

**STM 1971**

**Carl Nielsen – romantiserad**

*Av Bo Wallner*

© Denna text får ej mångfaldigas eller ytterligare publiceras utan tillstånd från författaren.

Upphovsrätten till de enskilda artiklarna ägs av resp. författare och Svenska samfundet för musikforskning. Enligt svensk lagstiftning är alla slags citat tillåtna inom ramen för en vetenskaplig eller kritisk framställning utan att upphovsrättsinnehavaren behöver tillfrågas. Det är också tillåtet att göra en kopia av enskilda artiklar för personligt bruk. Däremot är det inte tillåtet att kopiera hela databasen.

# Carl Nielsen — romantiserad\*

*Av Bo Wallner*

Geniets position är utsatt. Det gäller inte minst i de små kulturländerna. Ett bra åskådningsexempel är Carl Nielsen, symfonikern.

Liksom fallet är med Jean Sibelius kan hans historiska roll beskrivas i ord som förlösare och förlamare. Det vill säga: genom sin skaparkraft och infallens djärva profilering förnyar han sitt lands tonkonst, och genom en obestridlig demagogisk talang förmår han därtill formulera musikestetiska tankar som för många blir till trossatser. Hade han en gång — ja rätt länge — mötts av ett starkt motstånd, blir hans eget inflytande så småningom så stort, att många i de närmast följande generationerna för lång tid tycks bundna vid just hans tungomål. Eller också tvingas de söka helt andra utgångspunkter för sitt komponerande i större instrumentala former. En sådan tendens, ett sådant uppbrott, möter man visserligen överallt i Europa under mellankrigsdecennierna, men i Danmark — liksom i Finland — tillkommer som en i hög grad riktgivande faktor onekligen komplexet inför mästarna.<sup>1</sup> Deras steg hörs ...

Men geniets position kan vara utsatt också i en annan mening: att de svagheter som man tycker sig finna — tekniska, formella, »innehållsliga» — kraftigt förstoras upp.

Det har många gånger sagts, att Carl Nielsens orkesterbehandling är klumpig och utan finare nyanser. Den måttstock som man då haft har än varit Wagner och Richard Strauss, än Mahler och Debussy, än Sibelius. Alltså: i huvudsak samtida tonsättare med en utpräglad koloristisk begåvning.

Det har också sagts om Carl Nielsen, att han flera gånger i större verk inte lyckats lösa problemet med den arkitektoniska grundritningen på ett helt tillfredsställande sätt. Också här har man jämfört med Sibelius, liksom med Beethoven-traditionen sådan den tagit gestalt hos bl. a. Brahms och Bruckner.

Vid dessa resonemang har det ofta varit den tredje symfonin, *Sinfonia expansiva*, som åberopats. Just det verket är också särskilt tacksamt som utgångspunkt: dels därför att Carl Nielsen här för första gången framträder som en symfoniker med en utpräglad individualitet, dels därför att uppbyggnaden av verket ändå rör sig inom traditionens rāmärken. Jämförelser tycks meningsfulla.

Kritik av det slag som här antyds ger i allmänhet föga, om den inte leder fram till synpunkter på hur man menar, att *det borde ha varit*; först då kan ju problemen bli konkreta nog för diskussion.

\* Uppsatsen är en i huvudsak oförändrad version av ett bidrag till Festskrift för Ingmar Bengtsson 2.3.1970 (maskinskr.).

<sup>1</sup> Se Bo Wallner, *Vår tids musik i Norden*, Sthlm 1968, framför allt kapitlen Carl Nielsens arvtagare och en extatisk outsider och Helsingfors–Moskva–Paris–Helsingfors.

Vad gäller storformen har bl. a. Leonhard Bernstein i sin mycket uppmärksammade inspelning av Sinfonia expansiva visat en väg att ge ett sådant dramatiskt liv åt finalen, att den balanserar den storslagna och originella första satsen,<sup>2</sup> och vad gäller orkesterbehandlingen finns en revision av Fritz Busch som långt ifrån saknar intresse.

Bearbetningen — som är daterad 1939–40 och numera tillhör Danmarks radio, där den tyske kapellmästaren var ständigt återkommande gästdirigent alltifrån början av trettioalet — har gått till så, att Busch fört in sina ändringar med rött och grönt bläck i det tryckta partituret;<sup>3</sup> för tydlighetens skull ibland genom överklistringar. Alla dessa ändringar gäller instrumentation, frasering och dynamik. Några förkortningar förekommer inte.

En viss bild av revisionens omfattning får man genom en enkel beräkning: av partiturets 155 sidor finns tillsatser av Busch på drygt 130, och då är ändå de sidor borträknade, där noteringarna endast rör till synes självklara dynamiska förtydliganden, upp- och nerstråk och dylikt.

Ännu en del av ändringarna saknar större intresse: det gäller vissa dynamiska detaljer (ett *p* som blir till *pp*, ett *f* som dras upp till *ff*), vissa enkla omläggningar av blåsarklangen, vissa nya stråkbågar etc. Alltså: anteckningar av det slag som de allra flesta dirigenter gör för att förtydliga och nyansera sina gestaltningar.

Fritz Busch stannar emellertid inte vid detta. Hans anteckningar speglar idén, att en dirigent har rätt att röra sig också på ett personligt bearbetningsplan. Man erinrar sig de omskrivningar av Bruckners partitur som förekom under förra seklet, man kan också tänka på Mahlers »retuscher» av vissa Beethoven-verk.<sup>4</sup> Även inom denna personliga bearbetningsram finns ändringar som kan karakteriseras som *enklare justeringar*. Andra däremot låter sig bäst beskrivas som relativt *diskreta indiktioner*. En tredje kategori leder fram till en tydlig *förändring av behetsbilden*.

(Den som vill betygsätta bearbetningen ur konstmoralisk synpunkt — med den nottroga tolkningen som högsta ideal — kunde kanske få fram följande uppdelning: det som är rimligt, det som är klåfingrigt, och det som måste gå tillbaka på en stilistisk missuppfattning.)

Jag skall med några få citat ge en konkret bild av dessa kategorier. Först dock ett kort exempel som hjälper oss att ringa in Fritz Buschs stilistiska hemortsrätt — i förhållande till Carl Nielsens.

I slutet av symfonin — de sista sju sidorna i partituret — låter tonsättaren det hymnartade huvudtemat klinga ut i full styrka. Nivåerna skiftar endast mellan *ff* och *fff*. Full styrka, full klang betyder hos Carl Nielsen maximal dynamik i alla stämmor, en utformning av ett tutti som Busch tycks ha upplevt som alltför en-

formig och därmed som dämpande på effekten. I den omgestaltning som kan studeras i exempel 1 (citatet är hämtat tre sidor från slutet) ser han en möjlighet till ytterligare stegring:

The image shows a musical score for the final of Sinfonia expansiva. It features three staves: Violin I (vi. I), Trumpets 1+2 and 3 (trp 1+2, trp 3), and Cello/Double Bass (cflg., vlc., + cb). The score includes dynamic markings such as *fp*, *cresc.*, *ff*, and *sempre*. There are also performance instructions like *(Allegro)*, *(trem)*, and *8va*. The score is written in G major and 2/4 time.

Ex. 1. Sinfonia expansiva, finalen.

Endast de melodiförande trumpeterna har där kvar den i originalpartituret noterade starka nyansen, de övriga stämmorna går efter en *forte-accent* ner till *p* och växer därefter upp till *ff* under loppet av de fyra takterna. Det handlar alltså om tillägg av en dynamisk ansats.

Själva den dynamiska modellen känner många av oss igen från Sibelius' musik. Den förekommer där så ofta, så fristående och så framhävd att man ibland t. o. m. kan tala om en idé av framträdande motivisk innebörd.

Vi kan utan vidare anta, att det inte var från Sibelius som Busch hade fått sin impuls till omskrivning av dynamiken i de icke-tematiska stämmorna i exempel 1. Buschs utgångspunkter var istället den tyska senromantiken med dess genom Liszt–Wagner–Richard Strauss–Mahler så välartikulerade agitato-språk.

Det finns en tradition i att skriva också så dynamiskt enkelt som Carl Nielsen gjorde i denna coda, nämligen den klassisk-romantiska: som hos t. ex. Brahms.

Vill man i några få ord söka fånga det karakteristiska i vart och ett av dessa beteenden skulle man om Carl Nielsen kunna säga, att han — inte minst i den tredje symfonin — syftar till *kontrast mellan episoder*, medan i den tradition som Busch företräder därtill kommer en strävan till *differentiering och nyansering* redan mellan olika samtidigt klingande stämmor.

Med någon tillspetsning kunde man säga, att i exempel 1 två skilda stiltendenser kolliderar.

Så till kategori-exemplet.

Att synsätt och urval är resultatet av en rationalisering som troligen var Busch främmande, behöver kanske inte särskilt framhållas. Inte heller att gränserna mellan kategorierna flyter, och att bedömning och värdesättning kan växla. Som alltid: den subjektiva faktorn i beskrivningen går inte att helt operera bort.

A.

Vi slår upp »expansivans» final. Det är en sonatsats med en kontrapunktiskt rikt

<sup>2</sup> Här avses den inspelning av Sinfonia expansiva som Leonhard Bernstein gjorde med Det kgl. Kapell i samband med Carl Nielsen-jubileet 1965. Märke: CBS 72369.

<sup>3</sup> Liksom i det följande hänvisas till den stora partiturutgåvan, Verlag von C. F. Kahnt Nachf., Leipzig.

<sup>4</sup> Mahlers retuscher kan bl. a. studeras i Egon Wellesz, Die neue Instrumentation 1–2, Wien 1929–1930. Visst material ger också art. Bearbeitung i MGG av Hans Engel.

utarbetad genomföring. Även i annat avseende — bl. a. genom det brett sjungande, hymnartade huvudtemat — erinras man om Johannes Brahms' symfoniska språk.

I början och i slutet av genomföringen står ett fugato. Däremellan förs temafragment från expositionsdelen in i olika omgestaltningar och kombinationer. Det rör sig alltså om en tredelning. Man kan emellertid också uppfatta genomföringen som tvådelad. En av utgångspunkterna är då Carl Nielsens disposition av det dynamiska förloppet: med ett första längre avsnitt i *pp*, ett andra och något kortare i *f*.

Det är *pp*-avsnittet som här intresserar.

Det börjar alltså med ett fugato, det originellaste i satsen, med ett temahuvud av en lång följd av höga, lätt studsande åttondelar på en och samma ton (♭ ♮ ♭ ♮ ♭ ♮ etc.) Här anges en karaktär, något av ett allegretto, som hålls vid liv genom hela avsnittet. Medlet är denna studsande ton; den är så gott som allestädes närvarande i olika varianter i violinstämmorna. Ännu en faktor håller samman *pp*-avsnittet: en *orgelpunkt* på tonen *f* (senare på tonen *b*). Den spelas dels i fagotterna, dels i de båda lägre hornstämmorna. Men inte nog med detta: *en ters — d/f — klingar samtidigt i de två högre hornstämmorna med växling av oktav på varje »trea» i takten.* Man skulle kunna tala om ett ostinato.

Här griper Fritz Busch in!

Hornternsen ger för stor volym och skapar oro — inte minst som de övriga stämmorna redan är inbegripna i ett händelserikt kontrapunktiskt skeende, och inte minst som det gäller att trots detta hålla dynamiken nere på de svaga nivåerna.

*Så tycks han resonera —*

Och därför ersätter han ternerna och oktavväxlingarna i hornen med bara en lig-gande oktav. Ett aktivitetsmoment försvinner, men inte helt: i senare hälften av detta *pp*-avsnitt har Carl Nielsen parallellfört klarinetter och horn. Busch låter klarinetterna spela som det står.

Det här beskrivna avsnittet tillhör — enligt min mening — kategorin »enkla justeringar». Det ingrepp som Busch gör i partituret är inte obetydligt, men i varje fall som idé stöder det snarare än stjälper de avsikter som vi måste anta, att Carl Nielsen hade: effekten av det kontrapunktiska arbetet — en effekt som kräver klarhet, genomskinlighet, inte minst som den dynamiska nivån ligger så lågt.

Bedömningen av de närmast följande exemplen — från 2 t. o. m. 8 — är då svårare. Det handlar här om *olika sätt att artikulera melodiska fraser.*

Först en kort information om nottexten: Exemplet med stor stil — nr 2, 4, 6 och 8 — är som framgår av initialen CN citerade direkt ur Carl Nielsens partitur. Nr 2 återfinns i början av första satsen i symfonin, nr 4 är hämtat ur genomföringen i samma sats. Nr 6 är finalens andra huvudtema, nr 8 dess första huvudtema.

Exemplen med liten stil — nr 3, 5 och 7 — är alla försedda med initialen FB och är sålunda hämtade ur Fritz Buschs revision.

Vi upptäcker snart, att samtliga citat rör en alldeles speciell typ av förändring — Busch vill *förttydliga* en detalj som finns antydd redan hos tonsättaren, dvs.:

Ex. 2, 4, 6, 8. Sinf. espansiva, originalversion.

Ex. 3, 5, 7. Fritz Buschs revision.

av en ton — i samtliga fall en fjärdedel — med staccato-punkt eller marcato-vinkel (låt oss i brist på ett precist terminologiskt bruk använda de beteckningarna) gör han en åttondel med efterföljande paus.

Sammanhangen är emellertid i hög grad olika — liksom effekten av revisionen.

Exempel 2 återfinns på partitursidorna 2–3, alltså bara ett fåtal takter in i verket.

Som bekant börjar symfonin med en serie alltmåra tätande slag i orkestern, varefter huvudtemat presenteras i träblåsarna. Det är bara ett par takter senare som hornen spelar den i exempel 2 citerade melodilinjerna i parallella terser. Har vi kommit så långt som till båda sista takterna i exemplet sker i partituret ytterligare en förtätning i form av en energisk *ff*-upptakt i stråkar och träblåsare.

Det är alltså en mycket kraftfull totalverkan på detta ställe, och det är mycket som täcker hornstämmorna. Troligen har Busch menat att den särskilda accentuering som den inskrivna åttondelen leder till behövs för att hornstämman skall kunna framträda som önskvärt.

I exempel 4 är sammanhanget ett annat. Vi befinner oss i genomföringsdelen, där Carl Nielsen låter en valsvariant av huvudtemat dominera. M. a. o.: Liksom i sin stråksvit op. 1 och flera andra verk tar tonsättaren i stiliserad form upp en av dessa lättyper som han alltifrån sin barndoms spelmansår var så väl förtrogen med.

Den fras som Busch denna gång artikulerat om ligger inte inbäddad i ett händelseladdat tutti. Tvärtom: melodilinjerna framträder klart som den enda melodi-

Ex. 9. Sinf. espansiva, sats 1, genomföringen.

förande stämman. Förändringen kan inte motiveras av tydlighetskäl. Den måste bero på en strävan efter ett förhöjt artisteri.

Exemplen 6 och 7 ger ännu en annan variant:

Också detta tema framträder, när det först presenteras, i klar profil. Buschs detaljförändring kan därför bäst tolkas som ett sätt att ytterligare markera en energisk karaktär och att förtydliga — inte minst som efterklngen i de tre basstämmorna är avsevärd: Carl Nielsen har t. ex. föreskrivit 3 fagotter. Busch kunde lika gärna vid repetition ha bett musikerna spela »mit Schwung».

Det sista av exemplen — nr 8 — har tagits med för att visa, att det redan hos Carl Nielsen finns melodiska gester som liknar Fritz Buschs omfraseringar. Man måste anta att Busch genom sin detaljgranskning av symfonin var fullt medveten om sambandet.

Hur skall dessa exempel bedömas?

Något enhetligt svar finns inte. Exemplen 3 och 7 framstår väl för de flesta som fullt rimliga. Inför exempel 5 finns det däremot skäl att ställa sig mera tveksam. Jag beskrev ovan Fritz Buschs förändring av artikulationen som en »strävan efter ett förhöjt artisteri». Man skulle kunna gå något längre och tala om ett drag av koketteri. Busch har gått till verket med erfarenheterna från den eleganta wienervalsens. Han har förvandlat Carl Nielsen till en Strauss.

## B.

Bara ett par partitursidor efter det att valsepisoden förklingat möter vi de i exempel 9 citerade takterna. De hör till de mest »romantiska» i symfonin: genom stråktremulandot och genom de häftiga dynamiska kontrasterna. Associationerna kan gå till både Eroican och till Symphonie fantastique.

Kanske är det just denna karaktär som lockat Fritz Busch till en — låt vara diskret — indiktning. Den dynamiska kontrasten tycks inte vara nog för honom. Effekten måste förhöjas genom växling också av spelart. Som framgår av noteringarna i FB-raden under exemplet har han i de första och tredje fraserna i de lägre stråkarna bytt ut pizzicato mot arco. I den mellersta har han dock behållit pizzicato.

Kunde han på denna punkt inte stödja sig på en speltradition från någon av

Carl Niensens egna tolkningar (vilket inte är fallet), är ingreppet givetvis svårt att acceptera.

Jag har tidigare använt epitetet klåfingrigt ...

## C.

Fritz Buschs »förbättrariver» var stor. Den drabbade även större mästare än Carl Nielsen. I Stockholms Konserterförening fanns tidigare — för att nämna ett exempel som tidsmässigt är något så när jämförbart — en liknande revision av Claude Debussys La mer. Där fanns detaljer som ur en nutida, sakligt inriktad aspekt lär ha tett sig häpnadsväckande.

Stilidealet var, som jag redan påpekat, den tyska senromantiken. Hur långt Busch kunde gå i dessa förklädnader visar partiturtatet ur första satsen i exempel 10–11.

Utgångspunkten hos Carl Nielsen är densamma som för exempel 2. Alltså:

Efter den inledande serien av hårt slående ackord och det i träblåsarna i oktaver intonerade huvudtemat byggs snabbt och successivt ett tutti upp. Orkesterbehandlingen är blockmässigt »registrerad»: träblåsarna bildar en enhet, blecket en, stråkarna en.

På den i exempel 10 citerade partitursidan 5 sker en viss differentiering, i det melodiska skeendets tjänst. Man urskiljer två grundlinjer: den ena är *stigande* (i stråkbasar, fagotter, basuner och en av trumpeterna), den andra är *fallande* (för den övriga orkestern, tuban och pukan borträknade). I denna senare dominerar tersparalleller. Vi känner igen dem från trumpetstämmorna i exempel 2.

På slutet av sidan återkommer huvudtemat, denna gång väsentligt kraftfullare instrumenterat än i början av satsen.

För hela detta avsnitt — från intoneringen av temat och ytterligare nio sidor framåt — har Carl Nielsen en enda dynamisk nivå, nämligen *f-ff*. Mot slutet tas en ännu starkare klangvolym ut: *fff*. Därefter ett långsamt diminuerande Essdurackord.

Buschs revision — se exempel 11 — går som man lätt kan konstatera ut på att låta den stigande linjen förbli intakt — dock med ett litet tillägg. Knappast omotiverat har han i takt 2 i exemplet skrivit in en upptaktsfras också i den tredje basunen.

Men i den fallande terslinjen gör han ett desto större ingrepp genom *tre tillagda diminuendon*, där det sista t. o. m. går ner till *p*!

Frågan är nu hur denna partitursida — och hela detta block om ett tiotal sidor — skall uppfattas till sin karaktär och sin formella funktion.

Jag har i ett annat sammanhang — en studie om Vagn Holmboes femte symfoni<sup>5</sup> — hävdad att det i detta inledande stora *ff*-block i Sinfonia espansiva primärt kan tänkas handla om ett slags *volymupplevelse* hos tonsättaren, om idén om en långt uthållen, nästan skallande stark klang. Allt det andra som händer inom denna ram, vars första gräns inträder när uppbyggnaden till tutti är genomförd

<sup>5</sup> Bo Wallner, Reflexioner kring en symfonisats — den första i Vagn Holmboes 5. symfoni. (Dansk musiktidsskrift 1969: 7, s. 150–160.)

C.F. K. 7000

Ex. 10—11. Sinf. expansiva, sats 1 (partitursida 5). Exempler visar som i ett nötskal hur Busch gått tillväga i sin revision. Mot Carl Niensens »raka» *ff* (ex. 10; vänstra sidan) ställer Busch en helt an-

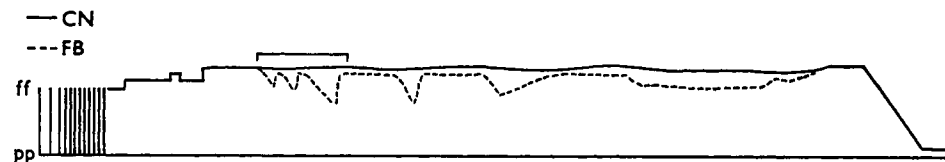
(dvs. i mitten av den tredje partitursidan), skulle kunna uppfattas som en ifyllnad, som gruppvis föränderliga mikrostrukturer.

Givetvis är detta bara en reflexion. Endast Carl Nielsen själv skulle ha kunnat bejaka antagandet. Troligt är väl att volymmupplevelsen och de tematisk-rytmiska-harmoniska skeendena redan från början var sammankopplade.

C.F. K. 7000

nan dynamisk idé, där accenterna följs av diminuendon (ex. 11; högra sidan). Blockeffekt ersätts med nyanseringseffekt.

Men viktigt är trots allt, att man inför denna sats inte bara och som så ofta skett tar ställning till den sinnrika, spänningsfyllda indelningen av inledningsackorden och till temats byggnad, inte minst då dess tonalitet. För hela denna sats — ja för hela Carl Niensens symfoniska konst — spelar likvärdigt in i formgestaltningen en specifik orkesterklang (med framhävande av blecket och med



Ex. 12. Grafisk framställning av dynamiken (sats 1, början). Klammern markerar platsen för ex. 10–11.

flitigt bruk av fördubblingar) och en högst personlig fantasi inom det dynamiska uttrycksfältet, inte minst inom ramen för nyanser som *f-fff*.

Hur vanligt är det för övrigt inte i hans verk med kontrasterande dynamiska plan: ett längre avsnitt i *f-ff*, ett därpå följande längre avsnitt i *p-pp* etc.! Och hur olikt är inte detta Sibelius, Strauss, Debussy, Stenhammar!

Man kan tala om en terrasdynamik i stora dimensioner.

Den grafiska modellen i exempel 12 är ett försök till beskrivning av den här diskuterade dynamiska blockbildningen: de lodräta strecken i början symboliserar inledningsackorden, den övre linjen den dynamiska nivån enligt partituret. Med den något vågiga teckningen markeras, att det givetvis inte handlar om en absolut plan yta. Genom den tematiska processen, genom växlingar i instrumentationen m. m. inträder alltid vissa förändringar. — Klammern över exemplet anger placeringen av den citerade partitursidan 5.

Och alltså motsvarar den prickade linjen den dynamiska omformningen hos Fritz Busch.

Ingreppet ter sig kanhända radikalare för ögat än för örat. Ändå bevisas att Busch hade en helt annan uppfattning om tuttiblockets uppbyggnad och funktion än den som här presenterats. Han tycks i det envetna *ff* ha sett något negativt: en brist på nyanskänsla, en klumpighet som måste modereras. Återigen — liksom i de finaltakter som citerades först i denna studie — strävar han efter agitato-liknande effekter. Den ständigt strömmande energin skall brytas upp i andningar.

Det är en romantisering och — enligt min mening — en missuppfattning av både den personliga stilen och formfantasin hos Carl Nielsen. Hur annorlunda ter sig inte denna situation i jämförelse med de retuscher som t. ex. Mahler gjorde i Beethovens nionde symfoni och ur vilka bl. a. Egon Wellesz lyckades utvinna en rad lärarrika informationer om orkesterteknik för sin lärobok *Die neue Instrumentation*. Här var förvisso insikten om det bearbetade objektet en helt annan. Generationers studier, upplevelser, diskussioner, tolkningserfarenheter strålar samman med en beundran av närmast religiös dignitet.

Fritz Busch var alltså i hög grad intresserad av den orkestrala effekten, men inte i den impressionistiska andan som ett de spröda, fina nyansernas spel utan i den tysk-romantiska med en tyngre, kraftfullare klang som ideal. Vi kan inte se bort ifrån att också Carl Nielsen i sin musik till en del hade sina rötter i denna tradition, och att det därför i Buschs revision också finns ganska långt gångna förändringar som inte direkt kan kallas »mot stilen» utan är lösningar att reflektera över med ett visst intresse.



Ex. 13. Sinf. espansiva, finalens början.

En sådan förändring är början av finalen. De välkända inledningstakterna citeras i exempel 13. Detta tema utvecklas i tre perioder/fraser: I = de citerade takterna, II = en nära besläktad eftersats, och III = en repris av I. Nielsens instrumentation av dessa faser ser ut så här:

| I             | II            | III           |
|---------------|---------------|---------------|
| —             | 3 oboer       | 3 oboer       |
| 3 klarinetter | 3 klarinetter | 3 klarinetter |
| 3 fagotter    | 3 fagotter    | 3 fagotter    |
| 4 horn        | 4 horn        | 4 horn        |
| —             | —             | 3 basuner     |
| —             | —             | 1 tuba        |
| stråkar       | stråkar       | stråkar       |

Mot denna enhetliga klang har Busch reagerat; han tycks mena att den rätt obetydliga koloristiska skillnaden mellan en stor orkester med eller utan t. ex. basuner (här därtill endast ackordiskt använda) är för liten för att skapa den stegring från den inledande perioden fram till och med den tredje som Carl Nielsen uppenbarligen tänkt sig men som nu bara kan anas.

Buschs lösning är onekligen brutal: *han stryker alla blåsarstämmor i såväl fas I som fas II*. När temat i fas III sätter in på nytt sker det alltså med stor koloristisk — och därigenom även dynamisk — kontrast.

Alltså: ett ingrepp långt över det acceptabla. Men ändå ...

## Summary

Carl Nielsen's orchestral technique has often been discussed. Some writers have considered it highly original, while others—comparing it to that of Mahler, Richard Strauss, Sibelius—have found his sonorities heavy or stiff, even coarse.

In 1939, the famous German conductor, Fritz Busch, made a revision of one of Nielsen's best-known works, the *Sinfonia espansiva*. Busch's score—now in the library of the Danish Broadcasting Corporation—contains a great number of "improvements", most of them in accordance with ideals that may be called typical of late German Romanticism. Busch does not restrict himself to simple clarifications for the conductor; he also "weeds out" doublings, adds *crescendi* and *diminuendi* (in place of Nielsen's constant dynamic level), or at times changes the sound of entire passages—a case in point is the beginning of the Finale—by deleting the winds, leaving only the strings to play.

The essay shows us a knowledgeable and experienced but rather traditionally inclined practising musician confronted with an original coloristic imagination. In many ways, the situation is a late parallel to the numerous revisions of Bruckner's scores. At the same time—as in the case of Bruckner—it helps us to an improved understanding of the characteristic qualities of Carl Nielsen's orchestral style.