde læst romanen endsige agtede at benytte den; det er lige så sandsynligt, at han refererer til Wagners død i Venedig i 1883.

⁸ RLs kilde kendes ikke.

⁹ Robert Hugh Benson: *Verdens Herre*. Oversat af Johannes Jørgensen. Kbh., 1909. (Engelsk originaludgave: *Lord of the World*, 1907). Anden udgave med forord af Johannes Jørgensen. Kbh., 1924. – P. E. Benzon: *Antikrist. Et Dramatisk Digt*. Kbh., 1907. – Ernesto Dalgas: *Dommedags Bog. En Vandring gennem Eksistensens Verden berettet af Peregrinus peripateticus*. Kbh., 1903. Kommenterede udgaver 1965 og 1996. – Samme kilder samt Daniels Bog [kap. 7] og Paulus' breve nævnes af RL i interview 4.5.1924, jfr. note 25.

¹⁰ Jfr. kilde S (se beskrivelsen i afsnittet Kilder og kritisk beretning i den trykte udgaves kommentarbind).

¹¹ 1 Joh 2,18, 2,22 og 4,3; 2 Joh 1,7.

¹² Jfr. Joh åb 9,11.

¹³ Jfr. kapitlet *Ottende Dagsrejse: Himmerige*.

¹⁴ Langgaard forklarer, at Ignatius' tilstedeværelse skulle symbolisere en særlig jesuitisk retning inden for Antikristkirken ("Exterminans-kirken").

¹⁵ Rabindranath Tagore: *Gitanjali (Sang-Ofre)*. Oversat af Louis von Kohl. Kbh., 1913. (Engelsk originaludgave 1913). Bogen udgør den programmatisk grundlag for RLs klaverværk *Gitanjali-Hymner* fra 1918 (BVN 149).

opslugt af arbejdet med operaen: “Min Søn arbejder over alle Grændser paa sin Antikrist – en vældig Historie”, skrev hun.¹⁶ Rued Langgaard havde ikke nogen fast ansættelse i disse år og kunne derfor hellige sig kompositionsarbejdet.

Efter det landlige sommerophold flyttede Rued Langgaard tilbage til lejligheden i Niels Juelsgade 7, og det fortsatte arbejde med operaen blev af ydre begivenheder tilsyneladende kun afbrudt af to koncertrejser til Tyskland. Den 23. oktober rejste han således til Essen for at overvære en opførelse den 26. oktober af symfoni nr. 2, og fra midt i november og tre uger frem opholdt han sig i Karlsruhe og Darmstadt. I Karlsruhe blev *Sfærernes Musik* uropført med succes den 26. november, og i Darmstadt dirigerede han den 2. december en opførelse af symfoni nr. 4.¹⁷ Efter godt otte måneders arbejde blev operaen fuldført den 25. marts 1922 i form af en “orkesterskitse”.¹⁸ Denne skitse er på flere måder et interessant dokument. Det er et såkaldt *particel*, hvor kompositionens orkestersats er trængt sammen til nogle få systemer, i dette tilfælde tre eller fire, mens solostemmerne er fuldt udformede. Der må rimeligvis have eksisteret nogle præliminære kladder og skitsepapirer, som nu er forsvundet, men det virker som om denne skitse over lange stræk er blevet til i en fortløbende proces, og manuskriptet giver i det hele taget indtryk af et dybt koncentreret og målrettet kompositionsarbejde. Det indtryk, man får af komponisten gennem dette manuskript, stemmer dårligt med det billede, der senere dannede sig af Langgaard som en temperamentsfuld, impulsiv og rastløs person. Notationen er detaljeret og foretaget med nærmest mikroskopisk skrift (skal man læse detaljerne må man bruge forstørrelsesglas!). Manuskriptet bærer undertitlen *Apokalyptisk Festspil i to Akter*, og på bindet er påtrykt betegnelsen “1. Aften” – idéen om en wagnersk trilogi var altså fortsat levende, da Langgaard efter kompositionsarbejdets afslutning lod manuskriptet indbinde.¹⁹

Efter operaens sidste takt har Langgaard med blyant og med samtidig håndskrift nedfældet følgende programerklæring: “Antikrist: Fremstilling af Musikkens eget Væsen: hinsides ondt og godt.” Langgaard mere end antyder her, at hans interesse for Antikristfænomenet har en rent musikalsk side, knyttet til selve tonekunsten og dens udtryksmuligheder. Med udtrykket “hinsides ondt og godt” refererer han til en hovedskikkelse, når det gælder lanceringen af begrebet Antikrist, nemlig Friedrich Nietzsche og nærmere betegnet Nietzsches bog *Jenseits von Gut und Böse* (1886). Det er en af komponistens få ytringer om operaens musik, og selv om musikalsk fortolkning ikke hører hjemme i denne fremstilling, må det være tilladt her at tolke udsagnet i retning af, at operaen på et æstetisk plan tematiserer grundlæggende emner som ‘musikalse værdinormer’ og ‘betydning’ i musikken.

Langgaard påbegyndte formodentlig renskrivningen af partituret, efter at han 16. juni 1922 havde indloget sig for tre måneder i Fredensborg, nu i et andet hus, og denne gang ikke blot ledsaget af moderen, men også af Constance Tetens, hans senere hustru. Constance (f. 1891) var den 1. april 1922 flyttet ind hos Rued og Emma Langgaard som hushjælp og selskabsdame. Den førnævnte orkesterskitse er forsynet med instrumentangivelser i margenen, som tyder på, at Langgaard foretog detailinstrumentationen og renskrivningen af partituret i én og samme proces på grundlag af skitsen og altså uden brug af en mellemliggende partiturladde. Nogle enkelte sider i kladdeform med særligt komplicerede passager er dog bevaret.²⁰

Forspillet blev sluttet den 30. juni 1922, og resten af partituret blev udfærdiget i løbet af det følgende halve år. Arbejdet blev dog afbrudt af en vigtig koncertrejse til Karlsruhe i januar 1923. Her dirigerede Langgaard den 15. januar sin 6. symfoni “Det Himmelrivende” (dengang betegnet symfoni nr. 5 i én sats og uden titel).²¹ Det var en uropførelse, og værket blev modtaget med begejstring af publikum og fik rosende omtale i den tyske presse. Dagen efter præsenterede han sit nye klaverværk *Afgrundssalmer* ved en koncert i samme by (værket kendes i dag kun i en senere version med titlen *Afgrundsmusik*).²²

¹⁶ Brev til Constance Tetens dateret 27.8.1921, RLP 9.

¹⁷ Symfoni nr. 2 = BVN 53 (værkets oprindelige version, 1912-14). – *Sfærernes Musik* = BVN 128 (1916-18). – Symfoni nr. 4 = BVN 124 (1916, rev. 1920).

¹⁸ Kilde O (jfr. beskrivelsen i afsnittet *Kilder og kritisk beretning* i den trykte udgaves kommentarbind).

¹⁹ Så sent som i midten af 1930'erne overvejede RL at placere værket (i dets omarbejdede version) i en trilogi, en såkaldt *Orgel-Opera* i tre aftener, hvor musikdramaet var anbragt imellem orgelværkerne *Messis (Høstens Tid)* (BVN 228a) og *Juan* (BVN 228b); notater herom findes i RLP 1.

²⁰ Kilde N1-N2 (jfr. beskrivelserne i afsnittet *Kilder og kritisk beretning* i den trykte udgaves kommentarbind).

²¹ BVN 165 (1919-20).

²² BVN 169 (1921-24).

Den 2. februar 1923 fuldførte den 29-årige Langgaard det 300 sider store, renskrevne partitur.²³ Titlen var *Antikrist, Allegorisk Opera i fem Billeder*; undertitlen blev dog kort efter ændret til *Et moderne Mysterium*. I værket havde Langgaard anvendt passager fra tre tidligere kompositioner, nemlig *Sinfonia interna*, en såkaldt scenisk symfoni fra 1915-16, *Sfærernes Musik* (1916-18) og navnlig fra den lige nævnte symfoni nr. 6, komponeret 1919-20.²⁴ Operapartituret blev udfærdiget med violet blæk, ikke langsomt og omhyggeligt, men alligevel med stor sikkerhed, og uden at der blev foretaget rettelser undervejs. Selv om musikken er uhyre kompleks og notationen sine steder så tæt, at man også her må have luppen frem for at læse fortegnene, er manuskriptet et af de mest gennemarbejdede af Langgaards orkesterpartiturer for så vidt angår fortegn, artikulationsangivelser, buer og dynamiske angivelser.

Handlingen

Nogen tid efter fuldførelsen af værket bragte tre store københavnske dagblade i deres fælles søndagstillæg et helsides interview med komponisten om operaen.²⁵ "Antikrist symboliserer noget af det dybeste i vor Tid" udtaler han og siger endvidere: "Stykket er en Psykologi: en Fremstilling af Mennesket Antikrists Livsforløb [...] et Fremtids-Passionsdrama med 'den nye Frelser', Mennesket, der gør sig til Gud, som Hovedfiguren." Komponisten blev også bedt om at gengive operaens handling i korte træk:

Gennem en overjordisk Kærlighed indvies Mennesket Antikrist (Apollyon) i Livets Mysterium; hans Villie til sig selv aabenbarer sig derigennem – : Ved "det slette" vil han finde Vej til Kristus. Han er sig "Forsynets Jesuitisme" bevidst. *Han er bleven Verdenslæreren*. Dette er Operaens første Billede [med titlen *Rosenoffer*].

I andet Billede [*Dag og Død*] hilses Antikrist af Folket og krones med den gyldne Tornekrone. Antikrist forkynder sit Evangelium og rammes af Lynet... det er Verdens-Forbandelsen, *det antikristelige Golgatha*.

Tredje Billede [*Opstandelsen*] viser Antikrist paa Dødsarkofagen. Helena [Den store Skøge], Menneskeheden, hidkalder "de onde Aander", de raser omkring Liget, og med dem og sin Tro på Antikrist vækker hun ham til Live. Det er *Opstandelsen*, den antikristelige Paaske... og som død og dog levende staar han nu.

Fjerde Billede har jeg kaldt "Ved Kvindens Højre Haand". *Han* er som en Gud. Men han er alligevel i Splid med sig selv. Han ser i den skønne Skøge sin farligste Konkurrent. Da bekrieger han hende. Han bereder hende ved sin Helligaand "*Exterminans*" for Exterminanskirkens Sakrament, Exterminans forfører hende til Synd og giver ulovligt *Kirkens Absolution*. Hun tror at have fundet Kirkens Trøst, men aner, at hun i Virkeligheden er underkastet *hans Lov*. Det er Forvildelsens Ørken.

Endelig det femte Billede. Det hedder *Den store Mester kommer*. Antikrist har mod eller med sin Villie beredt Vej for Krist; for i Forvildelsens Ørken bryder det evige Lys frem...²⁶

Rollelisten omfatter Apollyon, Hesperia, Biskop Lucio, Den store Skøge og Exterminans og hertil kommer en lang række små partier for både kvinde- og mandsstemmer. Denne version af operaen har tillige et betydeligt korparti med dobbeltkor i værkets femte billede.

I interviewet geråder Langgaard ud i temmelig udviklede forklaringer, men rydder tavlen ved at erklære, at han frabeder sig beskyldninger for at tumle med fraser, abstraktioner eller filosofi – for "her er jo først og fremmest tale om et musikværk". På interviewerens spørgsmål om, hvor Langgaard står i

²³ Kilde C (jfr. beskrivelsen i afsnittet *Kilder og kritisk beretning* i den trykte udgaves kommentarbind); kilden er slutdateret "Februar 1923", men den eksakte fuldførelsesdato fremgår af CLs dagbog, RLP 10.

²⁴ *Sinfonia interna* = BVN 122. – I konkordansen s. 104 ff. i den trykte udgaves kommentarbind oplyses hvilke passager fra de tre værker, der indgår i operaen. – Der kan konstateres en række divergenser mellem de sammenfaldende passager i operaen og den version af symfoni nr. 6, som blev publiceret i 1946; afvigelserne skyldes, at RL foretog visse kompositoriske ændringer ved indlemmelsen i operaen, men navnlig at symfonien efterfølgende blev revideret i flere omgange. Temaerne i både operaens forspil t. 21 ff. og i forspil til andet billede t. 432 ff. fremstår således i *Antikrist* i deres oprindelige form fra 1920, men i senere udformning i symfoniens afsnit *Thema (Versione I)* og *Variation II*. Operapartituret omfatter også 10 takter, som er udgået af symfonien, jfr. beskrivelsen af kilde XC i afsnittet *Kilder og kritisk beretning* i den trykte udgaves kommentarbind).

²⁵ *En ny dansk Opera*, sign. Clerk. – i: *Søndag*. Tillæg til *Nationaltidende*, *Dagens Nyheder* og *Dagbladet*, nr. 109, 4.5.1924.

²⁶ Til grund for dette referat har ligget en synopsis, hvoraf der i dag kun kendes et fragment (RLP 3); under RLS 8,32 foreligger en tysksproget oversættelse med stort set samme indhold som det danske referat.

religiøs henseende, svarer han, at han ikke holder sig til nogen kristen autoritetstro, men til frie synspunkter båret oppe af en personlig oplevelse. Dog indrømmer han, at han føler sig tiltrukket af den katolske kirke, ikke mindst fordi musikken her spiller så væsentlig en rolle. Langgaards udtalte interesse for katolicismen i 1920'erne synes at gå tilbage til hans studierejse til bl.a. Italien i begyndelsen af 1921. Der er muligvis en direkte sammenhæng mellem hans oplevelser i udlandet og det forhold, at Antikrists verdensherredømme udfolder sig inden for en katolsk, snarere end inden for en protestantisk ramme i operaen. Langgaard synes dog ikke at have været afklaret i sit forhold til den romersk-katolske kirke, og hans oprindelige, åndelige fundament, som var baseret på faderen, pianisten og musikfilosoffen Siegfried Langgaards teosofisk inspirerede betragtninger om kunst og religion, synes i længden ikke at være blevet anfægtet.²⁷

Operaen afvises

Det Kongelige Teater var dengang den eneste operascene i Danmark, og i marts 1923 indleverede Langgaard derfor sit værk til teatret – i første omgang dog kun teksten. Otto Borchsenius, den da næsten 80-årige forfatter, fungerede som teatrets censor. Allerede 19. april modtog Rued Langgaard sin tekst og sit i mellemtiden indleverede partitur retur. Teaterchef Grev Brockenhuus-Schack skrev samtidig til Langgaard, at

[...] denne Opera ikke vil kunne antages til Opførelse med den foreliggende Tekst, som forekommer Censuren dunkel og meget lidt tilgængelig. Under disse Forhold mener jeg, at den musikalske Censur bør udskydes indtil Spørgsmaalet er afgjort, om Tilvejebringelsen af en anden Tekst er mulig.²⁸

Langgaard talte med teaterchefen og fik lov at indlevere værket igen. Borchsenius fik atter librettoen at se, og kapelmester Georg Høeberg fik forelagt partituret. En officiel musikalsk censur er ikke registreret i Det Kongelige Teaters protokol, men Høebergs vurdering var, ifølge Langgaard, at musikken var "strålende".²⁹ Materialet blev desuagtet returneret, uden at teatret havde ændret standpunkt; derom beretter teatrets protokol ganske lakonisk: "Til Indsenderen d. 8. Juni 1923 forkastet".³⁰ Langgaard var dog ikke til sinds at acceptere denne afvisning, og nogle få dage senere, den 11. juni 1923, fik han foretræde på teatret med henblik på at forsvare sin komposition. Det er uvist, hvem der repræsenterede teatret ved denne lejlighed. Langgaard gik fra mødet med den besked, at han senere skulle erholde svar.³¹ Man gav altså komponisten det indtryk, at sagen ikke var definitivt afgjort.

Første gang, publikum og presse havde mulighed for at stifte bekendtskab med en del af operaens musik, var den 26. september 1923, hvor Blüthner-Orkestret fra Berlin afholdt en gæstekoncert i Odd Fellow Palæet i København. Programmet omfattede uropførelsen af forspillet til *Antikrist* samt den danske førsteopførelse af Langgaards symfoni nr. 6 (stadig betegnet nr. 5). Ved denne lejlighed var symfonien betitlet *Symfoni Nr. 5 (Over motiver af "Antikrist")* – hvad der var lidt af en tilsnigelse, da det jo var operaen, som var afhængig af symfonien og ikke omvendt. I programmet annonceredes forspillet med følgende motto:

Guds Villie, Jesus Kristus	(1ste Motiv)
løfter vort Haab	(2det Motiv)
Men gennem Antikrists Rige gaar Vejen til	(3die Motiv)
Herlighedsriget	(4de Motiv)

Langgaard dirigerede selv både forspillet og symfonien, og koncerten blev noget af en skandale på grund af symfoniens pågående tonesprog. Når man læser Axel Kierulfs anmeldelse i *Politiken* tror man næppe, at det var det samme værk, som var blevet modtaget med ovationer i Karlsruhe blot et halvt år før. Kierulf skrev, at det var

²⁷ Siegfried Langgaard efterlod to kolossale, upublicerede skrifter om "Musikkens Mission" og "Kunstarternes Samklang i Verdensharmonien"; blandt hans centrale inspirationskilder var følgende bog, som også RL henviser til: Hans Martensen: *Jacob Bøhme. Theosophiske Studier*. Kbh., 1881.

²⁸ KT's arkiv, Rigsarkivet, brev nr. 158/1923.

²⁹ Refereres af RL i indlæg i *Nationaltidende*, 29.4.1926, jfr. note 48.

³⁰ KT's arkiv, Rigsarkivet.

³¹ Oplysninger om dette møde findes i CL's dagbogsoptegnelser, RLP 10.

[...] en ung søgende Musikers forfærdelige Kamp for at sige det udsigelige – med det forvirrende og sørgelige Resultat, at næppe et Menneske forstod ham, og at det var forfærdeligt at høre paa. Faa klappede, og flere hyssede.³²

Forspillet til *Antikrist* blev dog pænt modtaget af publikum, og Frejlif Olsen vurderede i *Ekstra-Bladet*, at

[...] det er et i mange Henseender ejendommeligt og smukt Stykke Musik, det har Kirkens Højtid, Orglets Brusen, Helvedes Larm og Himlens Herlighed i sig.³³

Dette synspunkt deltes af *Berlingske Tidende*, mens Gustav Hetsch i *Nationaltidende* om forspillet og symfonien konkluderede:

Hvis disse Stykker giver et rigtigt Indtryk af Karakteren af “Antikrist”s Musik, skal jeg med min gode Villie ikke hen og høre den Opera.³⁴

Ventetid

Langgaard nærrede stadig håb om, at værkets skæbne ikke var beseglet, og hans aktiviteter i den følgende tid skal ses i det lys. Dels kæmpede han med at forbedre teksten, dels søgte han at holde sagen varm. Nogle indførelser i en kalender, som dækker de første måneder af 1924, og som i øvrigt er de eneste dagbogsblade, der kendes fra den voksne Langgaards hånd, giver et interessant indblik i hans gøren og laden.³⁵ Kalenderen rummer en del notater, som kan relateres til operaen, sådan som følgende uddrag viser:

- | | |
|-----------|--|
| 4. jan. | Laante Greven [Brockenhuus-Schack] min Dekoration, Foredrag og Textbog |
| 10. jan. | Atter Betænk[e]ligheder ved Exterminans Aabenbarelse uden foregaaende Paakaldelse. |
| 11. jan. | Exterminan's første Replik forandret. Hos Grev Schack med den. Afs. et Brev til Herold. Bad ham tilbagesende det ugyldige Texteksemplar. |
| 22. marts | Ind. Texten paany til G. Høeberg. |
| 27. marts | Opsøgte Herold (traf ham) “Det gjorde intet at mit Mysterium var filosofisk, alle gamle Mysterispil var til en vis Grad filosofiske” [...] Afs Text til Severin Christensen. |
| 7. april | Penge afs til Lahn. |
| 6. maj | Atter omarbej. af Text. |
| 7. maj | Studier til Omarb. (Bibl.) Omarbej. Overvejelse |
| 8. maj | Studier til Omarb. (Bibl.) Omarb. Overvejelse. Finder det godt. |

Som man ser, tøver Langgaard ikke med at kontakte både teaterchefen, kapelmester Høeberg og Herold. Wilhelm Herold, den berømte tenorsanger, var direktør for operaen ved Det Kongelige Teater, da Langgaard i 1923 indleverede *Antikrist* og indtil 30. juni 1924. Han synes her at støtte Langgaard, men har åbenbart ikke haft nogen indflydelse, og hans navn ses ikke i sagens akter.

Notaterne viser, at Langgaard troede, han kunne ændre den negative holdning til operateksten ved at justere enkelte ord eller replikker. Teksthæftet synes således at have været under løbende revision. Sammenhængen mellem de ændringer, der nævnes i kalenderen, og det, man kan se i de foreliggende kilder, er uklar, men en del tidlige tekstrettelser kan iagttages i partituret og andre findes i en kopi (et gennemslagseksemplar) af det eneste færdige teksthæfte til operaens oprindelige version, som kendes i dag.³⁶

Den dekoration, Langgaard omtaler under 4. januar, er komponistens eget dekorationsforslag forestillende “Exterminanskirkens indre”, et stort gotisk, kirkeagtigt rum med orgelpiber under loftet.

³² *Politiken* 27.9.1923.

³³ *Ekstra-Bladet* 27.9.1923 (signeret *Mefisto*).

³⁴ *Nationaltidende* 27.9.1923.

³⁵ Kilden findes i RLP 3.

³⁶ Kilde S.

“Lysets alter (hengivelsen)” og “dommens engel” ses til venstre og “mørkets alter (viljen)” og “stridens engel” til højre, og i midten findes Antikrists alter på baggrund af “uendeligheden, hvorfra han kommer”.³⁷ Kun denne ene dekoration var nødvendig, mente Langgaard.

Foredraget, som nævnes i samme indførelse, er *Fremtidens Frelser og Kunsten*, som Langgaard i november 1923 havde holdt i foreningen Academicum catholicum.³⁸ I manuskriptet fremsætter Langgaard på spekulativ vis og med udgangspunkt i Wagners tanker om religion og kunst nogle særdeles vidtløftige idéer om “fremtidskunstens udviklingsmuligheder”. Langgaard skitserer rammerne for et fremtidigt, religiøst idealsamfund, hvor kunsten, dvs. musikken eller rettere sagt musikdramaet, tillægges en funktion som åndeligt og etisk erkendelsesmiddel. Operaen *Antikrist* har naturligvis en plads i denne sammenhæng, men nævnes kun en passant. Langgaard påpeger dog, at fænomenet “Antikrist” er det samme som “selvet” og “jeget”, der er “indbegrebet af vore sensuelle, sensitive storhedsdrømme”, og at også “det onde” skal findes i jeg’et. Det er en vigtig pointe, at musikken (og vel navnlig musikdramaet) er i stand til at give kunstnerisk udtryk for hele spektret mellem ondt og godt, og at vejen til erkendelse sker gennem kunsten.

I det religiøse verdenssamfund, Langgaards tanker kredser om, er en “fælles forståelse” af fremtidens musik derfor af central betydning. I den sammenhæng udvikler han idéerne om “Jesu musikalske Selskab”, som er en art opdragende organisation, hvis grundlag er Langgaards musikalske fortolkning af jesuiterordenens stifter, Ignatius Loyolas åndelige øvelser, *Exercitia spiritualia*, skrevet i begyndelsen af 1520’erne.³⁹ Ignatius’ hovedtese er, i Langgaards gengivelse, at

Alle Ting paa Jorden er skabt for Menneskets Skyld, for at understøtte Mennesket i at naa sit Maal [...] Deraf følger, at Mennesket kun skal bruge Tingene, for saa vidt de kan tjene ham i Kampen for at naa Maalet, – at han skal frigøre sig fra dem, saafremt de hindrer ham i at naa Maalet.⁴⁰

Den særlige musikforståelse, Langgaard forestiller sig, kalder han derfor “Alle Tings Musik”. Den rette forståelse af fremtidens musik opnås gennem musikalske koncentrationsøvelser omkring en “åndelig skala”, og i sine dokumenter bringer Langgaard to eksempler fra *Antikrist*, som skal illustrere brugen af en dermed forbundet “intervalskala”.⁴¹ Det er ikke klart, hvordan de begreber, Langgaard her lancerer, skal forstås, og desværre mangler de efterfølgende sider af manuskriptet, hvor teorien formodentlig var yderligere belyst ved eksempler.

Langgaard foreslår endog, hvilke love og regler, der skal gælde for Jesu musikalske Selskab, og han kommer ind på, at man kunne forestille sig et samarbejde mellem selskabet og den internationale, teosofisk orienterede orden *Sjernen i Øst* (*The Oder of the Star in the East*), som han nærede sympati for og hvis åndelige leder var Jiddu Krishnamurti, samt det nystiftede georgistiske parti Danmarks Retsforbund. Blandt partiets stiftere var den Severin Christensen, som Langgaard nævner i kalenderen under den 7. marts. Han var en retsfilosofisk forfatter, hvis bøger udgjorde en del af Retsforbundets ideologiske grundlag, og han var en god bekendt af komponisten. Selvom Langgaard her viser interesse for nogle af de politiske og

³⁷ Efter billedteksten i magasinet *Søndag* 4.5.1924 (jfr. note 25), hvor tegningen er gengivet. Den farvelagte originaltegning er bevaret (RLS 8a).

³⁸ *Fremtidens Frelser og Jesu musikalske Selskab*. Første del omfatter *Fremtiden Frelser og Kunsten* (RLS 139a,1: maskinskreven afskrift med RLs rettelser, 32 sider; s. 10 mangler). Anden del omhandler *Jesu musikalske Selskab* (RLS 139a,2: maskinskreven afskrift med RLs rettelser, 47 sider; ukomplet).

³⁹ RL kendte bogen i tysk oversættelse, en dansk udgave forelå først 15 år senere (*St. Ignatius af Loyola’s Exercitiebog. Med Indledning og forklarende Noter af Fr. Kùpferle*. Kbh., 1938)

⁴⁰ *Fremtidens Frelser*, s. 27 (af Loyolas *Principium et fundamentum* fra *Exercitia spiritualia*). Citeres også af RL i “Antikrist” og “Aand”, et indlæg i *Dagens Nyheder* 13.10.1923 som led i en debat med relation til missionær Einar Prips bog *Antikrist* (Kbh., 1919).

⁴¹ RLS 139a,1, s. 34. Det første eksempel viser en melodi over denne intervalskala:

Antikrist

Op - gaa - min Tan - kes Mor - gen - sol som per -

Violin

Timpani

I udgaven svarer dette eksempel til 1. akt t. 630-634 – sangstemmen er dog siden hen ændret noget. Det andet eksempel svarer til 1. akt t. 432-446 (“logisk sats over intervalskala”).

nyreligiøse bevægelser, som var oppe i tiden, synes det at have ligget ham fjernt at søge medlemskab i, endside gå aktivt ind i, sådanne organisationer.

Langgaards tanker om et nyt samfund er for så vidt en tidstypisk utopi i kølvandet på første verdenskrig, om end hans idéer er meget højtflyvende og vidtgående. Der var fokus på åndelige værdier og livsanskuelsestemaer i kulturdebatten i Danmark i begyndelsen af 1920'erne. Langgaard distancerede sig dog senere fra det fortænkte indhold i sit foredrag og de tilknyttede dokumenter og indrømmede, at det var langt ude: "Hvad Livet 'lærte' mig indtil 1923: Religiøst Vanvid som sidste Udvej", skrev han således på titelbladet til foredraget.

Den 7. april 1924 noterer Langgaard i kalenderen, at han sender penge til en vis Lahn. Det drejer sig om den tyske trompetist og nodeskriver Karl Lahn, som var bosat i Karlsruhe, hvor Langgaard havde truffet ham, og som udførte flere kopieringsopgaver for komponisten, bl.a. partituret til *Antikrist*. Det forekommer sandsynligt, at Langgaard sendte pengene til Lahn, da kopien var færdig, men der kendes ingen korrespondance, som kan bidrage med oplysninger om samarbejdet mellem de to. Det var et smukt partitur, Lahn leverede, i stort format og skrevet med sepiafarvet blæk på pergamentagtigt, kraftigt papir. Men få år efter blev det genstand for Langgaards revision og omarbejdelse, hvorved teksten blev overskrevet, passager blev udstreget, ændringer blev klæbet ind og der blev indskudt sider i andre formater.⁴²

En af de tidligste ændringer i dette partitur, som må være foretaget kort efter at det var blevet færdigt, vedrører overgangen mellem første og andet billede. Oprindelig skete på dette sted en mystisk forvandling, hvor Apollyon inkarneres som Antikrist og derpå udtaler slagordet for sin mission: "Per Antichristum ad Christum" – "Gennem Antikrist til Krist". Men Langgaard ændrede dette, antagelig i midten af 1924, ved at indlægge en ny scene, en udvidelse af den drømmeagtige sangdialog mellem Hesperia og Apollyon i første billede. I denne nye scene finder Apollyons beslutning om at indtage Antikrists rolle sted på baggrund af en erkendelse, han når frem til med Hesperia som katalysator, og det nævnte slagord bliver sunget af Apollyon som scenens sidste replik.⁴³ Den indlagte scene er med i Langgaards klaverpartitur, som blev udarbejdet i andet halvår af 1924 og først blev færdigt i december, altså næsten to år efter fuldførelsen af værket.⁴⁴ Den sene tilkomst skyldes utvivlsomt, at partituret i længere tid havde været utilgængeligt for komponisten, eftersom det lå til kopiering i Karlsruhe.

Det fremgår også af kalenderens indførelser (men ikke af udvalget ovenfor), at Langgaard i begyndelsen af 1924 arbejdede intenst på musikken til Julius Magnussens skuespil *En Digtters Drøm*. Skuespillet var antaget til opførelse på Det Kongelige Teater og Langgaard var i december 1923 blevet engageret til opgaven, som omfattede en række orkesterforspil og balletindslag. Men han havde store vanskeligheder med denne musik, og han blev ikke færdig i tide med det resultat, at premieren måtte udskydes og først kunne gennemføres i januar 1925. Det var en alvorlig kunstnerisk krise, Langgaard her var løbet ind i, og musikken endte med at få et højromantisk, lettere sentimentalt pastichepræg. Dette værk indvarsler således et eklatant stilistisk vendepunkt i Langgaards musik.⁴⁵ Forestillingen blev i øvrigt ikke nogen succes, men komponisten dirigerede selv Det Kongelige Kapel ved mange af i alt 15 opførelser, der gik over scenen i 1925 og ved genoptagelsen i 1927.

Afgørelsen – en sag for pressen

Det varede længe, inden Langgaard fik det lovede svar fra Det Kongelige Teater. Af et avisinterview den 25. marts 1925, næsten to år efter at han havde præsenteret operaen på teatret, fremgår det, at han netop havde rykket for en afgørelse. "[Alle] rette Vedkommende på Teatret interesserer sig for mit Arbejde og er mig venligt sindede [...] – men på Grund af Emnets Karakter bliver Opførelsen stadig udsat" udtaler han.⁴⁶ To måneder senere, den 12. maj 1925, fik han svar. Det kom fra den nye chef for Det Kongelige Teater, William Norrie:

[...] Deres Tekst til Operaen [anses] nu som tidligere ikke for brugbar, hvorefter jeg ikke ser mig i Stand til at antage Deres Værk til Opførelse.⁴⁷

⁴² Kilde A samt Q1-Q3 (jfr. beskrivelsen i afsnittet *Kilder og kritisk beretning* i den trykte udgaves kommentarbind).

⁴³ Kilde M2 (jfr. beskrivelsen i afsnittet *Kilder og kritisk beretning*).

⁴⁴ Kilde E (jfr. beskrivelsen i afsnittet *Kilder og kritisk beretning*).

⁴⁵ BVN 181.

⁴⁶ *En Opera, der venter* – i: *Nationaltidende* 25.3.1925 (aftenudgave).

⁴⁷ KT's arkiv, Rigsarkivet, brev nr. 160/1925.

Det var et stort kunstnerisk nederlag for komponisten, og han havde god grund til at føle sig ilde behandlet. To af landets største kapaciteter på området, kapelmester Høeberg og sceneinstruktør Johannes Poulsen, havde jo støttet ham i sagen. Sidstnævnte havde aflagt privat besøg hos Langgaard og havde i den forbindelse udtalt: "Teksten er aktuel – ikke just en maler, som er forelsket i en sypige – og kan iscenesættes og med stor virkning." Denne hændelse refereres af Langgaard i et indlæg i *Nationaltidende* den 29. april 1926 under overskriften *Hvad afgør nye danske Operaers Antagelse ved Det kgl. Teater?*⁴⁸ Langgaard oplyser, at teksten også har været forelagt teatrets nye censor Hans Brix, der i sin vurdering har påpeget at librettoen "mangler menneskeligt indhold". Om operaen alligevel kan fremføres, må teatrets musikautoriteter afgøre, udtaler Brix ifølge Langgaard. På den baggrund stiller komponisten spørgsmålet: "Naar Iscenesætter og Musikcensur har sagt god for mit Værk, hvorfor da denne Afvisning? [...] Hvad Værdi har Censur, og hvad er 'Musikautoritet'?"

Avisen følger spørgsmålet op ved at henvende sig til teatercensoren med spørgsmålet om, hvorvidt en libretto alene kan medføre, at en opera afvises. Hans Brix svarer:

[...] Bedømmelsen af Librettoen vil altid, for saavidt, være et underordnet Moment i Forhold til Bedømmelsen af Musiken, der er den overvejende Faktor. Baade min Forgænger, Professor Borchsenius, og jeg har udtalt os imod Hr. Langgaards Tekst [...] Hvis imidlertid Teatret paa Trods deraf for Musikens Værdiers Skyld alligevel bestemt ønskede at opføre Operaen vilde Sagen dermed være afgjort. [...] Afgørelsen hviler formentlig paa en omhyggelig Afvejning af de samlede Egenskaber. Og det kan vel tænkes, at en Opera, selv om Musiken i og for sig viser det fornødne Talent, alligevel ikke kan egne sig til Fremførelse.⁴⁹

Dagspressen finder sagen interessant og *Berlingske Tidende* henvender sig til teaterdirektør Norrie. Han svarer, at sagen er fra før hans tid, men at man over for ham har taget udtrykkeligt forbehold:

Man kan jo én Gang ikke saa godt bruge en Operatekst, der bestaar ene og alene af Tankestreger... Fra alle Sider har der været Enighed om, at Teksten var *fuldstændig taabelig* – og denne Opfattelse har der ikke været nogen Grund til at ændre.⁵⁰

Dagen efter imødegår Langgaard denne "hensynsløse og misvisende" påstand i avisen, og oplyser, at

[...] Sagkyndige har udtalt, at Teksten paa sine Steder var af virkelig poetisk Værdi og Skønhed, og saafremt Operaen opføres som Mysteriespil (scenisk Oratorium), var der efter deres Mening intet til Hinder for, at den underlagte Tekst benyttes [...]⁵¹

Et forsøg på en forklaring på den paradoksale behandling af Langgaard bringer *Kristeligt Dagblad* den 4. maj 1926. Under overskriften *Smaa Mænd* konkluderer avisen, at man ikke kan lægge ansvaret for operaens forkastelse på teaterledelsen eller censorerne, der enten har bedømt værket positivt eller har fralagt sig ansvaret, men at man må rette blikket mod den socialdemokratiske undervisningsminister Nina Bang, hvem Det Kongelige Teater var underlagt:

[...] det [kan] med Grund antages, at Fru Nina Bang har noget imod dem [dvs. religiøse Opførelser]. Hun er netop et saa enestaaende fanatisk og egenraadigt Stykke Socialistprogram i Skørter, at det ligefrem er umuligt at tænke sig andet end, at det er hende, der sidder paa Kuskesædet og kører de smaa Mænd i stramme Tøjler. "Religionen er en Privatsag", siger Programmet og følgelig maa "Antikrist" [ikke] opføres [...]⁵²

Kristeligt Dagblad kan have haft sine grunde til at skyde løs på Nina Bang, men man bør vel tro, at teatrets repertoirevalg beroede på kunstneriske beslutninger og ikke var underlagt en kulturpolitisk parole. Men

⁴⁸ *Nationaltidende* 29.4.1926 (aftenudgave).

⁴⁹ Ligeledes *Nationaltidende* 29.4.1926 (aftenudgave).

⁵⁰ *Berlingske Tidende* 4.5.1926 (aftenudgave).

⁵¹ *Berlingske Tidende* 5.5.1926 (aftenudgave).

⁵² *Kristeligt Dagblad* 4.5.1926.

værkets religiøse dimension har givetvis været en anstødssten, og specielt har måske den katolske tendens virket fremmedartet. Under alle omstændigheder slutter første kapitel af *Antikrists* historie her.

INTERMEZZO

Fra 1. februar 1926 og indtil 1931 fungerede Langgaard som organist ved Christiansborg Slotskirke. Kirken blev dog lukket som sognekirke kun fire måneder efter hans ansættelse og blev herefter kun benyttet lejlighedsvis til gudstjenester og ved rigsdagens åbning. I februar 1927 blev Rued Langgaard gift med Constance Tetens, og i en periode fra juni 1927 til september 1928 boede parret vest for København, i Høje Taastrup, i et lejet hus, bogstaveligt talt ude på en pløjemark. Derefter flyttede de tilbage til København.

Forspillet til operaen fik sin anden opførelse den 8. marts 1926 ved en koncert, Langgaard selv havde arrangeret med egne værker under overskriften "Populær-Koncert". Dagen før udtalte han i et interview følgende om forspillet:

Engang paa Marcuspladsen i Venedig forekom det mig, at jeg ligesom "saa" disse Toner en gylden Eftermiddag, da Havet var blaat og stille og forventningsfuldt.

– og han fortsatte:

Forspillet skildrer det samme, som er Handlingen i Operaen. Jeg vil i denne vise, hvorledes Antikrist – om jeg saa maa sige – vokser op i "Guds Have" som en skøn, men fremmed og giftig Vækst. Mysterieoperaen har en slags Forbillede i *Helligtrekongersspillet*. Antikrist er den inkarnerede *Lucifer*. Hans Rige begynder dør, hvor en Ting ikke kan bevises, og Musikken naar derved. Hvad er vel al Verdens Mangfoldighed og Lærdom mod et Indblik i *det Rige*?⁵³

Anmelderskaren var enig om, at forspillet var et smukt og velformet stykke musik, og i Richard Hoves recension fik Langgaard en af sin karrieres mest rosende omtaler:

Men op af disse rindende Vande ragede pludselig en Klippe og pegede mystisk mod Himmelen. Det var Forspillet til "Antikrist". Her tangerede virkelig Komponisten det, han vil, og hvorom han skriver besynderlige Programmer. Disse Toner talte virkelig om et Mysterium, om to Verdener eller to Begreber, Lysets og Mørkets Riger; rent musikalsk var der her fundet nogle fortrinlige Idéer, saaledes i Skildringen af Mørkets Magt, hvor Instrumentationen giver et mærkeligt Dobbeltlys samtidig med en ligefrem spændende rytmisk Kontrast, og i et Afsnit om Haabets Løftelse voksede der en polyfon Sats frem, der i baade Tema og Gennemførelse havde en ejendommelig Renhed og Trostyrke.

Den Mand, der skriver saadant et Stykke, er trods alle sine Mærkeligheder dog en Musiker ovenover Mængden.⁵⁴

Det skal understreges, at dette oprindelige, endnu upublicerede forspil er en ganske anden og betydelig mere sammensat komposition, end forspillet til operaens endelige version.⁵⁵

Operaens libretto var en fortsat plage for komponisten, og 1926-27 forsøgte han på to måder at 'komme videre i teksten'. I juli 1926 forfattede han en libretto til en ny opera, hvis oprindelige titel formodentlig også var *Antikrist*.⁵⁶ Handlingsgangen, rollelisten og dele af teksten minder om *Antikrist*, men hovedpersonen, som betegnes "En Menneskesøn", er mere tvetydig og slutningen uafklaret. Det første billede blev faktisk komponeret som en ren sangdialog uden orkester, og Langgaard gjorde notater om, at noget af musikken skulle hentes fra hans symfoni nr. 7, men længere kom han ikke. Mange år efter, i 1939, reviderede han denne libretto under titlen *Marmor, Kirkeopera*, men musik kom der ikke ud af det. På

⁵³ *Berlingske Tidende* 7.3.1926.

⁵⁴ *Dagens Nyheder* 9.3.1926.

⁵⁵ En revideret version fra 1939 af det oprindelige forspil findes som prælude i korværket *Endens Tid* (BVN 243).

⁵⁶ BVN 195; kilde **XD1-XD2** (jfr. beskrivelserne i afsnittet *Kilder og kritisk beretning* i den trykte udgaves kommentarbind).

teksthæftet har han med dateringen 29. maj 1940 noteret: "Kan ikke komponeres!".

I 1927 forsøgte Langgaard sig så med en revision af *Antikrist*. Revisionen blev afsluttet den 3. oktober og omfattede en drastisk forkortelse af operaens forspil og en ændring af slutningen, således at værket nu blev afsluttet med en sats for kor og orkester, baseret på forspillet polyfone afsnit, i stedet for den tidligere, rent instrumentale slutning. Det nye forspil og korslutningen kendes fra værkets endelige version, men korets tekst bestod oprindeligt kun af det ene ord "Salem". Et teksthæfte med denne redaktion af librettoen er ikke overleveret, men musikkilderne viser, at Langgaards hensigt var at tydeliggøre dommedagsvisionen i slutningen af fjerde og i femte billede. Mens Antikrist idelig gentager "Det er MIG", kommer koret skiftevis med udbrud som "ve os, ve os", "aah" og ikke mindst "ha, ha, ha" (det hele går nærmest op i latter). Et sted synges om "penge, penge", og der var tilføjet en korstemme til teksten "Svømme, danse, flyve, bile, regne, favne, slide, nyde...".⁵⁷ Det virker unægtelig som om, Langgaard hermed var kommet så langt ud i det absurde, at der ikke rigtig var nogen vej videre frem for operaen i dens oprindelige udformning.

Det nye forspil blev opført 10. november 1927 af Københavns filharmoniske Orkester, dirigeret af komponisten. Koncerten var den første, der blev afholdt i en forening, Langgaard havde oprettet "som modvægt mod den moderne musiks rædsler", og som han gav navnet "De kedeliges Musikforening". Da koncertdagen oprandt, havde foreningen dog skiftet navn til det mere kedsommelige "Klassisk Musikforening". Operaforspillet var til lejligheden blevet forsynet med en koncertslutning, som ikke er identisk med den nu kendte slutning (fra 1929).⁵⁸ Forspillet var sidste programpunkt efter Schumanns symfoni nr. 3 og de tre instrumentale satser af Beethovens niende, og mottoet blev i programmet gengivet således: *Motiv: I Guds Villie – [Motiv] II løfter vort Haab mod – [Motiv] III Herlighedsriget.*

OPERAENS OMARBEJDEDE VERSION

Omarbejdelsesprocessen

Den omfattende bearbejdelse af værket, Langgaard gennemførte 1928-30, resulterede reelt i et helt nyt operakoncept med allusion til middelalderlige mysteriespil og moraliteter, hvor scenen befolkes af allegoriske figurer og bibelske skikkelser. Den store Skøge er således den eneste rolle, der går igen fra operaens oprindelige version. Den grundlæggende idé om Antikrists tilsynkomst i verden og hans endeligt er den samme som før, men den fremadskridende handling mellem disse to holdepunkter er ganske elimineret, og en gennemgående hovedperson findes ikke. Antikrist viser sig ikke på scenen. Transformationen fra gammel til ny version indebar, at operaens fokus blev flyttet fra et psykologisk drama om mennesket Antikrist til et alment opgør med den moderne civilisations rådvildhed, tomme slagord, selvskhed og magtsyge.

Tilpasningen af musikken til den nye libretto medførte, at operaen blev stærkt forkortet, men samtidig kom væsentlige nye afsnit til, nemlig forspillet til første og sjette billede, næsten hele tredje billede samt sjette billedes begyndelse. Desuden blev der tilføjet en prolog, dannet af begyndelsen af den oprindelige versions andet billede. En del af de oprindelige, tætte forbindelser mellem tekst, musik og de ledsagende karakterbetegnelser gik tabt ved omarbejdelsen, mens andre og nye pointer opstod. Den omarbejdede version bibeholdt de ofte ret særprægede italienske karakterbetegnelser, hvoraf flere er arkaiske eller direkte kryptiske. Ordet *baccato*, der betyder "bakkantisk", kendes eksempelvis ikke i moderne italiensk, men kan findes i italiensk middelalderlitteratur.⁵⁹

Kilderne røber, at omarbejdelsesprocessen ingenlunde foregik efter en snor. Det er dog ikke sådan at komme til klarhed over kronologien og alle detaljer i forløbet. Det skyldes dels lakuner i det tekstlige kildemateriale, dels at de musikalske kilder er revideret i så mange omgange, at sammenhængende revisionsfaser er vanskelige at definere og afgrænse. Det gælder navnlig for klaverpartituret til operaen, som var komponistens primære arbejdsredskab i første del af omarbejdesperioden.⁶⁰ Den sidste del af omarbejdelsen, som blev gennemført i partituret (Lahns afskrift fra 1924), står klarere.⁶¹ Flere af de dunkle

⁵⁷ Teksten ses i kilde **Q2** og **E**.

⁵⁸ Et partitur svarende til denne koncertversion fra 1927 kendes ikke, men orkestermateriale foreligger som kilde **R2** (jfr. beskrivelsen i afsnittet *Kilder og kritisk beretning* i den trykte udgaves kommentarbind).

⁵⁹ RLs ordbogskilder er ikke identificeret.

⁶⁰ Kilde **E**.

⁶¹ Kilde **A**.

punkter i forløbet er knyttet til Langgaards arbejde med teksten, som kun dårligt kan følges, eftersom stort set alle tekstudkast og teksthæfter fra tiden før, den 'gyldige' libretto forelå, er forsvundet. Langgaards dateringer er få og i flere tilfælde vildledende, men samlet set viser kilderne, at man kan tale om to hovedfaser i henholdsvis 1928 og 1929. Hertil kom nogle mindre justeringer af tekst og sangstemmer, der blev foretaget i forlængelse heraf, og som markerer afslutningen på omarbejdsperioden (1930).

Ny libretto – samme musik

Det står klart, at en ny libretto forelå i 1928, men en mere præcis datering og detaljer om tekstens tilblivelse mangler. Ordlyden kan til dels aflæses af musikkilderne, men et separat teksthæfte findes ikke – bortset fra to maskinskrevne blade, som synes bevaret udelukkende af den grund, at deres blanke bagside på et tidspunkt har tjent som kladdepapir.⁶² De to fragmenter stammer fra to forskellige afskrifter, som øjensynlig indeholdt hver sin redaktion af den tidlige libretto. Der foreligger også en oversigt over værket, som viser, hvordan operaen var disponeret i omarbejdelsens første år.⁶³ Titlen var *Antikrist, Et religiøst Feber-Spil, Opera i Prolog og seks Billeder*. I en introducerede tekst hedder det, at Antikrist er et menneske, som i sin person rummer "den sidste Menneskeheds Væsen", ja Antikrist er ligefrem indbegrebet af "vor Tids Væsen". De seks billeder præsenterer hver især en egenskab, en side af hans personlighed, og betegnes *Gaade-Stemningen, Storhedsvanviddet, Mismodet, "Dyret", Løgneren og Alles Strid mod Alle*. Den oprindelige hovedrolle var delt op, således at Antikrist nu fremtrådte i 'forklædning' som en række figurer svarende til de seks billeders titler. I sidste billede optrådte han under navnet Antikrist, men denne rolle blev snart døbt om til Skinhellighed. Alle Antikrist-rollerne skulle udføres af én og samme sanger. Guds Stemme, der tillader Antikrists virke og til slut gør det af med ham, var ny.

Den eneste nye musik var forspillet til første billede, og det var endda ikke med fra starten, men hører dog hjemme i omarbejdelsens første fase (hvorimod gentagelsen i værkets slutning først kom til senere hen). Endvidere var "Larmens Kirke-Øde"-motivet skudt ind i prologen og alle de seks daværende billeder. Udtrykket er en metafor for det støjende, sekulariserede samfund. Motivet går tilbage til værkets første version, hvor det optræder en enkelt gang i instrumental udformning, men nu fik det altså en helt anden vægt som et gennemgående ledemotiv. Fra revisionen 1927 havde Langgaard bibeholdt det omarbejdede forspil i en let retoucheret form sammen med korslutningen, hvis tekst nu var ændret til Theodor Oldenburgs salmestrofe "Kun naar Guds Effata i Sind".⁶⁴ Omarbejdelsen blev (foreløbigt) afsluttet med, at Constance Langgaard føjede den nye sangtekst ind i Lahns partiturskrift, som komponisten havde omredigeret.

Arbejdet med et nyt klaverpartitur blev påbegyndt.⁶⁵ Constance udførte renskrivningsarbejdet efter anvisning fra sin mand og med det gennemrettede, oprindelige klaverklaverpartitur som forlæg. Da hun i begyndelsen af 1929 var nået et godt stykke ind i fjerde billede, afbrød hun arbejdet. Grunden var, at Langgaard havde fået nye idéer, og dermed begynder omarbejdelsens anden fase. Første skridt var sandsynligvis, at han i januar-februar 1929 forfattede en ny tekst til tredje billede og komponerede en 73 takter lang udvidelse af dette billede, som i sin tidlige form var bemærkelsesværdigt kort.⁶⁶ Derpå fulgte en gennemgribende revision af operaens øvrige tekst. Kun prolog og første billede gik nogenlunde fri. Omfanget af revisionen fremgår tydeligt af partituret, hvori Langgaard har indføjet de nye ord og samtidig annulleret det meste af den tekst, hans hustru havde skrevet ind året før. Ud over den nævnte udvidelse af tredje billede blev operaens slutning forøget med et soloparti med teksten "Død er Gud...", hvilket gav Langgaard anledning til at etablere et nyt sjette billede, der som forspil fik en gentagelse af forspillet til første billede (dog en styrkegrad kraftigere og med en ændret slutning).

Som følge af disse ændringer fik operaen nu sin karakteristiske, symmetriske form med en ramme, som i værkets begyndelse består af forspil, prolog og forspil til første billede og i slutningen af forspil til sjette billede samt sjette billede. Det nye sjette billede blev betitlet *Undergang og Lysets Sejer*, og femte billede blev udvidet med begyndelsen af det gamle sjette billede, men bibeholdt titlen *Alles Strid mod alle*.

⁶² Kilde **H1** og **H2** (jfr. beskrivelserne i afsnittet *Kilder og kritisk beretning* i den trykte udgaves kommentarbind).

⁶³ Kilde **G6b**. Kilden synes at være første blad af et i øvrigt forsvundet teksthæfte (jfr. beskrivelsen s. 56 i den trykte udgaves kommentarbind).

⁶⁴ Af "Et Suk igennem Verden gaar", *Salmebog for Kirke og Hjem* nr. 470, strofe 4 (*Den danske Salmebog* nr. 139, strofe 5).

⁶⁵ Kilde **D** (jfr. beskrivelsen i afsnittet *Kilder og kritisk beretning* i den trykte udgaves kommentarbind).

⁶⁶ Udvidelsen omfatter t. 761-833; den tidligere version, jfr. kilde **J2** (se afsnittet *Kilder og kritisk beretning* i den trykte udgaves kommentarbind).

Samtidig skiftede første billede titel til *Vildfarelsens Lys* og fjerde billede til *Dyret i Mennesket*. Der var nu tale om individuelle solopartier i hvert enkelt af operaens billeder (dog skulle andet og tredje billede vistnok udføres af samme sanger). Og det var Antikrist selv, der – først under eget navn, men snart efter under dæknnavnet Dyret fra Afgrunden – fremførte den nye monolog i sjette billedes begyndelse. I løbet af 1930'erne blev denne rolle omdøbt til det neutrale En Stemme, og titlerne på billederne (med undtagelse af femte billede) blev ændret til de nugældende: *Vildsomhedens Lys*, *Hoffærdigheden*, *Haabløsheden*, *Begærligheden*, *Alles Strid mod alle* og *Fortabelsen*.

Revisionsarbejdet blev formodentlig fuldført i maj eller juni 1929, hvorefter Constance kunne genoptage arbejdet med klaverpartituret. Den nykomponerede del af tredje billede blev skudt ind, og størstedelen af den eksisterende tekst på de 113 sider, der var blevet færdige i første omgang, blev raderet ud og erstattet med nye ord, ligesom der også her og der var detaljer i sangstemmerne, som skulle rettes. Manuskriptet blev slutdateret august 1929. Rued Langgaard var i mellemtiden selv begyndt at renskrive partituret på ny. I juli 1929 afsluttede han forspillet med en 'ny' koncertslutning (som er identisk med orkestersatsen i operaens korslutning fra 1927), og han fik også renskrevet de første 24 takter af prologen. Resten af arbejdet blev udført af Karl Lahn i Karlsruhe, der færdiggjorde det nye partitur som en afskrift af den omarbejdede og efterhånden noget maltrakterede partiturokopi, han engang havde lavet så smukt. Den nye kopi af partituret blev færdig i 1931.⁶⁷

Mens kopieringsarbejdet stod på i Karlsruhe, finpudsede Langgaard librettoen. Det er i hvert fald sådan, man må tolke situationen og det forhold, at Langgaard angiver 1930 som tekstens fuldførelsesår. Det kan konstateres, at der er foretaget seks tidlige rettelser i teksten (og delvis i sangstemmerne), og at disse rettelser ser ud til at være indføjede i det nye partitur med Lahns skrift, altså mens det endnu var under udarbejdelse i Tyskland, mens de samme korrektioner i klaverpartituret er ført ind af Constance Langgaard og vistnok delvis af komponisten selv. Disse justeringer fandt altså utvivlsomt sted i 1930.⁶⁸

I den omarbejdede librettos første billede ligger teksten ret tæt op ad samme billede i den oprindelige version, men ellers er kun nogle enkelte ord og udtryk genbrugt i den nye libretto, som Langgaard synes at have skabt uden direkte litterære forbilleder. Man kan nok spore en vis indflydelse fra symbolisme og ekspressionisme, mens ordlyden i fjerde og femte billede er mere bibelnær end i de forudgående billeder.⁶⁹ Det ret fremtrædende element af sarkasme og absurditet, librettoen nu indeholder, fandtes ikke i den oprindelige tekst.

Senere ændringer i værket

Igennem de næste 20 år foretog Langgaard et stort antal mindre ændringer og retoucheringer i operaens tekst og musik, i alt omkring 300. En af de væsentligste var tilføjelsen af en alternativ "koncertslutning". Langgaard foretog denne tilføjelse i 1933, umiddelbart før han indleverede operaen som programforslag til Statsradiofonien og utvivlsomt for at signalere, at en koncert- eller radioopførelse af værket ville være ligeså relevant som en scenisk opførelse. Genrebetegnelsen "Et religiøst Feberspil" var 1932 blevet udskiftet med betegnelsen "Mysterieopera", som i slutningen af 1930'erne blev ændret til "Kirke-Opera", en genrebetegnelse, Langgaard fastholdt, selv om meningen ikke var, at operaen skulle opføres som kirkespil. Langgaard har villet tilkendegive, at værkets genre er en særegen form for kirkelig eller religiøs opera. Det fremgår tydeligt af kilderne, at en teateropførelse er værkets egentlige bestemmelse, men Langgaard pointerer dog at "Operaen ogsaa [er] tænkt som Oratorium for Kirke og Koncertsal".⁷⁰

Koncertslutningen var hentet fra 'aflæggeværket' *Klange fra "Fortabelsen"*.⁷¹ Forskellen mellem de to slutninger er blot den, at koncertslutningen omfatter 16 takter mere end teaterslutningen. De 16 takter er ikke nye, men baseret på en passage fra den oprindelige operaversions slutning. Der synes ikke at være nogen grund til at udelade disse takter i forbindelse med teateropførelser, og Langgaards ændring skal nok betragtes som en udvidelse af operaen som sådan og brugen af ordet "koncertslutning" følgelig som et opførelsesstrategisk træk. I koncertslutningen foreskrives dybe klokker (kirkeklokker) i C, E, G og A

⁶⁷ Kilde **B** (jfr. beskrivelsen i afsnittet *Kilder og kritisk beretning* i den trykte udgaves kommentarbind).

⁶⁸ Detaljer herom findes i beskrivelsen af kilde **B** i afsnittet *Kilder og kritisk beretning* i den trykte udgaves kommentarbind).

⁶⁹ Jfr. eksempelvis RLs direkte brug af udtryk og situationer fra følgende steder i Johannes' åbenbaring: 6,13, 11,2, 13,4, 14,8, 17,2-3, 17,5, 17,16, 18,3 og 18,7-8 (RL benyttede den autoriserede oversættelse fra 1907 af Det Nye Testamente.).

⁷⁰ Denne formulering findes i brev til Det Kongelige Teater 15.4.1935 (KTs arkiv, Rigsarkivet).

⁷¹ BVN 218; kilde **XE** (jfr. beskrivelsen i afsnittet *Kilder og kritisk beretning* i den trykte udgaves kommentarbind).

(ligesom i Wagners *Parsifal*). For at forøge virkningen af disse eliminerede Langgaard alle andre deciderede klokkeindsatser i partituret, undtagen de såkaldte “dødsklokker” i fjerde billede. Dette indgreb taler også for, at koncertslutningen er tænkt som en obligatorisk del af operaens musik.

Igennem 1930'erne foretog Langgaard små justeringer af librettoen i dens rent tekstlige fremtrædelsesform, såvel af sangteksten som af regianvisninger og overskrifter. Ændringerne blev successivt indføjet i eksemplarer af tekstbogen til operaen, som Langgaard lod renskrive af et maskinskrivningsbureau i alt tre gange, sidste gang omkring 1938.⁷² Teksten levede sit eget liv i disse teksthæfter, og selv om mange af ændringerne efterhånden fandt vej til klaverpartituret og partituret, var der ikke tale om nogen systematisk ajourføring af nodematerialets sangtekst.

En af de ændringer, Langgaard foretog efter 1938 i operaens regiangivelser og som han (heldigvis) valgte at annullere igen, var en rent udgyseragtig slutning på operaen: Nede i marmorkisten (som står på scenen i sjette billede) ligger et lig. Pludselig ryger kistelåget af med et brag, og liget i kisten hæver sig “sukkende og truende”. Uvejret tager til. Et kridhvidt lyn efterfølges af torden, hvorunder Gud lader Antikrist ramme af “det evige lyn”; “Kisten sprænges. ‘Liget’ staar morderisk. Tæppet trækkes for hurtigt.” Og derpå mere torden, så stilhed, og til sidst den afsluttende korsats.⁷³

Langt de fleste små ændringer i operaen blev indført af komponisten i partiturets femte og sjette billede forud for en studieopførelse af disse afsnit i radioen i 1940. Langgaard benyttede lejligheden til at foretage præciseringer og justeringer, og instrumentariet blev udvidet med et klaver, hvortil en del af celestestemmen blev overført. Langgaard bragte også teksten i partituret i overensstemmelse med det gældende teksthæfte. Et bevaret kladdehæfte med udskriften “Revisioner inden Opførelsen d. 22 Maj 1940...” indeholder notater fra ordbogs- og leksikonopslag om betydninger og bibetydninger af tekstens nøglebegreber; men udskriften på hæftet er misvisende, for disse notater førte ikke til en eneste ændring i den allerede fastlagte tekst.⁷⁴

Efter radioopførelsen blev den “gyldige”, rettede partiturforskrift deponeret i Statsradiofoniens nodearkiv i København, og Langgaard kom aldrig til at se dette manuskript igen, idet han samme år flyttede til Ribe for at overtage posten som domorganist ved Ribe Domkirke. De korrektioner, han foretog efter 1940 blev derfor skrevet ind i det omarbejdede partitur og i klaverpartituret, som han begge havde ved hånden.⁷⁵ På et tidspunkt i slutningen af 1940'erne ændrede han status for det omarbejdede partitur og erklærede det “gyldigt” på linje med afskriften i radioens besiddelse. De seneste ændringer omfatter et mindre antal melodiske og harmoniske korrektioner og en revision af teksten i operaens første billede. Sidstnævnte blev foretaget i klaverpartituret og samtidig indført i et eksemplar af teksthæftet så sent som omkring 1950.⁷⁶

Langgaards rettelser og korrektioner blev altså gennem årene føjet ind i alle de tre nodekilder, som repræsenterer operaens omarbejdede version (den omarbejdede partiturforskrift, det nye klaverpartitur og den nye partiturforskrift), men det er karakteristisk, at han fandt det tilstrækkeligt kun at indføre en ændring i én af de tre kilder, og at han aldrig synes at have sammenholdt kilderne eller forsøgt at samordne de ændringer, der hen ad vejen kom til. De tre kilder blev således efterladt med en række indbyrdes varianter. Hertil kommer yderligere tekstvarianter i forhold til de rene tekstkilder.⁷⁷

Operaen afvises påny – slutningen spilles i radioen

Et andet karakteristisk træk er de mange gange, Langgaard gennem årene skiftede titel på operaen.⁷⁸ Ved fuldførelsen 1930 havde den fået titlen *Fortabelsen, Et religiøst Feberspil*. “Fortabelsen” refererer til Johannes’ åbenbaring (kap. 17, vers 8), men valget af ordet som titel kan meget vel være inspireret af Søren Kierkegaard – i hvert fald findes følgende Kierkegaard-citat, forsynet med anmærkningen *NB*, i en af Langgaards notesbøger: “Dersom det forfærdelige sker at et Menneske taber det Evige, tale vi ikke mere om Tab, dette er Fortabelsen.”⁷⁹

⁷² Kilde **G1**, **G2** og **G3**.

⁷³ Kilde **F**; disse regibemærkninger er alle overstreget af RL.

⁷⁴ Hæftet findes i RLP 3.

⁷⁵ Kilde **A** og **D**.

⁷⁶ Kilde **F** (jfr. beskrivelsen i afsnittet *Kilder og kritisk beretning* i den trykte udgaves kommentarbind).

⁷⁷ Side 108 i udgavens trykte kommentarbind redegøres indgående for disse forhold.

⁷⁸ Se *Operaens titler* nedenfor.

⁷⁹ Notesbog betegnet *1929 Antikrist Studier*, s. 47, RLP 1; RLs kilde er: *Søren Kierkegaards Samlede Værker*. Udgivet af A. B. Drachmann, J. L. Heiberg og H. O. Lange, bd. 10, Kbh., 1904, s. 140 (af *Christelige Taler*). RL udelader ordet *timeligt* efter *Menneske*; sidste ord har hos SK formen *Fortabelse*.

En kort overgang bar operaen den farverige titel *Dyret fra Afgrunden*, og den kunne læses på partiturets titelblad, da den præsentable nye afskrift blev registreret på Det kongelige Teater i september 1931.

Det er temmelig uklart, hvad der egentlig skete med operaen på teatret. Eller rettere sagt: der skete ingenting. Langgaard hævder i et brev, at han allerede i 1930 havde indleveret værket til teatret (formodentlig som teksthæfte og klaverpartitur). Han forventede naturligvis, at operaen ville blive forelagt censur. Da han ingenting hører, henvender han sig til teatret i efteråret 1931 og erfarer, at der intet er sket i sagen.⁸⁰ Den 8. september 1931 figurerer værket så i teatrets protokol, idet partitur og teksthæfter denne dato overdrages officielt til Victor Schiøler, som i 1930-32 var såvel førstekapelmester som operachef på Det Kongelige Teater. Schiøler havde i øvrigt som pianist opført værker af Langgaard ved flere lejligheder. Men operaen bliver ikke bedømt, selv om Langgaard beder om det, hverken tekst eller musik underkastes formel censur. Partituret må ret hurtigt være kommet tilbage til komponisten, men teatret beholdt klaverpartitur og teksthæfter. Johan Hye-Knudsen afløste Schiøler som kapelmester, men hans rolle er ukendt. Alt tyder på, at teatret overhovedet ikke har villet røre ved sagen, og noget svar får komponisten ikke. Først da Langgaard rykker i februar og igen i marts 1935 kommer der svar fra teaterchef Andreas Møller, som den 22. marts 1935 returnerer klaverpartitur og tekstbøger og samtidig beklager, at Det Kongelige Teater ikke mener at kunne antage operaen til opførelse.⁸¹ Langgaard beder om en motivation, og fem dage senere svarer teaterchefen, at

[...] Teatret ikke mener at kunne antage Operaen til Opførelse, og dette maa altsaa forstaas saaledes, at Teatret ikke mener, at den af Dem indsendte Tekst kan benyttes til Operatekst. Jeg tror ikke, at denne Opfattelse fra Teatrets Side behøver at motiveres nærmere, og saaledes som Sagen laa, har der ikke været nogen grund for Teatret til at bede om at faa Partituret indsendt.⁸²

Langgaard fandt dette brev så uhyrligt, at han må have haft til hensigt at orientere offentligheden om den urimelige sagsbehandling, han havde været ude for. Han skrev et indlæg med overskriften *Afvisning af en Opera, Det Kgl. Theater vil ikke se Orkesterpartituret*, men dette dokument synes ikke at være kommet videre. Langgaard argumenterer her for værkets aktualitet og skriver bl.a. at operaens seks billeder

[...] karakteriserer den sidste Tids elementære Egenskaber, [...] Djævelens kulminerende Egenskaber i vor Tid under Kristus-Dommens Sværd. 6 billeder, som saaledes paaviser Kristendommens Pligt og Plads paa Sværdsiden *mod* vor Tidsaand. Altsaa en klar Tanke, en generaliseret *bevidst* Tanke, kort belyst som saadan i et kort Tekstresumé, fremsat i 6 Billeder paa disse Egenskaber, i en klar Prosa-Tekst, som dog tydeligt nok karakteriserer Billederne og Tanken [...]; 6 Billeder som dog hovedsagelig blot er en scenisk Gengivelse af Luca Signorellis Dommedagsfresker i Orvieto (Antikrist), 6 Billeder som er en *malerisk* scenisk Gengivelse af Egenskaber, som man hyppigt finder dem i Renæssancen, f. Eks. Rafaels symbolske Malerier, Botticelli's "Bagtalelsen" eller Veronese's "Ringeagt", "Troløshed", "Respekt" o.s.v.⁸³ – [...] Mysterierne i Middelalderen var jo netop levende Malerier fra Bibelen, selvom Handlingen ikke var dramatisk "operamæssig", ligesom i min Mysterieopera.[...]⁸⁴

Afgørelsen var kommet som et slag for Langgaard, der ikke havde formået at 'læse skriften på væggen' og som naturligvis havde forventet, at Det Kongelige Teater ville tage hans hovedværk alvorligt, nu hvor det forelå med en ny tekst, sådan som det var blevet krævet ved forkastelsen i 1923. At operaen endnu en gang blev afvist udelukkende på grund af et forholdsvis underordnet element som teksten, forekom ham helt uforståeligt. Situationen udløste en byge af breve fra Langgaard til teatret i marts-august 1935 i hvilke han næsten desperat forsøger at argumentere for værkets kvalitet og relevans. Der var ikke tale om nogen

⁸⁰ Ifølge udat. kopi af brev til KT (1932?), RLS 8,48.

⁸¹ Korrespondancen mellem RL og KT 1935-38 findes i KT's arkiv, Rigsarkivet (arkiv 220; 1393); visse breve fra KT og afskrifter af RL's breve findes under RLS 8,48.

⁸² Brev under RLS 8,48.

⁸³ Botticellis *La calunnia* er malet ca. 1497. – Paolo Veroneses allegorier over kærligheden omfatter i alt fire malerier fra 1570'erne.

⁸⁴ Udateret maskinskrevet manuskript [1935], RLS 8,49. En del af indholdet blev meddelt i breve til KT dat. 28.3. og april 1935.

dialog med teatret, men han må have været klar over, at det var et potentielt kritikpunkt, at der ikke var mennesker af kød og blod på scenen, og at operaen blot omfattede en serie 'levende billeder'. I et af brevene til teatret fremfører han det argument, at såkaldte *tableaux vivants* er en historisk, velkendt kunstnerisk form og fremhæver de gamle moraliteter som eksempel på en teaterform med personificerede begreber.⁸⁵ Lige meget hjalp det, og Langgaard må give op.

Tre år efter genoptager han imidlertid kontakten til Det Kongelige Teater, idet han indsender et femlinjers resumé af operaens handling i håb om, at dette vil kunne vække teatrets interesse. Men sagen var for længst lukket, og teaterchefens svar er ganske forudsigeligt:

[...] efter Indholdet af denne Oversigt vilde jeg paa Forhaand Tro, at det ikke drejer sig om et Værk for Teatret, og saa vilde det jo være ret formaalsløst at indsende Partituret.⁸⁶

Langgaard reagerer i sin magtesløshed med flere og nu også vrede breve. Han skriver bl.a.:

Hvorfor i Alverden skulle en Opera, et Musikdrama, som skildrer farverige Dommedagsmalerier ikke kunde gøre sig på Teatret. Altsaa noget *Nyt!* Tror De ikke Det kgl. Teater har andet til Opgave end at skildre gamle Herodes' Forbandelser eller Carl Niensens Maskarade eller Saul og David. Der kommer *intet* ud af *vore* "kunstneriske" Samfundsforhold. *Intet*. De skal sprænges.⁸⁷

Og i det sidste brev fra 1. marts 1938 skriver han:

Det kgl. Teater [...] *umuliggør* en *virkelig* alvorlig *kunstnerisk* nyskabende og *instrumentatorisk* Bestræbelse for at opretholde *Aand* i Form af en nyt *tidssvarende* mægtigt Musikdrama [...]⁸⁸

Sideløbende havde Langgaard prøvet lykken hos Statsradiofonien. Han indleverede partituret med den tilføjede koncertslutning i november 1933, men radioen refuserede værket få måneder senere.⁸⁹ Langgaard ønskede en nærmere motivation, men fik kun den besked, at "Operaen ikke er egnet for Radio".⁹⁰ I april 1938 forsøgte den utrættelige komponist så igen – og nu pludselig med held. Grunden må være, at radioorkestrets dirigent Launy Grøndahl var gået personligt ind i sagen, for der blev ikke foretaget nogen ny bedømmelse af operaen. Grøndahl var den eneste person i musiklivet, som på dette tidspunkt støttede Langgaard, og som desuden havde personlig gennemslagskraft. Han opførte og uropførte en lang række af Langgaards orkesterværker i radioen og i enkelte tilfælde også ved de offentlige torsdagskoncerter. Den 22. maj 1940 uropførtes så, langt om længe, operaens femte og sjette billede (med koncertslutningen) i radioen under medvirken af Radiokoret og Radio-Orkestret og med solisterne Thyge Thygesen (Løgner), Margherita Flor (Skøgen) og Poul Wiedemann (Hadet og En Stemme). Der var tale om en direkte transmitteret studieopførelse. Operaen blev opført under titlen *Antikrist*, selv om partituret på dette tidspunkt bar Langgaards selvkonstruerede ord *Kremàscó* som hovedtitel.⁹¹ Uropførelsen foregik uden pressens bevågenhed, og reaktioner fra teater- og musikfolk har ikke kunnet konstateres. Men opmærksomheden var måske også vendt mod andre temaer, for landet var lige blevet besat af den tyske værnemagt.

EFTERSPIL

Kort tid efter opførelsen fik Langgaard stillingen som organist og kantor ved domkirken i Ribe og 1.

⁸⁵ Brev til teaterchef Andreas Møller dat. 7.5.1935, KT's arkiv (kopi i RLP 8,48 med senere datering). – I en samtidig introduktion til operaen (RLS 8,14) nævner RL *Everyman* som eksempel; denne moralitet gik på Det Kongelige Teater 1914-39 i Hugo von Hofmannsthal's bearbejdelse og Johannes Jørgensens oversættelse under titlen *Det gamle Spil om Enhver*. RL komponerede uopfordret et forspil til denne forestilling i 1936 uden at få det antaget; interessant nok er det baseret på forspillet til *Antikrist* (jfr. kilde **XF** i afsnittet Kilder og kritisk beretning).

⁸⁶ Brev fra Andreas Møller af 10.2.1938, RLP 7 (kopi i KT's arkiv).

⁸⁷ Brev til teaterchef Andreas Møller af 19.2.1938, KT's arkiv (afskrift under RLS 8,48).

⁸⁸ Brev til Andreas Møller af 1.3.1938, KT's arkiv.

⁸⁹ Korrespondancen mellem RL og Statsradiofonien findes i DR's arkiv (signatur: 78).

⁹⁰ Brev fra driftsleder Emil Holm, Statsradiofonien, 13.6.1935, RLS 8,51.

⁹¹ Titlerne var i årene 1937-40 *Cremátio* – *Kremátio* – *Kremàscó*.

september 1940 flyttede han dertil sammen med sin hustru. Det var et stort lyspunkt, for gennem 1930'erne have han uden held kæmpet for at få et organistembede, og dette årti står både menneskeligt og kunstnerisk som den mest triste periode i hans liv. Operaen kom nu ud af komponistens fokus, i hvert fald i sin omarbejdede form. I 1939-40 havde han sammenstillet nogle uddrag af *Antikrists* oprindelige version, næsten udelukkende passager som var taget ud af operaen under omarbejdelsen, til et koncertværk med titlen *Endens Tid*.⁹² Og Langgaard vedblev i 1940'erne at fatte interesse for værket i dets oprindelige form. I 1944 omredigerede han den oprindelige partiturrenskrift fra 1923, idet han udelod første billede og erstattede slutningen med en ny korhymne. Denne version blev kaldt *Afgrundsfyrsten, En Art katolsk Opera*, og i november 1944 indsendte han partituret og eksemplarer af librettoen til Det Kongelige Teater.⁹³ Denne gang fik Langgaard en udtalelse om kompositionen sammen med det afslag, han modtog fra teaterchef Hegermann-Lindenchrone den 20. april 1945. I udtalelsen hedder det, at operaen

[...] er for kaotisk i sin Struktur, der synges meget og sker kun lidt, den er oversanselig i saavel Tekst som Musik – hele 2 Akters Ophidselse og derefter den Oratorieagtige 3. Akt [i.e. slutningen af 2. akt] "Hymne til Fredsfyrsten". Partituret har megen Effekt, Farve og Glans, men er skrevet uden Hensyntagen til den menneskelige Stemmes Mulighed for at trænge igennem Orkestergraven.⁹⁴

Men Langgaard kunne ikke slippe den oprindelige version, og i 1946 udfærdigede han et nyt, forkortet partitur, efter at han havde haft forskellige planer med den gamle partiturrenskrift. Denne korte version omfatter en stor del af 1. akt af operaen, et lille uddrag af slutningen samt den før omtalte korhymne fra 1944, som her fandt sin blivende plads. I oktober 1947 indsendte han det nye partitur til Det Kongelige Teater under titlen *Satans Dybder, Drømmeopera*.⁹⁵ Den 10. november samme år fik han uden nærmere motivation besked om, at heller ikke dette værk kunne antages.⁹⁶ Det skiftede senere titel til *Vildstjernelys*. Den oprindelige renskrift fra 1923 blev efterladt af Langgaard med en uklar status og med titlen *Antikristens Saga*. Måske udgør manuskriptet, som det foreligger i dag, en gyldig version af operaen i dens oprindelige form (dog uden det første billede).⁹⁷

LANGGAARDS VÆRKKOMMENTARER

Der er i det foregående bragt forskellige citater fra breve og interviews om operaens idé og indhold i sammenhæng med den kronologiske fremstilling. Men Langgaard efterlod sig et langt større materiale med tilknytning til operaens omarbejdede version, og indholdet af dette skal behandles i det følgende. Fra foråret 1929 og i de følgende næsten 10 år brugte han mange kræfter på at beskrive og begrunde operaen og dens emne. Et stort antal håndskrevne og maskinskrivne dokumenter vidner sammen med utallige optegnelser i notesbøger og på separate papirlapper om komponistens vedholdende forsøg på at forklare operaens budskab og argumentere for dens brændende aktualitet. Langgaard var i disse år en flittig benytter af læsesalene på Det Kongelige Bibliotek og Københavns Kommunes hovedbibliotek. En stor del af optegnelserne vidner om hans udprægede interesse for ord, gerne fremmedartede eller velklingende ord, og disses forskellige betydningsaspekter.

Det er væsentligt at slå fast, at de mange dokumenter om *Antikrist* blev til, efter at operaen var komponeret. De beskriver altså ikke kunstværkets forudsætninger eller baggrund, men er komponistens efterfølgende fremlæggelse og tolkning af sit værk i den aktuelle kulturelle situation i 1930'erne og har det formål at skabe interesse for værket. Langgaards udsagn og deres sproglige form virker i dag tidsbundne og fjerne, og hans fortolkning forekommer snæver eller ensidig i forhold til værket, som i sin karakter er almengyldigt og åbent. Materialet rummer dog personalhistoriske og kulturhistoriske aspekter, som kan have interesse.

⁹² BVN 243, jfr. kilde **XG** (se afsnittet *Kilder og kritisk beretning*). Dette værk blev uropført som studieopførelse i radioen 18.12.1945 af Radio-Orkestret og Radiokoret under Launy Grøndahls ledelse og med solisterne Holger Byrding, Niels Hansen, Inger Lis Hassing og Else Schiøtt.

⁹³ Kilde **C** og **S** samt **T**.

⁹⁴ KT's arkiv, Rigsarkivet, ad censur nr. 44, 1944/45, bilag til brev nr. 367 (originalbrevet findes under RLS 139,23).

⁹⁵ BVN 314; kilde **XH** (jfr. beskrivelsen s. 73 f. i den trykte udgaves kommentarbind).

⁹⁶ KT's arkiv, Rigsarkivet, ad censur nr. 11, 1947/48.

⁹⁷ Jfr. beskrivelsen af kilde **C** i afsnittet *Kilder og kritisk beretning* i den trykte udgaves kommentarbind.

Langgaards arbejde fulgte to spor. For det første søgte han at præcisere, hvad operaen i korthed handlede om, dens indhold og forløb. En serie dokumenter med titler som *Indledning*, *Resumé* og *Oversigt* hører til denne kategori. For det andet var det magtpåliggende for ham at overbevise omverdenen om, at han ikke stod alene med den religiøse verdensopfattelse og den kritik af den moderne civilisation, som operaen udtrykte, men at tilsvarende synspunkter deltes af og havde optaget filosoffer og kulturpersonligheder fra den vestlige kulturkreds i årtier. Med det sidstnævnte for øje udarbejdede han et dokument, hvis formål altså var at legitimere værket ved at sætte det ind i en kulturhistorisk kontekst og påvise dets aktualitet. Dokumentet består hovedsagelig af korte tekststykker, plukket ud af bøger med debatterende, religiøst eller filosofisk indhold.

Introduktioner

Der skal først gives nogle eksempler fra Langgaards introduktioner til operaen. Der er bevaret en del papirer på typisk en eller to sider med sådanne introduktioner, men der er mange indholdsmæssige overlapninger, idet Langgaard har en tendens til at cirkle rundt om og variere de samme udtryk og begreber. I et tidligt *Resumé* fra 1930 hedder det, at operaen består af

Billeder som omhandler den bibelske Forestilling om Antikristens Kulmination: Dyret fra Afgrunden, hvis Fremtræden er nøje knyttet til "de sidste Dage". En Saga om Had mod Gud, om Magt, Nydelse, Blændværk og Glimmer, om Lovløshed som fortærer sig selv, om Gudløshed som spiller Fallit og om Menneskesønnen der som Lyset kommer til Dom.

Og han afslutter resuméet med at påpege, at

[...] disse bibelske Billeder [...] er [...] ikke verdensfjerne Fantasier, men Virkeligheden selv, som den egentlig er. De peger udover Hverdagens Automobiler, Radio og Tal, lige ind i Livets Drama i vor Tid.⁹⁸

I et andet dokument, betegnet *Indførelse* og angiveligt udarbejdet 1929-34, præsenterer Langgaard operaen under en særlig synsvinkel:

Rued Langgaard's kirkelige Opera (Oratorium) eller Opera-Mysterium: "Fortabelsen" ("Antikrist") omhandler det tilsyneladende paradoxale Faktum at være en kunstnerisk Fremstilling af den oprindelige Jesu-Lære uden derfor at være en "kristelig" Opera. Der maa nemlig (ifølge Spengler) sondres skarpt mellem den oprindelige Jesu-Lære og den vesterlandske "Kristendom". Jesu-Læren (de synoptiske Evangelier) er et Udslag af persisk-kaldæiske Forestillinger: Hele den apokalyptiske Aand over Mellemeuropa [i.e. Mellemøsten] kort før Kristi Fødsel. Man forventede "Menneskesønnen", og Tanken om Verdensundergangen gjorde sig gældende med frygtelig Styrke. Oswald Spengler siger i "Der Untergang des Abendlandes": "Jesu Lære var udelukkende Forkyndelsen af 'de sidste Ting', hvis Stemnings-Billeder altid fyldte ham", d.v.s. den fantasifulde profetiske Anelse om den kommende antikristelige Stortid ("Høstens Tid" Matth. 13) med "de falske Krister", "Hedningernes Tider's Udløb (Luc. 21) og dens Undergang i Lyset. [...]"⁹⁹

I en tredje, maskinskrevet introduktion (uden overskrift), dateret april-maj 1935, kalder Langgaard værket, der på dette tidspunkt har titlen *Mysterieoperaen "Fortabelsen"*, for en "Stemningsfantasi over vor Tid". Han siger, at "Operaen skildrer noget djævelsk, noget menneskeligt, knyttet til de sidste Tider, vor Tid", og at det er "Djævelens elementære kulminerende Egenskaber", som fremstilles på scenen i skikkelse af en række farverige fantasifigurer.¹⁰⁰

Langgaards endelige formuleringer om operaen blev omkring 1938 samlet og indsat foran i den netop udarbejdede, tredje maskinskrevne afskrift af teksthæftet.¹⁰¹ Heri findes først en noget tåget indledning, som afslutningsvis rummer en præcisering af meningen med operaens morale:

⁹⁸ Kilde G4 (jfr. beskrivelsen i afsnittet *Kilder og kritisk beretning* i den trykte udgaves kommentarbind).

⁹⁹ RLS 8,17 (maskinskrevet afskrift); dateringen findes på autografmanuskriptet (RLS 8,40). – Ang. *Der Untergang des Abendlandes*: se note 118. – Om begrebet "høstens tid" jfr. nedenfor.

¹⁰⁰ RLS 8,14.

¹⁰¹ Kilde F.

Den til det yderste betrængte, sønderflænger denne "Samfundsverden" og vaagner *alene* i Sønderflængelsens sukkende "*Effata!*"

"Effata" (eller "Effatha") betyder "luk dig op" og er et udtryk fra Markusevangeliets kapitel 7, vers 31-37, hvor der berettes om Jesu helbredelse af en døv og stum mand. Den mirakuløse helbredelse sker, idet Jesus retter blikket mod himlen, sukker og udbryder: "Effata".

Efter indledningen følger otte "oversigter", nummereret 1-8. Flere af dem er næsten enslydende. Den korteste er *Oversigt Nr. 1*:

I Prologen hører og ser vi, at Satan og Gud udsender Antikrist i Tiden. I de følgende Billeder hører og ser vi Fremstillingen af disse store maleriske Dommedagsscener fra Johs. Aabenbaring.

En af de længere er *Oversigt Nr. 8*, som Langgaard (i en variant) også klæbde ind i partiturfaskriften som forord. Den må derfor tillægges en særlig vægt:

Fortabelsen, Kirke-Opera skildrer "Messis", "Høstens Tid", Jesu Stemningsudtryk: de katastrofale antikristelige Forbandelsesstemninger eller Verdens Undergang i stigende Kulmination i Tiden, Fortabelsesstemningerne.

Prolog: Satan og Gud udsender Antikrist: Forbandelses- eller Dommedagsstemningen i Tiden ("Satan gav Antikrist sin Trone og stor Magt" Aab. 13,2. 2. Thes. 2,9).

Operaen fremstiller derefter scenisk og i vældige Orkesterklange de 6 store teatraliske Dommedagsscener, Stemningsmalerier, fra Joh. Aabenbaring, som udtrykker denne Stemning eller disse Sindsstemninger i stigende Kulmination i Tiden ("Antikrist er allerede i Verden", 1. Joh. Brev 4,3).

Første Maleri: Vildsomhedens Lys ("Vildsomme Stjerner" Jud. 13. 2. Cor. 11,14). To Solostemmer.

Andet Maleri: Hoffærdigheden, Solostemme, ("Munden der taler store Ord" Aab. 13,5).

Tredie Maleri: Haabløsheden, Solostemme ("Vilde Bølger paa Hav" Jud. 13).

Fjerde Maleri: Begærligheden ("Den store Skøge som sidder paa et skarlagensfarvet Dyr" Aab. 17,3), Solostemmer.

Femte Maleri: Alles Strid ("Dyret, Antikrist vil hade Skøgen" Aab. 17,16). Løgn og Had d.v.s. Antikrist og Skøgen raser, Solostemmer.

Sjette Maleri: Fortabelsen, hele Fortabelsesstemningen ("Antikristen skal gaa bort til Fortabelse" Aab. 17,8; 2. Thes. 2,3) Mystisk Solostemme som udtrykker denne Fortabelsesstemning.

Forbandelsessukket: Undergangs-*Effata!* Mark. 7,34.

I flere papirer med nogenlunde samme indhold bringer Langgaard tillige en kort, karakteriserende beskrivelse af hvert billedes indhold. Disse beskrivelser gengives her i to formuleringer, dels hentet fra et dokument i autograf med overskriften *Fortabelsen* og dateringen "21/11.1935 Kl. 12 Nat", dels fra *Oversigt Nr. 4* (sidstnævnte citeres i parentes):¹⁰²

Første billede:

Den usikre, trætte, pessimistiske Fin de siècle-Stemning (Den usikre lyriske Dekadencestemning i den Tid ("L'ennui"))

Andet billede:

Den fremtrædende Fremskridts-, Personligheds- og Magtoptimistiske Stemning i Dekadence-Tiden (Den pragtfulde Fremskridtsstemning og "Udviklingstro" i den Tid)

Tredje billede:

Pessimismen i Dekadence-Tiden (Den pessimistiske Stemning i den Tid)

Fjerde billede:

Den darwinistiske magtkære og sanselige Stemning i Dekadence-Tiden (Den darwinistiske sanselige Magtstemning i den Tid.)

Femte billede:

¹⁰² RLS 8,40 bl. 11 samt kilde F.

“L’ennui”-, Verdenskrigs-Struggle for life-, Had-, Løgn- og Skinhelligheds-Stemninger i Dekadence-Tiden (Verdenskrigs-“Struggle for life”-Stemningen i den Tid)

Sjette billede:

Tomheds- og Forbandelsens-Stemningen og Efterklangen i de førnævnte Stemninger tilsammen i Tiden (Hele “Fortabelses-Stemningerne”s Stemning i den Tid, set i dens eget Symbol: dens græske Præg, dens Gade- og Gaslygte-Undergangs Fakkellys: HéKate-Lys, HéKate-Suk, Forbandelsessuk, Undergangs-*Effata!* Mark. 7,34.)¹⁰³

I de citerede eksempler er Langgaard noget uklar, både når det gælder en fastsættelse af, hvornår Antikristtiden tænkes at finde sted, og hvad der skal lægges i centrale begreber som “undergang” og “de sidste tider”. På den ene side bruger han vage formuleringer som “den tid” og “dekadence-tiden”, og på den anden side refererer han til mellemkrigstiden med et udtryk som “vor tid”. En lidt klarere besked får man i de to formuleringer, som findes i librettoen og partituret, og som fastsætter handlingens tid til henholdsvis “Slutningen af det 19. Aarhundrede og henimod vor Tid” og “Det 19. Aarhundrede og vor Tid”. At handlingen tænkes at foregå i “vor tid” bekræftes af *Oversigt Nr. 6*, hvori det hedder:

Operaen hævder stærkt, at “de sidste Tider” nu er i Verden i stigende Kulmination, altsaa den aandelige Undergang, de teatraliske Forbandelsesstemninger eller Dommedagsscenerne i Johannes Aabenbaring Kap. 13 og 17.¹⁰⁴

Her udtrykkes det samtidig, at undergangen sker på det åndelige plan, og de bibelske dommedagsvisioner paralleliseres med “teatraliske forbandelsesstemninger” – de opfattes altså ikke konkret, men som noget abstrakt, måske endog som et fænomen, der hører til på et teater. Man kommer tættere på Langgaards kunstnerisk-musikalske indfaldsvinkel til de nævnte begreber ved at se nærmere på et af de synonyme for undergangen, han anvender i bl.a. flere af de citerede kilder, nemlig “høstens tid”. Begrebet “Høstens tid” (på latin: *messis*) forekommer med betydningen “verdens ende” i Jesu lignelse om ukrudtet i hveden (Matthæusevangeliet, kap. 13, vers 36-43). I 1932-37 komponerede Langgaard et “orgeldrama i tre aftener” med titlen *Messis (Høstens Tid)*, et værk der programmatisk er centreret om Jesu lignelser og lidelseshistorie, og i interviews i forbindelse med opførelsen af første del i 1936 kommer han ind på, hvad der rent musikalsk ligger i begrebet “høstens tid”:

[Det er] Tiden indtil Verdenskrigen, fra [Niels W.] Gades Død [1890] og indtil Verdenskrigen [1914-18], som jeg mener er Høstens Tid. Musikken naaede paa det Tidspunkt en Pragt, en Glans, en Skønhedsrigdom, der paralleliserer det [dvs. den] med Høstens Tid i bibelsk Forstand. Nu følger Opløsningen, Forfladigelsen.¹⁰⁵

Samtidig siger han ligeud, at “Vor Musiks Glansperiode ligger [...] omkring Aarhundredskiftet og brød sammen med Verdenskrigen”.¹⁰⁶ Det konservative kunstsyn bag disse udtalelser prægede Langgaards tankegang og musik efter stilomsvinget i 1925. Efter denne tid blev komponistens kunstneriske program et spørgsmål om at fastholde den særlige ånd, som han mente karakteriserede musikkulturen i de sidste årtier af det 19. århundrede og frem til dens “sammenbrud”. Det på én gang glansfulde og skønne, gådefulde, sammensatte og dekadente i kulturen og åndslivet omkring 1900 – i det hele taget de træk der karakteriserede den symbolistiske epoke – virkede tillokkende på Langgaard. Hans beskrivelser af operaen fra 1930’erne afspejler denne ‘verdensopfattelse’, og begreber som “de sidste tider” og “verdens undergang” (som han ofte sætter i citationstegn) benyttes således med tanke på en igangværende kulturel nedbrydningsproces, hvis forudsætning så at sige er, at det kulturbillede, han kendte fra sin barndom og tidlige ungdom, og som han både idealiserer og dæmoniserer, allerede og uigenkaldeligt var gået til grunde.

“Særskilt tekstindledning”

Men Rued Langgaard argumenterer faktisk også i 1930’erne for, at de bibelske profetier om verdens undergang og Kristi genkomst i mere bogstavelig forstand er ved at gå i opfyldelse. Det sker på de første

¹⁰³ I den som appendiks publicerede libretto med **F** som kilde henviser RL til denne, sidste passus i *Oversigt Nr. 4*.

¹⁰⁴ Kilde **F**.

¹⁰⁵ *Ekstra-Bladet* 22.4.1936 – dagen før RLs uropførelse af *Messis, 1. Aften* (BVN 228a) i København.

¹⁰⁶ *Berlingste Tidende (Aften)* samme dato.

seks sider af det dokument, som skal beskrives i det følgende. Det stammer i sin endelige version fra omkring 1938, hvor det fik betegnelsen *Særskilt Tekstindledning*.¹⁰⁷ Komponisten fremholder indledningsvis en række 'kendsgerninger' baseret på ældgammel talmystik, videnskab i kronologisk profeti, apokalyptik og pyramideundersøgelser, som samstemmende peger på, at verden siden 1870'erne har bevæget sig med tiltagende intensitet imod sin undergang. Langgaards hovedkilder er H. Grattan Guinness' *Light for the Last Days* (1888), brødrene Edgars *The Great Pyramid Passages* (1912-13) samt i mindre grad Johannes Hohlenbergs *Kheopspyramiden og dens Hemmelighed* (1920).¹⁰⁸ Der er tale om udlægninger af profetierne i de apokalyptiske skrifter Daniels bog og Johannes' åbenbaring i samspil med symbolske talforhold i pyramidernes indre og ydre proportioner. Langgaard var så optaget af alt dette, at han i et interview i 1933 udtalte, at hans opera var intet mindre end "Kheops-Pyramidens Hemmelighed sat i Musik", hvilket naturligvis blev artiklens overskrift.¹⁰⁹

Hoveddelen i dokumentet har overskriften *Fortabelsesstemningerne i vor Tid* og er inddelt i afsnit svarende til operaens billeder, som her tillige er forsynet med latinske navne à la 'de syv dødssynder'. Hvert afsnit indledes med bibelcitater og korte teologiske tolkninger heraf med henvisning til hovedsagelig præsten og forfatteren Carl Skovgaard-Petersens bog *Tegn og Tider* (1919) og biskop Thomas Skat Rørdams *Evig Frelse og evig Fortabelse* (1901).¹¹⁰ De relativt korte tekststykker, som derpå scene for scene skal underbygge operaens idé og tekst, er baseret på udsagn fra værker af en halv snes forfattere, hvoraf de oftest citerede er Gerhard von Mutius, Eckart von Sydow, Albert Schweitzer, Walter Rathenau, Richard Coudenhove-Kalergi og Oswald Spengler. Mens Schweizer (1875-1965) og Spengler (1880-1936) næppe behøver nærmere præsentation, kan det oplyses, at von Mutius (1872-1934) var tysk diplomat og filosof og bl.a. fungerede som tysk gesandt i København 1923-27. Walter Rathenau (1867-1922) var direktør for industrikoncernen AEG, politiker og kulturkritisk forfatter af jødisk herkomst, og blev som tysk udenrigsminister myrdet i Berlin i 1922, mens Coudenhove-Kalergi (1894-1972), der var østrigsk greve og politiker, blev et kendt navn på grund af sine visioner om en europæisk føderation. Mindst kendt er von Sydow (1885-1942?), en tysk kunsthistoriker med speciale i primitiv kunst, men hvis bog, *Die Kultur der Dekadenz*, som Langgaard bruger, imidlertid er en bred kulturhistorisk undersøgelse af dekadencefænomenet. Hertil kommer enkelte danske kilder, fx artikler af Georg Brandes og Arne Sørensen's samfundskritiske *Det moderne Menneske* (1936), som er den seneste udgivelse, Langgaard henviser til. Referencerne repræsenterer i virkeligheden kun et mindre udvalg af den omfattende litteratur, Langgaard var igennem og som han gjorde notater fra i sine notesbøger.

En tidligere version af dokumentet med betegnelsen *Efterskrift* var forsynet med et forord, hvori Langgaard afslører, at der er tale om "nogle Sammenstillinger af Udtalelser om vor Tid og det 19. Aarh., som jeg dels citerer, dels har sat sammen fra de paagældende Skribenters forskellige Skrifter."¹¹¹ Langgaard har, som det er fremgået, fat i bøger af ganske interessante kulturpersonligheder, men forholder sig altså frit til kilderne. En gennemgang af hans henvisninger bekræfter snart, at han har udvalgt pointer, der særligt understøtter hans kulturpessimistiske verdenssyn, og præsenteret dem i sin egen redaktion. Oversættelsen skyldes tilmed Langgaard, da de fleste af kilderne kun findes på tysk. I det følgende skal enkelte eksempler fremdrages:

¹⁰⁷ *Særskilt Tekstindledning til "Sidste Tider" Bibelopera*. RLS 8,8; omfatter 23 sider i maskinskrevet afskrift med RLS rettelser og tilføjelser (titlen *Sidste Tider, Bibelopera* var fremme så sent som omkring 1951).

¹⁰⁸ H. Grattan Guinness and Mrs. Guinness: *Light for the Last Days. A Study in Chronological Prophecy*. London, 1888. (Ny udgave 1917). RL synes ikke at have kendt bogens danske udgave: *Lys for Den sidste Tid. Historiske og profetiske Studier*. Paa dansk ved Chr. Møller. Rønne, 1896. – John Edgar og Morton Edgar: *The Great Pyramid Passages and Chambers*. Glasgow, 1910 (bd. 1) og 1913 (bd. 2). Flere senere udgaver besørget af Morton Edgar. – Johannes Hohlenberg: *Kheopspyramiden og dens Hemmelighed*. Kbh., 1917 (3. gennemsete og forøgede udgave 1920; 4. udgave 1923).

¹⁰⁹ *Dagens Nyheder* 17.6.1933.

¹¹⁰ C. Skovgaard-Petersen: *Tegn og Tider. Nutiden set i det kristne Haabs Lys*. Kbh., 1919. – T. Skat Rørdam: *Evig Frelse og evig Fortabelse. Et Lejlighedsskrift*. Kbh., 1901. – RLS bibelreferencer gengives i sceneoversigten i partiturbundet. – RLS tidlige redaktioner af dokumentet har flere skønlitterære referencer, som senere er taget ud; forfatternavnene er bl.a. Maeterlinck, Dumas, Tolstoj og Strindberg.

¹¹¹ *Efterskrift*, RLS 8,12 (ca. 1931); maskinskrevet dokument i afskrift med RLS tilføjelser omfattende titelblad og 16 sider pag. 22-35 (opr. sammenhængende med librettoen kilde G3, jfr. s. 55 i den trykte udgaves kommentarbind).

Vildsomhedens Lys (Inivus)

Den overlyriske Svæven og Svælgen mellem to Livsformer: Den livsbekræftende og den livsfornægtende, hører tilligemed "Afgrunden" til Dekadencens inderste Kærne (omkr. 1890). Denne usikre Afgrund aabner sit store Svælg ligesom en infernalsk Slange som vil fortære os. [Efter Eckart von Sydow]¹¹²

I aandelig Radvildhed og afbleget Kristendom blev vor Tid hildet. Vi drager vor Vej som hjemløse i Verdensanskuelsesløshedens tiltagende Mørke. Vi famler rundt i Pessimisme og Optimisme, i Stemningssumpens gækkende Clair-Obscur. Siden Midten af det 19. Aarh. fik Kulturlivet en ulykkelig Udgang. [Efter Albert Schweitzer]¹¹³

Hoffærdigheden (Magnificentia)

Vor Tids udelukkende udadvendte Kultur tendens bærer præg af Selvforelskelse og Individualisme. Vor afsjælede Tids Verden blev et Pandæmonion af Afgudsbilleder. [Efter Gerhard von Mutius]¹¹⁴

Haabløsheden (Tristitia)

Ingen tidligere Plage kan sammenlignes med vor Tids Mekanisering. Den piner med Bekymring, Tomhed og Fortvivelse. [Efter Walther Rathenau]¹¹⁵

Begærligheden (Bestiarius)

Evolutionens Forsøg i det 19. Aarhundrede var kun mulig derudfra, at man benægtede den væsentligste Forskel mellem Mennesket og Dyret, og afledte Menneskets Færdigheder fra dyriske Anlæg, og tillagde særlig disse sidste stort Værd! "Det høj[e]st udviklede Dyr: Mennesket" (Darwin). [Efter Otto Hamann m. fl.]¹¹⁶

Alles Strid mod alle (Furialis)

Vor Tid rummer forkrøblet Hedenskab under kristelig Maske. – Kristianiseringen [sic] af de germanske Lande udartede til en af de mest skæbnesvangre Paradoxe i Verdenshistorien som fandt sit middelalderlige Udtryk i Divergensen, mellem ridderlig og kristelig Værdi, og denne er den egentlige Aarsag til den grænseløse Løgnagtighed i den europæiske Kultur. [Efter Coudenhove-Kalergi]¹¹⁷

Fortabelsen (Krematio)

I det 19. Aarhundrede gaar vor Kultur over i Civilisationen. Frugtbarhed afløses af Ufrugtbarhed. Undergangen nærmer sig. Sjælen mister gnaven og træet Viljen til Livet. [Efter Oswald Spengler]¹¹⁸

¹¹² Eckart von Sydow: *Die Kultur der Dekadenz*. Dresden, 1921 (3. oplag 1922). RL henviser til s. 43, 67, 81, 239 og 243, men baserer sin tekst på udsagn fra s. 67, 81 og 43 i nævnte rækkefølge.

¹¹³ Albert Schweitzer: *Kultur und Ethik. Kulturphilosophie, zweiter Teil*. München, 1923 samt *Kulturens Forfald og Genrejsning*. Oversat af Hans Wind. Kbh., 1925; RL henviser til s. 10 og 208 i førstnævnte værk og s. 83-84 i sidstnævnte, men kun anden og fjerde sentens ses nogenlunde enslydende i kilderne.

¹¹⁴ Gerhard von Mutius: *Gedanke und Erlebnis. Umriss einer Philosophie des Wertes*. Darmstadt, 1922. RL henviser til s. 68, 73 og 108; første sætning er RLs fordanskning frit efter s. 73 og 108; sidste sætning oversat med en vis frihed fra s. 68.

¹¹⁵ Walther Rathenau: *Sjælen (Zur Mechanik des Geistes)*. Oversat af Konrad Simonsen. Kbh., 1918 (tysk originaludgave 1913). Koncentrat af afsnit s. 233. – RL henviser andetsteds til Rathenaus *Von kommende Dingen*. Berlin, 1917.

¹¹⁶ Otto Hamann: "Die Herkunft des Menschen im Lichte der modernen Anthropologie" – i: Johannes Riem (udg.): *Natur und Bibel in der Harmonie ihrer Offenbarungen. Ein Handbuch moderner Forschung*. Hamburg 1911. RL henviser til s. 278-279, hvor citatet står nogenlunde uændret med undtagelse af den sidste sentens, der er tilføjet med reference til Darwins *Origin of Species* og I. P. Jacobsen og Vilhelm Møller: *Darwin. Hans Liv og Lære*. Kbh., 1893.

¹¹⁷ Richard N. Coudenhove-Kalergi: *Krise der Weltanschauung*. Wien, 1923. RL parafraserer og sammenskriver uddrag af et afsnit s. 28-29.

¹¹⁸ Oswald Spengler: *Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*. Bd.1, München, 1918. RL henviser til s. 22, 78. – RL citerer også en anden titel af Spengler: *Mennesket og Teknikken*. Kbh., 1932 (originaludgave: *Der Mensch und die Technik. Beitrag zu einer Philosophie des Lebens*. München, 1931).

Gud døde i Europas Tro. Det kristelige Fundament er skrøbeligt, Kaos har først grebet Europæerne, – derefter Europa: saa kom Verdenskrigen og dennes Følger, i vor Tid gaar Europa sin moralske og politiske Undergang i Møde. [Efter Coudenhove-Kalergi]¹¹⁹

Den nævnte, tidligere version med titlen *Efterskrift* afsluttes med et kapitel med overskriften “Kulminerer Antikristens Egenskaber i vor Tid? Besvarelse af Spørgsmålet ud fra Rich. Wagners Skrifter om Religion og Kunst.” I *Særskilt Tekstindledning* er dette gledet ud til fordel for et bearbejdet citat af den amerikanske prædikant Charles T. Russell.¹²⁰

SCENOGRAFISKE ANVISNINGER, HANDLINGENS TID OG STED

I teksthæftet til operaen henviser Langgaard til tre kunstværker af Albrecht Dürer og Luca Signorelli samt den i dag ret så ukendte franske maler Emile Renard og foreslår, at disse billeder benyttes som udgangspunkt for scenografien i operaen.¹²¹ De tre værker er reproduceret foran i partiturbundet sammen med Langgaards egen skitse til scenebilledet i fjerde billede. Signorellis Antikrist-fresko er den mest centrale blandt referencerne. Langgaard har aldrig selv set maleriet i domkirken i Orvieto, men indsatte en sort-hvid reproduktion af det i partituret.¹²² Han havde rimeligvis lært billedets eksistens at kende gennem sprogmanden Kristoffer Nyrops kronik *Antikrist*, trykt i *Politiken* den 5. april 1929. Her nævner Nyrop også Selma Lagerlöfs roman *Antikristens Mirakler* (1897), hvis sidste kapitel rummer en beskrivelse af billedet. Kronikken ligger som udklip mellem Langgaards papirer, hvor der også findes et samtidigt avisudklip uden kildeangivelse med en gengivelse af Dürers *Die Melancholie* (egl. “Melencolia I”) ledsaget af Carl Skovgaard-Petersens udlægning af dette allegoriske billede.¹²³

Ud over disse billedhenvisninger har Langgaard forsynet librettoen med scenografiske nøgleord, “slør”, “kugle”, “tåge” osv., som ligeledes er gengivet i sceneoversigten i nodebindet. Kilderne til disse symbolske rekvisitter og sceniske effekter er ikke nærmere oplyst fra Langgaards side, bortset fra det bladløse træ i tredje billede, som er inspireret af Judas’ brev, vers 12. Et slør og en kugle ses dog på henholdsvis Renards og Dürers billeder, og mørke og tåge findes i to andre af de centrale skriftsteder, Langgaard nævner, nemlig Judasbrevets vers 13 og Peters andet brev, kap. 2, vers 17. Et mere sammensat symbol er de gaslygter, Langgaard placerer som et fast element på scenen, og hvis flammer snart er usikre og forblæste, snart flakkende. Langgaard var opvokset i en tid, hvor blafrende gaslys stadig prægede mørkets og nattens København, og han beskriver i 1928 dette fænomen som

[...] det underlige rødlige infernalske flakkende Gasflammelys, der dengang brugtes overalt. Dette urolige Kulturlys, der ligesom brændende indebar Tidens antikristelige Flamme og selviske Menneskelighed – og derfor kan betegnes som Tidens mystiske *Brændpunkt*, varsler i Erindringen, for et indtrængende Blik, at “det dybest menneskelige” nu som dengang – er Antikrist.¹²⁴

Men Langgaard knytter endnu flere betydningsnuancer til dette tidskarakteriserende symbol. I operaens libretto forekommer i første billede udtrykket “fjerne Gaslygters arme ‘Evig-Jammer’-Blafren” og i tredje billede “Haabløse Nætter med Gaslygters arme Skærildsflammer”. Begge gange tilføjer Langgaard et skriftsted fra Lukasevangeliet, nemlig det vers i historien om den rige mand og Lazarus, hvori den rige beder om, at Lazarus skal komme og lindre hans pinsler i dødsrigets luer.¹²⁵ Hvordan de blafrende lygter kan blive et billede på dødsriget står klarere, når man inddrager et motiv, Langgaard fandt i Dantes guddommelige komedie. I beskrivelsen af helvede beretter Dante om fordømte sjæle, som har antaget

¹¹⁹ *Krise der Weltanschauung*, efter udsagn fra s. 17 og VIII.

¹²⁰ RL refererer bl.a. til følgende af Wagners skrifter: *Wollen wir hoffen?* (1879), *Religion und Kunst* (1880), *Erkenne dich selbst* og *Heldenthum und Christenthum* (1881) samt *Offenes Schreiben an Herrn Friedrich Schön in Worms* (1882). – Hvad angår Charles T. Russell er kilden *Studies in the Scriptures*. New York, 1916.

¹²¹ Det senest rettede eksemplar af teksthæftet er kilde **F** (se beskrivelsen i afsnittet *Kilder og kritisk beretning* i den trykte udgaves kommentarbind).

¹²² Kilde **B**.

¹²³ Begge udklip under RLS 8,54.

¹²⁴ Citeret fra udateret introduktion til operaen (1928), RLP 1.

¹²⁵ Luk 16, 24.

skikkelse af flammeter der slikker op gennem klippespalterne, mens de klager deres nød.¹²⁶ Gaslygternes uroligt flammende lys må følgelig tolkes som symbol på fortabelse og håbløshed. Hvis man 'forstørrer' dette billede, er der ikke langt til Langgaards særprægede titelforslag på operaen, *Réverber*' og *Crematio* (fordansket som *Krematio*). Sidstnævnte ord er det latinske ord for 'forbrændelse', mens det franske ord *réverbère* betyder gadelygte, men mere specifikt refererer til en særlig type industriel ovn, en såkaldt reverbér-ovn.¹²⁷ Der er altså alt i alt en særdeles kompleks sammenhæng, et helt kinesisk-æske-system, mellem de billeder, Langgaard knytter til operaen.

Gasbelysningen er med til at definere handlingens tid, der i librettoen (som tidligere nævnt) formuleres "Slutningen af det 19. Aarhundrede og henimod vor Tid". I afskriftpartituret, den eneste nodekilde med en tilsvarende angivelse, er tidsperspektivet udvidet til "Det 19. Aarhundrede og vor Tid".¹²⁸ I sidstnævnte kilde har Langgaard imidlertid streget angivelsen eftertrykkeligt over og altså annulleret den, uden at føje noget nyt i stedet. Langgaards centrale henvisninger til Signorellis og Dürers billeder fra omkring 1500 åbner samtidig for en langt friere, 'tidløs' fortolkning af handlingens tid.

En stedsangivelse for handlingen findes ikke. Librettoen nævner de to lokaliteter "Newsy-Kirken" og "Rheden", og selv om disse ord er ret ukonkrete og ikke fastlåser handlingen til en bestemt by, men dog til et havnært bymiljø, så er det oplagt, at Langgaard tænker på henholdsvis den russisk-ortodokse Alexander Newsky-kirke i Bredgade i København og på Københavns red. Langgaard boede i 1930'erne i kvarteret omkring kirken (opført 1881-83), og kanonsalutterne fra reden må han ofte have oplevet, eftersom hans vekslende adresser i København aldrig lå langt fra havneområdet – der i øvrigt havde øvet særdeles stor tiltrækning på ham som barn.

© Bendt Viinholt Nielsen, 2009

¹²⁶ Dante Alighieri: *Den guddommelige komedie. Helvede*. Oversættelse ved Chr. K. F. Molbech. Sang 26-27. Temaet er programmatisk benyttet af RL i klaverfantasierne *I det blafrende Efteraarslygteskær* (BVN 206) og *Flammekamrene* (BVN 221), komponeret i perioden 1930-37.

¹²⁷ Blandt RLs notater i RLP 2 findes optegnelsen: "Reverbér-Ovn: Flammeovn" (jfr. Ludvig Meyer: *Fremmedordbog*. 8. udgave ved J.P.F.D. Dahl og F.V. Dahl. Kbh., 1924; flere senere fotografiske genoptryk). Ovn-symbolikken forstærkes af, at udtrykket "Ild-Ovnen", som også ses i RLs optegnelser, er et bibelsk billede på helvede, jfr. Matt 13,42.

¹²⁸ Kilde B.