



Karl Aage Rasmussen

KLINKEDE SKÅR

Om en ufuldendt sonate af Robert Schumann

PubliMus

Skriftserie fra *SMKS*
Syddansk Musikkonservatorium & Skuespillerskole

Udgivet i samarbejde med Musikafdelingen, Syddansk Universitetsbibliotek *SDUB*

Karl Aage Rasmussen
Klinkede skår

PubliMus nr. 24-13

Esbjerg, april 2013

Syddansk Musikkonservatorium & Skuespillerskole
Kirkegade 61
6700 Esbjerg
Tlf: +45 63119900 · Fax: 63119920 · e-mail: publimus@smksnet.dk

Redaktion:
Carl Erik Kühl, SMKS (ansvarshavende)
Anne Helle Jespersen, SDUB
Margrethe Langer Bro, SMKS
Jesper Dyhre Nielsen, SMKS
E-mail: ckuhl10@smksnet.dk

Tryk: Fællestrykkeriet - SUN
Aarhus Universitet
Universitetsparken, bygn. 1163
8000 Århus C.

ISBN 978-87-89919-30-0

Karl Aage Rasmussen

KLINKEDE SKÅR

Om en ufuldendt sonate af Robert Schumann

I sit værkkatalog nævner Robert Schumann en "Fjerde Sonate i f-mol". I næsten 150 år betragtede man værket som bortkommet, hvis det da nogensinde havde eksisteret. I 1997 dukkede det imidlertid op på en auktion i London, i 2009 blev det i renskrevet form lagt ud på nettet, og senere samme år leverede Karl Aage Rasmussen sit bud på, hvordan den færdige sonate *kunne* have set ud.

Færdiggørelsen af ufuldendte værker af store mestre er en genre, Karl Aage Rasmussen har beskæftiget sig med flere gange. I den følgende artikel giver han et kig ind i værkstedet og delagtiggør læseren i de overvejelser, han konkret har gjort sig, når han sidder med en enkelt stemme i højre hånd hér, tyve tomme takter dér, etc.

I midten af hæftet har vi indsat et studiepartitur, der på enkel måde viser, hvad der er originalt Schumann, og hvad der er Rasmussen.

Carl Erik Kühl

Historien om Robert Alexander Schumann (1810-1856) er en næsten ubegribelig legering af sygdom og genialitet, styrke og svaghed, genetiske vilkår og individets egenvilje. Og kontrasterne i hans personlighed er lige så højrøstede: Drømmende indadvendthed og aggressiv kamplyst, mimoseagtig berøringsangst og overstrømmende varme, løssluppen livsstil og bogholderagtig arbejdsmoral. I hans musik mødes nytænkning og tradition, miniature og storform, masker, forklædninger, bekendelser, distancer, folkelighed og kompleksitet på en måde der har skabt vedvarende vild uenighed om hans rolle og betydning. Ingen vil anfægte hans status som geni og musikhistorisk ikon, men som indiskutabel klassiker i selskab med Mozart, Wagner eller de tre store B'er savnes han stadig på parnasset.

Den unge Robert Schumanns poetisk-litterære klavermusik er "romantik" i eksemplarisk renkultur. Den kredser om sig selv og sit ophav, den afspejler, kommenterer og gennemlyser sig selv på den ubekymret selvcentrerede måde, der for de tidlige romantikere var "ren poesi". Ikke blot gennemstrømmes denne digtekunst i toner af håb, lyst og nød, af alt det private i livet, fortvivlelser og beruselser, forelskelser, smerte og frygt, nostalgi og dødsanelser på en måde der afspejler det egocentriske i den romantiske selvforståelse. I sin klavermusik vender den unge Schumann ofte det døve øre til den fælles, sociale livsverden og hengiver sig helt til sig selv, til minder, øjeblikket, natten, til det umiddelbart sansede nu-og-her, til den tid der går sin egen gang, når man er helt alene.

På hans tid var klaveret det indlysende medium for indadvendt selvfordybelse. Dagligstuens klaver var det særlige sted, hvor at spille og at lytte var ét og det samme, brugerkultur, ikke forbrugerkultur. Den unge romantikers

klavermusik blev faktisk til i kølvandet på at ikke mindst Paganini og Liszt var blevet ikoner for et nyt fænomen i musikhistorien: koncertsalenes megastjerner, virtuosen der underlagde sig sit instrument som en tyrefægter en tyr, tiljublet af måbende, medlevende masser, midtpunkt for sammenstimlen og massehysteri. Men Schumanns klaver bevarede sin karakter af et privat sted, et spejl for tankens og sjælens egen fantasiverden. Hans klavermusik fremkalder kun sjældent billedet af en virtuos, selv om han som ung drømte om sig selv i virtuosens rolle, omgivet af beundring og berømmelse. Den er ikke blot intim og kropsnær, den er undertiden udtryk for en væren-sig-selv-nok som egentlig er koncertsalen fremmed. Fra tid til anden stiller den nok krav om pianistisk virtuositet, risikable spring, forskudte accenter, akavede håndstillinger m.m., men virtuos i den udadvendte, cirkusagtige betydning er den aldrig.

Musik er ikke blot en sag for ørerne, den vedrører hele kroppen, og når man spiller dem, aktiverer selv Schumanns mest intime klaverstykker kroppen på en ganske særlig måde. Rytme og gestik foregår i fingrene, i musklerne, i nervernes sansninger, i selve hjerteslaget. Men i en moderne klassisk musikkultur, fattig på klaverer i dagligstuen, risikerer vi måske at tabe noget af denne nærkontakt. Det kropslige, der er en så åbenlys side af nutidens populærmusik i næsten alle dens former, er sjældent i omgangen med klassisk musik. Men musik uden kropsligt nærvær er en musik der er blevet fjern og fremmed for sig selv.

Den franske forfatter og tænker Roland Barthes påpegede denne forskel på musik, man lytter til, og musik man er fysisk involveret i at frembringe. Han ville have os allesammen til at *spille* Schumann, ligegyldig hvor dårligt, for - som han skrev - "den sande Schumann-fortolker *c'est moi!*" Og med dette opråb kan Schumanns musik måske ligefrem være med til at vise vej ud af den klassiske musiks lukkede sociale rum og bekæmpe de lyttevaner, den moderne kulturindustri ofte forfører sine ensomme konsumenter til. At elske Schumann er på en måde at være uden for tiden, at være på tværs af tiden, at anbringe sig i sin egen tid styret af lyst, ikke af vaner og samfundskonventioner. Ikke tilbagelænet, med lukkede øjne, i den dannede, klassisk-borgerlige lytters eksklusive "nydelse", men styret af vågne, søgende, sultne, sansende ører.

Året 1837 blev i flere henseender et vendepunkt i Schumanns liv. I februar afbrød han pludselig at arbejde videre på sin fjerde klaversonate, selv om han indtil da kun havde skitseret åbningen og et temakompleks til den første sats samt en del af en stormfuld finale, der ikke var udarbejdet i detaljer og helt savnede en reprise. - En midtersats havde han tilsyneladende slet ikke gjort sig tanker om endnu.

På det tidspunkt var Schumann en anerkendt, litterært højt begavet redaktør af eget musiktidsskrift, mens han enten var berygtet som excentriker eller komplet ukendt som komponist. Det var tilsyneladende problemer med tidsskriftet der fik ham til at lægge den ufærdige klaversonate på hylden, og af uklare grunde genoptog han aldrig arbejdet, skitsen forblev en torso, og Schumann, en hjørnesten i klavermusikkens historie, vendte aldrig siden helhjertet tilbage til sonategenren. De fleste Schumann-kendere, senest også John Daverio i sin grundigt researchede biografi *Robert Schumann: Herald of a 'New Poetic Age'*, angiver jordnære finansielle overvejelser som hovedgrund: Schumann indså at klaversonater ikke var i høj kurs i datidens ”oplevelses-økonomi”, og han lagde meget bevidst an til et liv som ægtemand og familieforsørger. Kort efter sit bryllup skrev han i sit tidsskrift om en komponistkollega: “Han er blevet vidt berømt blot for nogle få sange. En heldig hånd i en så beskeden genre er åbenbart nok til at blive betragtet som en betydelig komponist; for den som sælger mest, er nummer ét!” Bemærkningen viser, hvordan hans kunstneriske selvforståelse langsomt og pinefuldt ændrede sig. Fra at være en fri, i egentligste forstand “eksperimenterende” kunstner følte han sig nu nødsaget til at efterleve mindre luftige succeskriterier. Og allerede efter at han i eftersommeren 1840 blev gift, vældede som bekendt en strøm af mere end halvandet hundrede lieder fra ham før året var omme.

Faktisk skrev klaverkomponisten Schumann kun klaversonater i en kort periode, mens han var midt i tyverne, omend han igen og igen omarbejdede, ændrede og reviderede, til tider endog hele satser. Den første sonate (i fis-mol) blev efter mange forsøg og hovedbrud færdig i august 1835, g-mol sonaten et par måneder senere (finalen blev dog erstattet af en nyskrevet sats flere år efter), og i 1836 skitserede han i alt væsentligt den vældige, stærkt eksperimen-

menterende f-mol sonate – et værk som stillede helt uvante krav til både pianist og publikum - og C-dur klaverfantasier opus 17 som har åbenlyst sonatelignende træk. Men karakterstykket, det poetiske *snapshot*, det lyriske snarere end det episke, dominerede hans udtryksform både i årene før og efter, idiomatisk repræsenteret af evergreens som *Carnaval*, *Kinderszenen*, *Fantasiestücke*, *Kreisleriana* og *Davidsbündlertänze* - de sidste også fra 1837. Men sonateformens mere lovbundne karakter tiltrak ham åbenbart i disse år – ”midt blandt modens portrætter og karikaturer er det en fornøjelse igen at se disse nøgterne ansigter,” noterede han i 1834.

Efter et årelangt frieri med endeløse forviklinger og skuffelser sagde Clara Wieck i august 1837 definitivt ja til at gifte sig med den ni år ældre Robert. Clara var tæt på sin 18-års fødselsdag, men var allerede en feteret koncertpianist, og forlovelsen intensiverede en i forvejen indædt fejde med hendes far, klaverpædagogen Friedrich Wieck.

For Wieck var Schumann uværdig som svigersøn, nok talentfuld, men pengeløs, drikfældig, sværmerisk og ustabil, og han kunne ikke drømme om at give sit samtykke til ægteskab. Slidsomt og metodisk havde han udviklet sin datters talent og karriere i en tid, hvor kvinder nok kunne underholde med yndigt klaverspil i de hjemlige pauluner, men aldrig, eller kun helt undtagelsesvist, optrådte offentligt. Wieck ville vise alverden at en pige ikke stod tilbage for mandlige kolleger - da unge Clara optrådte for selveste Goethe i Weimar, bemærkede den aldrende digter at hun spillede "med en kraft som seks drenge". Selv var hun ikke blot uhyre afhængig af sin far, både følelsesmæssigt, økonomisk og kunstnerisk, hun var også sin fars væsentligste indtægtskilde. Den usalige trekant kastede hende ud i en traumatisk loyalitetskonflikt, og Schumann svingede hvileløst mellem oprør og mismod, forbandelser, tungsind og – sin vane tro – lurende selvmordstanker.

I oktober samme år rejste Clara med sin far til Wien, og i løbet af vinteren vandt hun international berømmelse. Og imens drømte Schumann om eventyrlig ægteskabelig lykke - "i tasmørket vil jeg improvisere for dig, og du vil stille nynne med". Men glæden ved som musiker at "klæde mine følelser i lyde" og "kunne give andre en times lykke" overvældede Clara. Oven i følelsen

af illoyalitet over for sin far begyndte også tvivlen om en kvindelig kunstners muligheder i et mindrebedrevet ægteskab at nå hende. "Jeg ville blive ulykkelig, hvis jeg ikke altid kunne arbejde med min kunst (...) Kærlighed er så smuk, men, men, men ..."

I syv sind foreslår hun at udsætte brylluppet indtil Schumanns finansielle situation bedres. Gifte sig uden sin fars samtykke kan hun først som 21-årig, som myndig. Fra deres hjemby Leipzig svarer den sårbare komponist straks med en trussel om at kaste sin forlovelsesring i floden og selv "give efter for en trang til at følge efter". - Et trist varsel om den februardag der seksten år senere endte med, at han blev anbragt på et asyl for sindslidende: Kun iført slåbrok hoppede han i Rhinen i et forsøg på at tage sit eget liv, og forinden havde han kastet sin vielsesring i det isfyldte flodvand. Schumanns psykiske ustabilitet havde fulgt ham helt fra de tidligste ungdomsår, og i et brev underrettede han nu for første gang sin tilkommende om "mit livs mørke side ... den dybe hemmelighed om en slem sjælesygdom ... i timevis kan jeg ruge over blot at betragte et billede af dig".

I Wien legede Clara med drømme om at de efter den forestående vielse kunne bosætte sig i denne metropol, hvor hun "nemt" kunne tjene 2000 daler om året. Og Schumann var "forrykt af glæde", at bo i musiklivets ubestridte hovedstad var blandt hans "ældste og kæreste drømme", han forestillede sig hvordan de sammen indtog byen, og i en rus af inspiration kastede han sig over arbejdet med de stort anlagte *Noveletter* for klaver. Under Claras lange fravær er hendes åndelige nærvær mærkbart overalt i hans musik, symboliseret af hemmelige koder, af særlige musikciter eller af en trinvist faldende melodi der fik symbolværdi for dem begge. I den sidste af de otte *Noveletter* optræder denne melodi ligefrem med tilføjelsen: "en stemme fra det fjerne".

Men Wieck ønskede forståeligt nok at profitere af Claras nyvundne berømmelse. Han organiserede straks en turné til Frankrig, og hans datter fulgte lydigt med. Først halvandet år senere, dagen før Clara blev myndig, blev hun og Robert gift. Først da sluttede det trekantsdrama som endog havde budt på stævninger, rettergang og domfældelse; Friedrich Wieck havde definitivt tabt slaget.

Schumann nævner den påbegyndte "Fjerde Sonate i f-mol" i sit værkkatalog, men det var længe uklart, hvad der var blevet af manuskriptet til denne "Ufuldendte" som af ikke indlysende grunde gør brug af samme hovedtoneart som den tredje sonate fra året før. I 1997 blev manuskriptet imidlertid pludselig sat til salg af auktionshuset Sotheby's, men efter almindelig praksis blev navnet på såvel køber som sælger holdt hemmeligt. I 2009, efter en del detektivarbejde, lykkedes det en privat Schumann-entusiast, amerikaneren Dr. Paul E. Green Jr., at lokalisere manuskriptet og afsløre at det oprindeligt - næppe overraskende - kom fra en sælger i Leipzig. Køberen viste sig at være den styrtende rige amerikanske Hewlett Foundation (oprettet af den ene halvdel af de to mænd bag grundlæggelsen af computer-giganten HP), og fonden havde derefter i 1998 foræret manuskriptet til Stanford University i forbindelse med en hyldest til universitetets daværende prorektor, Condoleezza Rice, senere udenrigsminister i den genvalgte George W. Bushs regering. Paul Green fik en xerox-kopi af skitserne, han renskrev Schumanns håndskrift i et moderne computerprogram (*Sibelius*) og lagde resultatet ud på nettet, stadig tilgængeligt for alle. Her finder man desuden en længere redegørelse for, hvordan det lykkedes ham at lokalisere manuskriptet, samt en række overvejelser vedrørende manuskriptets art, karakter og placering i Schumanns livsværk. Og hans nevø, pianisten Frederick Moyer, fremfører meget overbevisende de eksisterende dele af Schumanns skitser.¹

Da det ufuldstændige værk – hvis autenticitet er hævet over al tvivl - ellers ville forblive ukendt for den brede musikalske offentlighed, besluttede jeg at forsøge en fuldstændiggørelse. Schumanns plads blandt historiens allerstørste tonekunstnere gjorde det i sig selv indlysende, at flere minutters klavermusik fra en sprudlende kreativ periode i hans liv ikke burde samle støv i en velbevogtet arkivskuffe. De eksisterende skitser indeholder 166 takter af en finale. Dog ikke som et sammenhængende forløb, Schumann lader undertiden en del takter stå næsten tomme, andetsteds viser pludselige klip og afbrydelser umisforståeligt at noget mangler. Af en første sats findes kun 66 takter, mange

¹ http://www.frederickmoyer.com/essays/2009/10/schumann_fourth_sonata/

af disse kun udfyldt med en simpel basstemme. Og som nævnt savnes en langsom midtersats helt.

Jeg skal her redegøre lidt nærmere for dette arbejde og dets vilkår. Og frem for at forklare dets særlige karakter - stiløvelse eller og komposition? - halvt ihjel, er jeg fristet til at citere en sammenligning som en bekendt skrev til mig efter at pianistinden Amalie Mallings indspilning af resultatet (herom senere) var udkommet i oktober 2011: ”Som du sikkert ved, klinkede man i det gamle Kina ofte gamle fine krukker, der var gået itu, ved at anvende guld som ”bindemiddel” til skårene. Resultatet blev således ofte at det genskabte blev endnu finere, mere fornemt, og mere værdsat, end den originale udgave oprindeligt havde været.”

- Metaforen ”guld” er ikke central, men metaforen ”at klinke skår” ramte mig dybt, måske også fordi jeg hvert år tilbringer en del af mit liv i Etrurien, og de ”klinkede” etruskiske vaser som bugner på museerne dér, har altid forekommet mig at besidde en særlig skrøbelig, forfinet poesi, de næppe var i besiddelse af, da de kom fra pottemageren.

En understregning er imidlertid vigtig, også selv om den kan forekomme selvindlysende: Ethvert forsøg på at ”komponere som Schumann” var på forhånd udelukket, en ”Schumanns Fjerde” eksisterer ikke. Havde han selv komponeret sonaten færdig, ville han utvivlsomt have udvidet, raffineret, tilføjet etc. Men han efterlod sig adskillige minutters raffineret og dybt inspireret klavermusik i mere eller mindre færdig form, og stor kunst tilhører os alle. Og jeg følte mig overbevist om at netop sonateformens logik, dens udvikling og gentagelser, dens ”gennemføring” af stof og reprise, i betydelig grad ville gøre det muligt at udbygge dette fragment sådan som Schumann i store træk *kunne* have gjort det. Hvis denne musik for al fremtid skulle være dømt til en lydløs Tornerose-søvn i aflåste arkiver eller udstillingsmontrer, ville vi alle være fattigere. - I hvert fald har den antagelse indgydt mig tilstrækkeligt mod til at færdigkomponere en version af sonaten der gør koncertopførelser mulige.

Amalie Malling besluttede at lade værket indgå på sin seneste cd med værker af Schumann (Schumann Piano Works, Classico 2011, CDK 1072. Indeholder desuden *Fantasiestücke* og *Faschingsschwank aus Wien*) og valgte

Karl Aage Rasmussens fuldstændiggørelse af Schumanns Fjerde Klaversonate

Studiepartitur

Karl Aage Rasmussens færdiggørelse af de to satser af Schumanns sonate er netop udkommet på forlaget Wilhelm Hansen. Med forfatterens tilladelse har vi imidlertid fået mulighed for at trykke det i *PubliMus* på en måde, der løbende lader læseren – lytteren – følge med i, hvad der originalt er Schumann, og hvad der er tilføjet af Karl Aage Rasmussen.

Princippet er enkelt. Noder på hvid baggrund figurerer originalt i Schumanns skitser, noder på grå baggrund er Karl Aage Rasmussens tilføjelser. Benyttelsen af studiepartituret overflødigør ikke et kig på Schumanns skitse på http://www.frederickmoyer.com/essays/2009/10/schumann_fourth_sonata.

Robert Schumann, Sonata no. 4, 1st Movement (1837)

Realization from the unfinished sketch by Karl Aage Rasmussen 2009

Allegro molto

rit. a tempo

The musical score is presented in grand staff notation (treble and bass clefs). The key signature is three flats (B-flat major or D-flat minor), and the time signature is 4/4. The score is divided into systems of two staves each. Measure numbers 5, 9, 13, 18, 22, and 26 are indicated at the beginning of their respective systems. Dynamics include *f*, *sf*, *mf*, *p*, and *pp*. The tempo markings **Allegro molto** and *rit. a tempo* are placed at the top. The score shows a complex texture with frequent changes in dynamics and articulation, including slurs and accents. A grey rectangular highlight is present in the lower right corner of the page, partially overlapping the bottom system of music.

30 *rit.*
mf

34 *a tempo* *rit.* *a tempo*
p

38 *rit.* *a tempo* *sf*

42 *sf* *sf* *rit.* *sf*

45 *sf* *mf*

49 *rit.* *pochiss. meno*
pp

53 *p*

56 *pp* *p*

60 *mf* *f* *p* *pp* *ff* *rit.* *Tempo I*

65 *rit.* *a tempo* *p*

71

76

81 *dolce* *rit.* *a tempo* *pp*

85 *p*

Detailed description: This is a piano score for a piece in a minor key, spanning measures 56 to 85. The score is written for two staves, treble and bass clef. It features a variety of dynamics including *pp* (pianissimo), *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), and *ff* (fortissimo). Performance instructions include *rit.* (ritardando), *a tempo*, and *Tempo I*. The piece includes several complex textures, such as dense chords in the right hand and moving lines in the left hand, and some passages with a change of key signature to a major key (measures 81-85). The score is presented in a clean, professional layout with clear notation and dynamic markings.

89

Musical score for measures 89-92. The piece is in G major (one sharp). The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment of eighth notes. A *pp* (pianissimo) dynamic marking is present in measure 91.

93

Musical score for measures 93-97. Measure 93 begins with a fingering of 5. The right hand has a melodic line with a *p* (piano) dynamic. The left hand has a rhythmic accompaniment. A *cresc.* (crescendo) marking is in measure 95, and a *f* (forte) dynamic is in measure 97.

98

Musical score for measures 98-100. The key signature changes to G minor (two flats). The right hand has a melodic line with a *sf* (sforzando) dynamic. The left hand has a rhythmic accompaniment. A *rit.* (ritardando) marking is in measure 99, and *a tempo* is in measure 100. A *f* (forte) dynamic is in measure 100.

101

Musical score for measures 101-104. The right hand has a melodic line with a *molto rit.* (molto ritardando) marking in measure 101. The left hand has a rhythmic accompaniment with a *dim.* (diminuendo) marking in measure 101. A *p* (piano) dynamic is in measure 102, and a *pp* (pianissimo) dynamic is in measure 103. *a tempo* is in measure 104.

105

Musical score for measures 105-109. The right hand has a melodic line with a *rit.* (ritardando) marking in measure 105. The left hand has a rhythmic accompaniment with a *f* (forte) dynamic in measure 106. *a tempo* is in measure 107. A *mf* (mezzo-forte) dynamic is in measure 109.

110

Musical score for measures 110-114. The right hand has a melodic line with a *p* (piano) dynamic in measure 110. The left hand has a rhythmic accompaniment. The time signature changes from 2/4 to 4/4 in measure 111. A *f* (forte) dynamic is in measure 114.

115

Musical score for measures 115-118. The right hand has a melodic line with a *pp* (pianissimo) dynamic in measure 115. The left hand has a rhythmic accompaniment. The key signature changes to E major (three sharps) in measure 117.

119

5

p

123

5

127

rit. *a tempo* *mf* *rit.*

131

a tempo *p* *rit.* *a tempo* *sf*

135

mf *cresc.* *f*

138

f *rit.* *sf* *ff*

142

rit. *sf* *sf* *sf*

Robert Schumann, Sonata no. 4, Finale (1837)

Realization from the unfinished sketch by Karl Aage Rasmussen 2009

The musical score is presented in a grand staff format, with the right hand on the upper staff and the left hand on the lower staff. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 2/4. The score is divided into six systems, with measure numbers 6, 11, 16, 21, and 27 indicated at the beginning of their respective systems.

Key performance instructions and dynamics include:

- Measures 1-5:** *Agitato* (above the staff), *ff* (below the first staff), *(m.s.)* and *(m.d.)* (above the first staff).
- Measures 6-10:** *sfz* (below the first staff).
- Measures 11-15:** *ff* (below the second staff).
- Measures 16-20:** *sfz* (below the first staff), *legatiss. sfz* (below the second staff).
- Measures 21-26:** *p* (below the first staff).

The score features a variety of rhythmic patterns, including sixteenth-note runs, eighth-note patterns, and chords. A triplet of eighth notes is highlighted in a grey box in the bottom system, starting at measure 28.

34

3

dolce, poco a poco cresc.

40

sim.

(cresc.)

44

mf

f

pp sub.

48

rit.

poco meno

p

52

ancora meno

p

56

rit.

tempo I

mf

59

62 *poco rit.*

66 *a tempo*

f sub. *sf* *sf*

71

77 *m.s.*

82

88

94

100

106

112

118

124

130

rit. *molto rit.* *lento, sempre ad lib.*

diminuendo sempre *p*

137

rit. *molto lento*

pp

adagio

144

Musical score for measures 144-149. The piece is in a key with two flats (B-flat major or D-flat minor) and a 3/4 time signature. The tempo is *adagio*. The score features a mix of treble and bass clefs. Measure 144 starts with a treble clef, while measures 145-149 are in bass clef. There are several triplet markings (3) and dynamic markings like *p* and *sfz*.

150

Musical score for measures 150-156. The tempo is *ancora vivo*. The score is primarily in bass clef. Measure 150 has a treble clef. There are triplet markings (3) and dynamic markings like *p* and *sfz*.

157

Musical score for measures 157-163. The score is primarily in bass clef. Measure 157 has a treble clef. There are triplet markings (3) and dynamic markings like *p* and *sfz*.

164

Musical score for measures 164-169. The score is primarily in bass clef. Measure 164 has a treble clef. There are triplet markings (3) and dynamic markings like *p* and *sfz*.

170

Musical score for measures 170-176. The score is primarily in bass clef. Measure 170 has a treble clef. There are triplet markings (3) and dynamic markings like *p* and *sfz*.

accel.

tempo I

Musical score for measures 177-182. The tempo is *tempo I*. The score is primarily in bass clef. Measure 177 has a treble clef. There are dynamic markings like *ff* and *sfz*.

183

Musical score for measures 183-187. The score is primarily in bass clef. Measure 183 has a treble clef. There are dynamic markings like *sfz* and *f*.

188

Musical score for measures 188-193. The score is primarily in bass clef. Measure 188 has a treble clef. There are dynamic markings like *p* and triplet markings (3).

194

199

203

209

214

219

224

229

dolce, poco a poco cresc.

233

f

This system contains measures 233 to 235. The music is in a minor key with a key signature of three flats. It features a complex texture with many accidentals and slurs. A dynamic marking of *f* (forte) is present in measure 235.

236

pp sub.

molto rit.

This system contains measures 236 to 239. It begins with a dynamic marking of *pp sub.* (pianissimo, *sub.* for *subito*) and a tempo marking of *molto rit.* (very *rit.*). The music is characterized by long, flowing lines with many slurs and ties.

poco più lento

240

p

This system contains measures 240 to 243. The tempo marking is *poco più lento*. A dynamic marking of *p* (piano) is shown in measure 240. The music consists of block chords and simple rhythmic patterns.

244

ancora meno

rit.

tempo I

mf

This system contains measures 244 to 247. It includes tempo markings *ancora meno*, *rit.*, and *tempo I*. A dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) is present in measure 247. The music shows a return to a more active texture.

248

This system contains measures 248 to 251. The music features a dense texture with many slurs and ties, continuing the complex melodic lines from the previous system.

252

poco rit.

This system contains measures 252 to 255. It includes a tempo marking of *poco rit.* and ends with a double bar line and repeat sign. The music continues with complex textures and slurs.

255

a tempo

f sub.

sf

This system contains measures 255 to 258. It begins with a tempo marking of *a tempo*. Dynamic markings include *f sub.* (forte, *sub.* for *subito*) and *sf* (sforzando). The music is highly rhythmic and complex.

her at lade andantinoen fra Schumanns 2. sonate i g-mol optræde på den manglende midtersats' plads. Det er et drømmende intermezzo som tematisk har visse mindelser om den Fjerdes ydersatser, og som i øvrigt bygger på en lied af den kun 18-årige Schumann, "Im Herbste".

Oprindelig forekom en færdiggørelse af første sats med dens kun 66 takter, en blot og bar temapresentation og et par antydninger af overledninger, mig håbløs. Det beskedne materiale ville gøre det pløk umuligt ikke at "komponere som Schumann", og det opfattede jeg som nævnt som lidt af en uhyrlighed. Så jeg havde fra begyndelsen ingen forestilling om at kunne "rekonstruere" en Schumann-sonate, men ville gøre et forsøg på at fuldstændiggøre finalesatsen "Agitato" som fra Schumanns hånd ganske vist havde adskillige mangler og løse ender, men som dog i lange stræk var sammenhængende, "ægte" Schumann.

Det første problem man støder på, optræder i t. 29, hvor Schumann næppe kan have ment at den pludseligt indtrædende enkle tostemmighed skal stå alene. (Takt nummereringen i det følgende henviser til studiepartituret, der er indsat i hæftet mellem s. 10 og s. 11. *Red.*)

Eksemplet er ret typisk for de situationer, hvor Schumanns manuskript giver grundlag for at "komplettere" uden egentlig at komponere. I t. 35 gentages den tostemmige linjeføring kvint-transponeret i bassen, to oktaver dybere, men her tilføjet en modstemme i trioler. I let tilpasset, transponeret form har jeg derfor anvendt denne modstemme i t. 29-35.

I t. 47f. er det åbenbart at Schumann gør brug af en slags privat musikalsk stenografi. Han noterer kun en mellemstemme, formentlig for at antyde den bagvedliggende harmonik. I t. 51 indledes et nyt afsnit, det synkoperede akkompagnement lyder umiddelbart som baggrund for en stilfærdigt nynnende melodi ...

Studiepartituret viser, hvordan Schumann kunne have udarbejdet disse elementer: Synkoperne fortsætter, og harmonikken bestemmer, hvordan stoffet naturligt fører frem til synkoperne og et nyt, sideordnet tema i Des-dur - som Schumann imidlertid *ikke* komponerer. I stedet nøjes han med blot at angive en melodisk faldende kvint, hvorefter hans skitse ophører brat på dette sted. Først

betydeligt senere i satsen (t. 134f.), i forbindelse med et hvilepunkt efter et dramatisk klimaks, antyder Schumann med en melodisk idé bestående af en først faldende, så stigende kvint, hvad der *kan* have været hensigten i t. 52. Vælger man at aflæse denne melodiske kim som dét, Schumann i sin skitse i hast har noteret som en privat mnemoteknisk henvisning, kunne fortsættelsen meget vel være som i studiepartituret t. 52-65.

Men det mærkelige ”hul” i skitsen på dette sted giver anledning til flere overvejelser: Hvor sandsynligt er det at Schumann har en bestemt melodi i hovedet, begyndende t. 52 med en faldende kvint, men først lader den udfolde sig – eller først skriver den ned – senere (t. 134f). Kan en komponist faktisk få idéer i den fase af sonateformen, vi ofte kalder ”gennemføringsdelen”, som derefter virker tilbage på en endnu ikke færdigkomponeret eksposition? - Stravinsky bemærkede engang: ”Jeg kan aldrig begynde med at komponere indledningen til et stykke, for jeg véd jo endnu ikke, *hvad* den skal indlede ...!”

Tanken er fascinerende, og den bliver det ikke mindre af Schumanns fortsættelse: Tt. 90-133 udgør satsens længste, mest udarbejdede og mest originale passage, fuldt færdig fra Schumanns hånd. Et energisk ”valsende” fire-takts tema i venstre hånds accenter gentages forskudt med én eneste ottendedel, stadig i venstre hånd. Dette er en Schumann’sk specialitet, en ”forrykning” som han flere gange udnyttede enestående originalt i disse år, både i slutningen af sit opus 2, *Papillons*, i *Carnaval* (satsen ”Paganini”) og senere igen og igen i *Kreisleriana*.

Men hvor kommer denne melodi fra?

Dens fravær i skitsen indtil da, lokkede mig nær den situation, jeg for enhver pris prøvede at undgå: at komponere ”som om” jeg var Schumann. Men helt så langt behøvede jeg ikke at gå, for det melodisk-rytmiske tema t. 90f. kunne vel tænkes at være antydet allerede i forløbet fra t. 52. Og jeg valgte derfor at lade denne passage opføre sig som en slags poetisk ”præ-ekko” af temaet t. 90f. Præcis hvad Schumann ville have gjort her, kan ingen vide. Men det er atypisk for ham at introducere fuldstændig nyt stof i en voldsom, gennemførlignende passage midt i en sonatesats. Så den stormende passage der begynder i t. 90 og fortsætter fuldstændig udkomponeret fra hans hånd lige indtil satsens

reprise forventeligt må sætte ind, den *må* have en stoflig baggrund i satsen for inden.

- Og bedre bliver mine argumenter nok ikke for dette korte eksempel på *ghost writing* ...

Sådanne eksempler på at Schumanns tilsyneladende arbejder videre på stof som i realiteten ikke er præsenteret tidligere i satsen, kan naturligvis give anledning til nøgterne overvejelser om manuskriptets status. Ligger der mon andre, hidtil ikke lokaliserede stumper af hans skitser til denne sonate et eller andet sted? Kan de være gået tabt? Er det sandsynligt at en komponist så at sige arbejder ”baglæns” - at idéer kan opstå som eftertanker der virker tilbage på dét, de egentlig skulle være et resultat af?

Spørgsmålet kan naturligvis ikke besvares med andet end et: Hvem véd? Schumanns skitser ligner Mozarts, eller Schuberts, de er skrevet som breve, uden stop, uden synlig tvivl, næsten uden overstregninger af detaljer. Er der overstregninger, gælder det hele systemer eller sider. Mens Beethovens skitser vidner om en komponist der hamrer løs på sit stof som en smed på et stykke jern. Mozart kunne undertiden skrive 50-60 takters musik med blæk, en let flydende håndskrift med alle detaljer og uden fejlskrivninger eller rettelser. For derefter blot at stoppe op, kassere musikken som utilfredsstillende og begynde på noget andet. Beethoven skriver måske fem takter i sin skitsebog, kasserer dem, laver om, kradser ud, prøver igen, ændrer, omformer etc. indtil han mener at have nået sit mål. Hans første nedskrevne udgave af det uforglemmelige åbningstema i Femte Symfonis langsomme sats er banalt som en affaldspose ...

Schumanns arbejdsform og hans måde at tænke musik på gør det efter min mening bestemt ikke usandsynligt at han har evnet at ”holde alle bolde i luften”, endnu mens han stadig skrev. Han nørklede aldrig med detaljer undervejs, som allerede nævnt skrev han ofte dele – eller hele satser – af sin musik om. Hans kreative felt var rummeligt og vidt åbent, og det var ikke tidslinært - ”har man sagt A, må man sige B” - men et kontinuum, hvor ”før” lige så ofte blev påvirket af ”efter” som omvendt.

Fra t. 90 og indtil Schumanns skitse i t. 178 brat hører op, rummer nodeteksten stort set ingen problemer. Og det er åbenlyst at hans skitser stopper netop hvor reprisen må forventes at sætte ind – en reprise føler Schumann sig sandsynligvis (og sandsynligvis med rette) i stand til at komponere på et senere tidspunkt, uden at tabe tråden.

Skitsen slutter dog med en bevægelse til c-mol, ikke f-mol, så der er lagt op til en modulatorisk *twist*, en slags ”falsk” eller ”skuffende” reprise” (noget som Schumann faktisk ynder). Men bortset fra sådanne og lignende justeringer, kan reprisen udarbejdes temmelig problemløst med de sædvanlige tonale udligninger (f.eks. må passagen t. 29f. naturligvis omformes fra As-dur til f-mol), og som egentlige tilføjelser er faktisk kun en traditionel slutningsgestus nødvendig, en ”fortspinnung” som vist i studiepartituret t. 270f.

Da jeg i efteråret 2009 afsluttede denne færdiggørelse af finale-satsen, sendte jeg den naturligvis til Paul Green Jr. og Frederick Moyer, og de lagde mit færdige manuskript på deres allerede nævnte hjemmeside. Her kan man således se såvel hele Schumanns skitse og hele mit forsøg på en komplettering. Og i øvrigt også høre hele satsen ”opført” som *midi playback* via notationsprogrammet *Sibelius*.

Men første sats blev ved med at spøge i mine synapser, og i længden kunne jeg åbenbart ikke modstå fristelsen til at gøre et forsøg også med den. Som nævnt indeholder Schumanns skitse en åbningsgestus, et (to-delt) tema og en overledning som, trods mindre mangler hist og her, må beskrives som fuldgyldige. Men i t. 39 sker pludselig et skred, og en ny, overledningsagtig episode optræder helt uformidlet og munder ud i en oktavpassage med visse mindelser om Brahms. Men derefter noterer Schumann kun en gående basstemme og slutter passagen med et par tomme takter. Derefter endnu en overledning, nu i roligt gående ottendedele, som pludselig hører op ... og resten er tavshed.

Alligevel forekom materialet mig i stigende grad tilstrækkeligt til at etablere en dynamisk form ved hjælp af lige dele genbrug, tonale spændinger mellem elementerne, sekventisk udbygning og visse – indrømmet! - mere kompositoriske manipulationer. En nøjere gennemgang vil føre for vidt her,

men t. 38-67 i studiepartituret viser Schumanns passage med det pludselige brud til en overledning og gående oktaver og derefter mit forsøg på en udfyldning. I t. 39-54 har jeg indsat en videreudvikling af indledningens motiver, og i t. 64-67 en kadence som optræder i indledningen.

Mit endelige forsøg på en fuldstændiggørelse af første sats består af 148 takter, mens Schumanns skitse som nævnt kun har 66.

Værkets to satser rummer i denne færdigkomponerede form i alt 434 takter over for de 232 takter i Schumanns skitse, og simpel matematik antyder derfor at kun godt halvdelen er ægte Schumann. Men jeg anser det med denne gennemgang for tydeliggjort at det regnestykke er for nemt. Jeg må vel erkende at have optrådt rent ud komponerende i nogle få passager, især i første sats. Men må samtidig insistere på at Schumanns tekst i et og alt, i stort og småt, har dannet udgangspunkt for arbejdet, og at resten er et simpelt udtryk for årelang kærlighed til denne plagede mands livsværk.

Om mit bindemiddel har været guld eller en noget mindre forfinet limtype, kan jeg dårligt have meninger om. At den klinkede krukke er smukkere end den, Schumann kunne have skabt, er usandsynligt. Men selv om afslutninger af uafsluttede musikværker ofte betragtes med panderynkende skepsis af musikfagets overdommere, bør det faktum, at 17-18 minutters hidtil utilgængelig klavermusik af – i alt væsentligt – Robert Schumann nu tilhører os alle, vel fornøje andre Schumann-elskere. Og når jeg lytter til Amalie Mallings pragtfulde tidligere nævnte fortolkning af værket, bør jeg nok i sandhedens interesse indrømme at være lidt stolt af at have haft en finger med i spillet.

Litteratur

Robert Schumann: Gesammelte Schriften über Musik und Musiker, Reclam Universal Bibliothek, 1974.

Daverio, John (1997) *Robert Schumann: - Herald of a "New Poetic Age"*, Oxford University Press.

Ostwald, Peter F. (1985) *Schumann: Music and Madness*, Orion Publishing.

Reich, Nancy B. (1985) *Clara Schumann - The Artist and the Woman*, Cornell University.

Worthen, John (2007) *Robert Schumann*, Yale University Press.

Indspilning

Schumann Piano Works, Classico 2011, CDK 1072.

Amalie Mallings indspilning af den færdiggjorte sonate indeholder desuden *Fantasiestücke*, op. 12 og *Faschingsschwank aus Wien*, op. 26..

Websider

http://www.frederickmoyer.com/essays/2009/10/schumann_fourth_sonata/

<http://www.karlaagerasmussen.com/>

Om forfatteren:

Karl Aage Rasmussen (f. 1947) er komponist og forfatter. Han er uddannet på Det jyske Musikkonservatorium i musikteori, musikhistorie og komposition. 1988-2007 selv professor i komposition her. Grundlægger og leder af ensemblet for ny musik 'The Elsinore Players' (1975-86), grundlægger og leder 1978-2002 af 'Numus Festivalen' for ny musik. Hans værkliste omfatter operaer, orkesterværker, kammermusik, klaverværker og bearbejdelser. Bøger om bl.a. Robert Schumann, Glenn Gould, Svjatoslav Richter, Gustav Mahler, John Cage. Essays.

PubliMus

Skriftserie fra Syddansk Musikkonservatorium & Skuespillerskole
Udgivet i samarbejde med Musikafdelingen, Syddansk Universitetsbibliotek

PubliMus bringer primært artikler fra skribenter med tilknytning til Syddansk Musikkonservatorium & Skuespillerskole og Syddansk Universitet, men alle interesserede er velkomne til at indsende bidrag til redaktionen med henblik på skriftlig og elektronisk publikation.

Alle numre af skriftserien kan afhentes eller rekvireres gratis på fra Syddansk Musikkonservatorium & Skuespillerskole, så længe oplaget rækker.

Elektroniske udgaver af *PUFF/PubliMus* kan hentes på adressen:
<http://www.smks.dk/om-smks/udgivelser/skriftserier>

Indtil februar 2010 blev *PubliMus* udgivet af Vestjysk Musikkonservatorium under navnet *PUFF*.

I øjeblikket kan følgende skrifter i skriftserien *PUFF/PubliMus* rekvireres:

1-07. *Mogens Christensen*: Ugler i musen

Musikkonservatorierne er skabt ind i en anden tid end vor og har et langt stykke vej fået lov til at leve med kraften fra denne undfangelse. I det nye årtusinde er vor tilgang til musik og til uddannelse dog ændret så meget, at konservatorieverdenen bør formulere et bud på, hvilke værdier den vil satse på, og hvorledes disse ideer kan levendegøres i de krav og behov, der i dag er til kunst, uddannelse og forskning. Ugler i musen tager sig for at kridte nogle tanker op og henvise til, hvordan man kan formulere nogle muligheder for formidling af, om og med musik, der forener kunstnerisk praksis med videnskabelig teoretisering.

2-07. *Fredrik Søgaard*: Lyden af Viking

'Lyden af Viking' er en kompositionsproces, hvor virksomhedens medarbejdere komponerer musik, som skal afspejle deres oplevelser af deres virksomhed.

3-07. *Carl Erik Kühn*: Lytning og Begreb

Artiklen præsenterer en række begreber til brug ved beskrivelsen af, hvorledes et musikalsk forløb er bygget op. Begreberne er på en gang så enkle, at de kan benyttes af enhver – med eller uden musikalsk skoling – og så almene, at de kan benyttes på al slags musik.

4-07. *Hans Sydow*: Tonespace – mere end musik.

Tonespace er navnet på Vestjysk Musikkonservatoriums elektroniske projektuddannelse. Computeren er hovedinstrumentet, som bruges til at skabe, spille og formidle elektronisk musik og lydkunst. *Tonespace* er også navnet på et hus, som endnu ikke er bygget - et musikalsk eksperimentarium, hvor man skal kunne lege sig til erfaringer med lyd og musik.

5-07. *Charles Morrow*: Lydkunst i det offentlige rum

Inden for de seneste årtier er interessen for lydkunst (sound art) stadig vokset, både hvad angår publikum, museer, samlere, gallerier og offentlige kunstbestillinger. Mængden af lydkunstinstallationer i det offentlige rum vokser i takt med, at vi bliver mere opmærksomme på vores auditive miljøer. Denne artikel beskæftiger sig med historien bag samt praksis omkring lydkunsten og fremsætter aktuelle strategier for nye projekter i det offentlige rum.

6-08. *Elisabeth Meyer-Topsøe*: Støtte gi'r glød, støtte gi'r brød!

Sopranen Birgit Nilsson (1918-2005) sang de mest krævende partier hos Wagner, Strauss og Puccini, på verdens største operascener, til hun var langt op i 60erne. Læs her om nogle af hendes vigtigste sangtekniske principper om en bæredygtig sangteknik.

7-08. *Niels la Cour*: Om Bachpolyfoniens rødder i Palestrinastilen

Kvalificeret indsigt i barokkens fugakunst kan næppe opnås uden et studium af dens indlysende stilistiske hovedforudsætning: Renæssancens vokalpolyfoni. Med artiklen har det været hensigten ud fra en række korrektionseksempler fra teoriundervisningen i Bachfuga at vise, hvorledes de foretagne rettelser bedst forstås gennem et kendskab til de bagved liggende og indirekte benyttede Palestrinaregler. Afslutningsvis bringes en række almene betragtninger omkring Palestrinas musikhistoriske betydning.

8-08. *Orla Vinther*: At skabe en interesse – fra et liv i musikformidlingens tjeneste

I artiklen beskæftiger forfatteren sig med de motiver, der ligger bag mange års virksomhed som musikteoretiker og musikformidler. Udgangspunktet er en fascination af den kunstneriske oplevelse og en optagethed af at finde og beskrive de formelle mønstre, hvori den kunstneriske oplevelse er forankret. En anden drivkraft har været interessen for værket som tidsdokument. Dette belyses ved en sammenlignende analyse af Franz Liszts symfoniske digt *Les Préludes* og Gustav Mahlers symfoniske lied *Wo die schönen Trompeten blasen*.

9-08. *Eva Fock*: Du store verden!

Artiklen præsenterer historien om et konkret pædagogisk udviklingsprojekt for musikfaget i gymnasiet: *Tværsnit i Musikken*, men historien rummer andet og mere end 'blot' erfaringerne fra et konkret case study fra gymnasieverdenen. Gennem overvejelserne omkring projektet præsenteres og diskuteres forskellige tilgange til musikalsk mangfoldighed, multikulturel pædagogik og musikundervisning i det flerkulturelle samfund – tilgange, som er relevante langt ud over gymnasieverdenen og som rækker langt ud over det flerkulturelle felt.

10-08. *Leif Ludwig Albertsen*: Brahms og Magelone

Musikgenren *Liederabend* udvikler sig på basis af Schuberts *Die schöne Müllerin* og *Winterreise* i løbet af 1800-tallet fra sublim privatkunst til en seriøs offentlig koncertgenre med skiftende hensyn til en eventuel handling i tekstforlægget. Schumann-eleven Brahms var selv usikker over for, om man skulle lade rækken af sange afspejle nogen sammenhængende fortælling. I artiklen redegøres for bogen om Magelone siden middelalderen og der tages afstand fra gentagne forsøg på at se Ludwig Tiecks roman med indlagte sange og tekst som et stort, romantisk eventyr.

11-08. *Palle Jespersen*: Zoltán Kodály.

Komponisten, folkemusikforskeren og musikpædagogen *Zoltán Kodály* fyldte for nylig 125 år. Hans liv og værk præsenteres hér af formanden for Dansk Kodály Selskab, Palle Jespersen.

12-09. *Peer Birch*: De tre hjørnevokaler.

De tre så kaldte 'hjørnevokaler' er hjørnesteinen i klassisk sangteknik. I artiklen forklares dette med henvisning til resultater inden for nyere stemmeforskning, og i en række enkle øvelser vises det, hvordan man i sanguddannelsen drager praktisk nytte deraf.

13-09. *Carl Humphries*: Teaching Improvisation

Artiklen diskuterer begrebet 'improvisation', dets betydning i musikhistorien, og hvorledes improvisation på ny kan inddrages i klassisk musikundervisning.

14-09. *Magnus Tessing Schneider*: Mozart og hans venner.

Om uropførelsen af Mozarts opera *Don Giovanni* i Prag 1787 og om barytonen Luigi Bassis dramatiske og musikalske fortolkning af hovedrollen, der blev skabt netop med henblik på ham.

15-09. *Ole Kühn*: Musikhistoriens ikonisering: motown og bebop.

Er det *ikoner*, der skaber forandringer og fornyelser af musikken? To fortællinger fra det 20. århundredes afro-amerikanske musikhistorie, *Motown* og *Bebop* antyder, at der også kan være andre forklaringer.

16-10. *Bendt Viinholt*: Omkring Rued Langgaards første symfoni 'Klippepastoraler'

Komponisten Rued Langgaard (1893-1952) er en særling i dansk musikliv, der først 20-30 efter sin død blev anerkendt som en af de helt store. Som 19-årig havde han sin komponistdebut - og nåede måske sin karrieres højdepunkt - med den timelange Symfoni nr. 1. Originalpartituret til dette værk har haft en ejendommelig skæbne, og det er den, Bendt Viinholt udreder i sin artikel.

17-10. *Leif Ludvig Albertsen*: Goethe som sangskriver.

Goethes digt 'Kennst du das Land' stammer fra romanen *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, hvor det synges af en ung pige, Mignon. Hun er en gådefuld skikkelse, der drager omkring og synger anelsesfulde sange. Op til 90 komponister har tonesat digtet, heriblandt Beethoven, Schubert, Schumann, Liszt, Tjajkovsky, Hugo Wolf og Alban Berg. Artiklen beskæftiger sig med sangen, dens episke kontekst og med Goethes egen opfattelse af, hvorledes sange bør synges.

18-10. *Johan Bender*: Nielsens kantate

I 1909 skrev Carl Nielsen en kantate til Landsudstillingen i Århus. Artiklen beretter om dens usædvanlige - til dels dramatiske - tilblivelseshistorie, der tegner et billede af Carl Nielsens tid, liv og personlighed.

19-10. *Mads Bille*: Den Jyske Sangskole.

Lederen af Den Jyske Sangskole, Mads Bille, fortæller om skolens tilblivelse og udvikling i sine 10 første leveår - og om ideerne bag.

20-10. *Finn Jespersen*: Carmina Burana, Carl Orff og nazismen.

Den tyske komponist Carl Orffs værk *Carmina Burana* er ét af det 20. århundredes hyppigst opførte værker overhovedet, og det er højt værdsat selv af et publikum, der normalt ikke lytter til den såkaldte 'klassiske' musik. Værket blev uropført i 1937 og fejrede store triumfer i det nazistiske Tyskland under krigen. Hvad var Orffs forhold til nazismen? Er værket et 'nazistisk' værk?

21-12. *Orla Vinther*: At tolke et digt.

Schumanns 'Mondnacht' regnes blandt hans allersmukkeste bidrag til liedkunsten. Artiklen gør rede for det originale samspil mellem digt og musik.

22-12. *Søren Ryge Petersen*: Musik i TV.

Søren Ryge Petersen er kendt af de fleste for sine TV- programmer. Mange har også glædet sig over hans ofte overraskende, men altid træfsikre valg af musikken i programmerne. I sin artikel fortæller han om en række af de udsendelser, han har lavet, og om, hvordan han i det enkelte tilfælde fandt frem til lige netop dén musik.

23-12. *Jørgen Erichsen*: Kuhlau og klaveret.

Skønt Friedrich Kuhlau (1786-1832) af nogle benævnes "Fløjten Beethoven", kender de fleste især den nordtyske komponist for sonatinerne, som helt op til vor tid har figureret i et utal af klaverskoler. Jørgen Erichsen udgav i 2011 den første større biografi nogensinde om Kuhlau - komponisten, vi næsten tør regne for en af vore egne, idet han levede det meste af sit produktive liv i København.

Syddansk Musikkonservatorium & Skuespillerskole
Kirkegade 61 · DK-6700 Esbjerg

Tlf. +45 63119900 · Fax +45 63119920 · e-mail: publimus@smksnet.dk