

Kayseriana

Af Niels la Cour

Som 19-årig og nyoptaget student på konservatoriet i København er jeg en vintermørk februardag i 1964 med en gruppe konservatoriestuderende på et besøg i Sankt Ansgars Kirke i Bredgade, den i København beliggende katolske domkirke i Danmark. Vores musikhistorielærer havde nemlig fået den i og for sig udmærkede idé, at den rigtige introduktion for os til gregoriansk sang ville være at høre en musikkyndig katolsk præst fortælle om sangen. Det halvmørke, svagt røgelsesduftende rum, de blafrende offerlys, den evige, røde lampe, kirkerudernes mosaik etc., alt sammen udgjorde en for mig fremmedartet, men spændende atmosfære. Og ind i kirken fra sakristiet kommer en rank, alvorlig præst iført soutane (en af katolske præster dengang stadig almindeligt benyttet sort præstekjole uden for messerne). Han gør knæbøjning vendt mod alteret, går hen foran det ventende musikhistoriehold og begynder at tale til os. Det var Leif Kayser; og det var første gang, jeg oplevede ham. Han forklarede forskelligt, også teoretisk, og sang nogle eksempler. I dag husker jeg ikke længere, hvad han sagde, undtagen en bemærkning, som han knyttede til en offertoriesang. Antagelig har han belyst for os, hvad der ligger i dette at frembære offergaver til Gud og har sammenlignet med, hvad det er udtryk for, når mennesker giver hinanden gaver. For på et tidspunkt sagde Leif Kayser: "At give et andet menneske en gave betyder, at man stiller sig til disposition for dette menneske." Denne egentlig stærke betragtning slog mig på en forunderlig måde. Sådan havde jeg aldrig før tænkt. Mange år senere er jeg ganske vist kommet frem til en for mit eget vedkommende lidt anderledes formuleret fortolkning af offertoriet. Men det ændrer ikke på, at Leif Kaysers betragtning har fæstnet sig for altid i min hukommelse. Og her er vi ved en af hans helt særlige evner: Han kunne sige noget - selvfølgelig navnlig om musik, men også om andre ting - der havde karakter af visdomsord, og som man ikke kunne lade være med til stadighed at fundere over.

Soutanen var blevet skiftet ud med jakkesæt, slips og hvid skjorte, da Leif Kayser et par år senere - nu som fratrådt katolsk præst - en aften var gæst i konservatoriets "Studiekreds for ny musik". Som led i en ret omfattende serie var forskellige danske komponister blevet indbudt til hver at bruge en aften i Studiekredsen på at fortælle om sig selv. Kayser lagde lidt anderledes ud end de øvrige. "Jeg synes, vi skulle begynde med at synge," indledte han og fortsatte: "Det stemmer sindet at synge sammen." Så uddelte han et fotokopieret nodeblad, som viste nedenstående lille kanon komponeret af ham selv.

Leif Kayser

Med vægt

1. Sept. 1957

Gertruds gamle grå gås gider gerne gå gnave

3. 4.

godt, gnave grønt, gnave gammelt gå- degræs.

De tilstedeværende var vel overvejende en samling avantgarde-nørder med hovederne sprængfyldte af teorier omkring dodekafoni, serialisme, punktmusik, kompleksitetsdyrkelse, clusterteknik, aleatorik, stilcollage, happenings osv. osv., og forsamlingen kunne ikke få den lille kanon til at fungere. Den faldt fuldstændig fra hinanden. Det var måske også lidt mærkeligt, at Kayser kunne tro, at en sådan

kanon om "Gertruds gamle, grå gås" ville "stemme sindet" hos en gruppe avantgarde-nørder. Endvidere kunne man tvivle på, om den i øvrigt var egnet til den tiltænkte målgruppe, nemlig børn i 6-7 års-alderen, der under indlæring af alfabetet var kommet til bogstavet G (alle tekstens ord begynder jo med g), og som man derfor i samme ombæring også ville forsøge at lære G-nøglen og tonen g at kende. Børn i den pågældende alder og situation ville næppe synes, at Kaysers kanon var sjov eller gide at lære den. Da Leif Kayser forstod, at vi ikke kunne synge hans kanon, samlede han uden et ord og med et lidt vemodigt ansigtsudtryk kopierne sammen igen. Derpå fortalte han om sin musik. Men heller ikke her husker jeg i dag, hvad han sagde, undtagen en slubmærkning. Da mødet var færdigt, og han havde fået sin overfrakke på og skulle til at gå, siger han henvendt til et par stykker af os: "Tror De, at der var nogen, der fik noget ud af dette her?"

Et lidt nærmere kendskab til Leif Kayser fik jeg imidlertid, da han på konservatoriet blev min lærer i partiturspil. O ve, o skræk! Jeg kunne til nød spille et korpartitur fra bladet, men normalt ikke et orkesterpartitur; hvad vel også kun de færreste kan. Men Leif Kayser kunne, og dybest set fattede han ikke, at vi andre ikke også kunne. "Det gælder jo om at overvinde sin dovenskab", lød det fra ham. Vi var to studerende på dette hold, en dirigentstuderende og mig, og det var svære eksempler, uddrag og øvelser, han satte op for os, typisk på samme tid involverende både transponerende instrumenter og forskellige C-nøgler. Mens man sad og kæmpede med det, stod han mildt bestyrtet bag éns ryg, som regel ganske tavs; af og til lavmælt ymtende nogle opgivende bemærkninger.

Selv om den dirigentstuderende var bedre, end jeg var, så må Kayser have betragtet vores niveau som afgrundsdybt langt nede under sit eget. Ikke desto mindre inviterede han os minsandten hjem til sig i årets sidste undervisningstime. En sommervarm junidag stavrede vi så ud til Bregnerødgade på Nørrebro, hvor han havde fået en lille lejlighed efter at have forladt præsteboligen i Bredgade. Med et hjerteligt "Goddag og velkommen" tog han imod os og bød os at sidde ned i sin sofa. Så begyndte han at fortælle Fritz Busch-historier, og når det skete, det vidste vi fra årets timer, så var vi "fredet" indtil videre. Der ville gå et stykke tid, før han bad os tage plads ved klaveret. (Fritz Busch, 1890-1951, var en i sin tid legendarisk berømt tysk dirigent med mangeårig tilknytning til Danmark). Denne dag viste Fritz Busch-historierne sig at være ekstra lange, og tilmed forholdt det sig sådan, at Kayser som umiddelbar genbo havde højbanen ved Nørrebro Station meget tæt på. Fra hans vinduer så man skråt op imod de mange gamle, brune S-tog og det på denne strækning dengang også store antal godstog, der kørte snart den ene vej, snart den anden. Det gjorde et stort indtryk på mig, hvor aldeles upåvirket Kayser var af den enorme larm, som de mange passerende tog fremkaldte. Huset nærmest rystede hver gang. Men Kayser ignorerede det fuldstændigt og fortalte videre uden at hæve stemmen det mindste. Da der nu blandt andet skete det, at Leif Kayser først blev overdøvet af et langt, tungt skramlende godstog, der kørte den ene vej, og straks efter igen overdøvet af et andet lige så langt og tungt skramlende godstog, der kørte den anden vej, så gik vi gentagne gange glip af så meget af Fritz Busch-historierne, at vi ikke kunne nå at opfatte, hvad de egentlig handlede om. Men idet vi så, at Kaysers karakteristisk brede smil i nogle øjeblikke blev endnu bredere, forstod vi, selv om vi enten slet ikke kunne høre, hvad han sagde, eller havde tabt tråden, at han måtte være nået til pointen i en Fritz Busch-aneddote. Kan hænde, at han ved denne lejlighed kortede timen af, og kan hænde, at han ind imellem Fritz Busch-historierne også talte om andre ting. Men da han med håndtryk ønskede os "god sommer", var tiden i hvert fald gået uden, at min medstuderende og jeg havde fået rørt en tangent eller forstået noget af Fritz Busch-aneddoterne. Under de daværende specielle omstændigheder betragtede vi imidlertid timen som "reddet". Vi var nemlig blevet forskånet for at skulle sidde ved klaveret og dumme os.

Således ud fra en følelse af, at Leif Kayser næppe kunne have høje tanker om mig, var det derfor nølende og nervøst, at jeg i 1973, fire år efter at jeg var færdig på konservatoriet, ringede til ham for at spørge, om han kunne undervise mig privat, idet jeg mente at have brug for supplerende uddannelse inden for instrumentation og komposition. Men Leif Kayser sagde ja, og trods fuldt op at gøre i andre henseender meddelte han mig, særdeles venligt og imødekommende, ret mange timer i

undervisningsåret 1973-74. De foregik i hans lidt klostercelleagtige kælderarbejdsværelse i den hyggelige bungalow i Vanløse, hvor han - nu som forholdsvis nygift - var flyttet ud med sin hustru.

Leif Kayser var foruden komponist og koncertgivende organist efter manges mening dengang landets klart bedste lærer i instrumentation. Hans docentur på konservatoriet i København var jo også primært et instrumentationsdocentur. I denne egenskab havde jeg dog ikke selv haft ham derinde, men på baggrund af den privatundervisning, jeg modtog hos ham, kunne jeg fuldt og helt tilslutte mig ovennævnte opfattelse. Det særlige ved ham som instrumentationslærer var, at han ud fra sit fabelagtige både tekniske og stilistiske overblik formåede at give sine rettelser i elevens opgave en *saglig* begrundelse. Det turde måske være en selvfølge, at en lærer kan det, men blandt den tids instrumentationslærere var det faktisk ikke almindeligt. De fleste forklarede deres rettelser med begrundelser, der, når det kom til stykket, var et spørgsmål om *smag*. Kayser kunne give den *tekniske* forklaring på, hvorfor den virkning, man havde søgt at opnå, ikke ville lykkes med de midler, man havde taget i anvendelse.

Engang viste jeg ham en opgave, som jeg havde haft liggende fra mine konservatorieår. Vores instrumentationslærer derinde havde bedt os transskribere en lied af Grieg for sangstemme og klaver til sangstemme og orkester. Et sted understregede Griegs klaverakkompagnement et højdepunkt inden for lieden. Da min daværende instrumentationslærer på konservatoriet så, hvorledes jeg havde instrumenteret dette sted, sagde han: "Det er alt for tungt, alt for pompøst og alt for højromantisk. Det er slet ikke Grieg-stil." Men stillet over for en sådan form for kritik kan studenten jo svare: "Jamen jeg synes ikke, at det er for tungt, for pompøst eller for højromantisk. Og jeg synes, at det sagtens kan gå for at være Grieg-stil." Og hvad gør man så? Hvordan kommer man videre derfra?

Da jeg viste Leif Kayser samme opgave, studerede han den først nogen tid i tavshed. Det gjorde han ofte med noget, man viste ham. Så sagde han om ovennævnte problematiske sted i opgaven: "Ønsker De et *intense* forte på dette sted?" (Vi sagde jo "De" til hinanden. Senere, i sin høje alderdom, foreslog han en dag, at vi skulle være "dus", men det vænnede jeg mig egentlig aldrig helt til). "Om der skal være et *intense* forte her?" svarede jeg. Jeg måtte lige tænke mig lidt om. Men jo. Det var jo faktisk netop, hvad der gerne skulle være. Det var helt rigtigt set af Leif Kayser. Han fortsatte: "Hvis De ønsker et *intense* forte, så er basinstrumenterne generelt placeret for lavt. De må jo huske, at dette med at brede armene ud, som vi tit gør på klaveret, når vi vil lægge al kraft i et forte, sådan fungerer det ikke i orkestret. Basinstrumenterne her (celloer, kontrabasser, fagotter, tuba) skal som helhed betragtet op i et for dem forholdsvis højt leje for at opnå den intensitet i klangen, der er nødvendig, hvis ikke de skal stikke ud, men indgå i en *intense* helhed. Kig for eksempel på det store sted i Beethovens Eroica-Symfoni, 1. sats." Det blev opklaret, at Kayser især mente takt 276-79. "Læg mærke til hvor forholdsvis højt de dybe strygere og fagotterne her er lagt," sagde han så.

Se, *det* var en forklaring, man kunne bruge til noget. Både i relation til den konkrete opgave og i al almindelighed.

Andre gange kunne han være mere "billedsprøglig" i sine råd. Engang sagde han: "Man må ikke udnytte en træblæser mere, end at han kan nå samtidig at holde ild i en god cigar." En anden gang sagde han: "Man må huske, at blæsere skal trække vejret af to grunde: Dels for at spille og dels for at holde sig i live." Omend mere alment formuleret var der også her tale om ganske sigende instrukser.

Som det vel allerede er fremgået, kunne man dog nok ikke kalde Kayser pædagog i moderne forstand. Han var af den gamle skole. Timerne forløb hovedsagelig som lange enetaler fra hans side, men man lyttede med andægtig interesse, når han fremlagde sine vurderinger med sit stille ligesom lidt sitrende, messende tonefald, og som om emnet var eller engang havde været forbundet med stor sindsbevægelse for ham. Til tider kunne han være nok så barsk i sin bedømmelse af noget, man viste ham. Også i sin bedømmelse af andre komponisters værker kunne han være temmelig barsk. Engang mødtes vi ved en kirkekoncert indeholdende en uropførelse af et nyt, større dansk orgelværk skrevet af en af Kaysers jævnaldrende kolleger, hvis musik i nogen grad var stilistisk beslægtet med Kaysers.

Efter koncerten kom der fra Kayser på hans ligesom præsteligt bekymrede måde blot denne ene kommentar til værket: "Der var for meget lirumlarum".

Det kunne ske, at man følte, at det sikkert var bedst at få ham lidt på afstand i en periode. Men hans arrogance havde nu ingen egentlig brod, for et eller andet sted kunne man mærke, at han havde betalt en meget høj pris for at blive og være den personlighed, han var. Heldigvis kom der engang imellem også ros fra ham.

Men hvad angår undervisningen hint år ude i Vanløse mødte jeg ham foruden som lærer i instrumentation jo altså også som en ganske klarsynet vejleder i komposition. Man kunne sige, at princippet i den form for kompositionsvejledning, han gav, svarede til det, der foregår, når en dygtig dansklærer kan se, hvad det er, en elev forsøger at sige, og derpå hjælper eleven med at fuldføre sætningen rigtigt og med at finde ordvalg, der er mere rammende end dem, eleven selv havde gjort. Kayser slog mest ned på steder, hvor han mente, at jeg ikke havde udviklet det melodiske så meget som musikken, jeg havde skrevet, lagde op til. Min egen fornemmelse var dog som regel, at det snarere var det harmoniske, der skulle gøres noget mere ved. Men selv om vi måske prioriterede lidt forskelligt her, og selv om jeg af og til følte, at han ikke helt forstod min intention, så var det alligevel opløftende lærerigt at lytte til den overbevisende ægte *musikermæssige* logik, han gjorde brug af. Han talte ud fra en enorm forståelse for og erfaring med musikken som *sprog*. Hvad er det egentlig, der bliver sagt her? Hvad er den naturlige videreførelse? Hvorfor er et givent afsnit i virkeligheden for langt? Eller i virkeligheden for kort? Hvad er det, der savnes her - eller dér? Hvorfor gør selv den mest sindrige strukturelle udarbejdelse eller ideologiske begrundelse hverken til eller fra, hvis musikken elementært mangler gestik, udfoldelse, bevægelse og afveksling? Tildels i lyset af Hindemiths teorier syntes jeg også, at han hjalp sin elev til en større bevidsthed omkring de problemstillinger, som det indebærer at arbejde med en ikke atonal, men fritonal stil.

Hvis vi en sjælden gang imellem talte om nogle af de mest kendte, nulevende danske avantgarde-orienterede modernister, kunne hans dom ganske enkelt lyde: "Det er musik, der keder mig." At hans egen musik i visse kredse kunne blive betegnet som "antikveret", bekymrede ham ikke. "Fordelen ved at være umoderne er, at man ikke risikerer at gå af mode", var hans kommentar til den slags overvejelser.

Der var spørgsmål, hvor vi var lodret uenige og emner, som vi fandt ud af, at vi skulle lade være med at tale om. Men på den anden side kunne Leif Kaysers årvågenhed over for sine elevers behov nogle gange næsten have karakter af pastoral omsorg og lede tankerne hen på hans tidligere virke som præst. En januardag i 1978, altså flere år efter at vores regelmæssige timer var ophørt, ringede han mig pludselig op for at ønske mig "godt nytår". Jeg blev nærmest lidt rundt på gulvet over en sådan uventet opringning fra Kayser. Vi faldt i snak og talte om, hvordan vi havde det, og hvad vi var i gang med. Jeg fortalte så, at jeg var gået i stå med min 6. strygekvartet, ja mere end gået i stå. Mit humør omkring dette arbejde var meget dårligt; faktisk kunne jeg ikke se nogen grund til at gøre kvartetten færdig. "Kommer De i morgen?" replicerede Kayser. Og det var jo netop, hvad jeg havde brug for. Vi fik så et af de hyggelige "genoplivelsesmøder" ude i Vanløsekælderen, som der med årene efterhånden også blev en del af. Min strygekvartet blev færdig.

Inden for hans omfangsrige produktion som komponist er noget af det, jeg holder mest af, hans Symfoni nr. 3 samt orgelværkerne Hymne til Hertug Knud og Toccata sopra Ave Maria. En af de gennemgående egenskaber ved Leif Kaysers musik er for mig at se en ligesom himmelvendt eller kysk form for lidenskab. Blandt hans symfonier ser jeg navnlig den ovennævnte tredje som en af de betydeligste symfonier, der er skrevet i Danmark siden Carl Nielsen og som et vægtigt bidrag til en videreførelse af Carl Nielsen-traditionen.