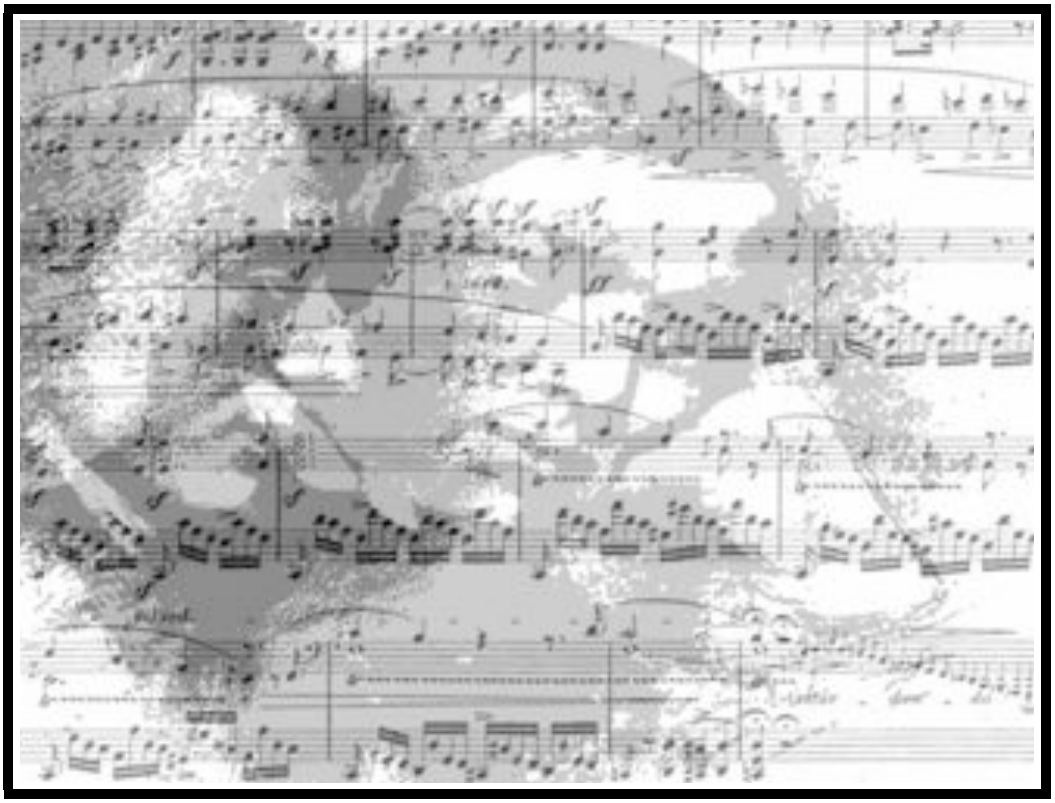
SCHUMANN, CHOPIN OG ROMANTIKKENS POETIK.

Universalpoesi, litteratur og klavermusik;
hermeneutiske og performative refleksioner.

SPECIALE AF THOMAS GOOSEMAN.



INSTITUT FOR KUNST- OG KULTURVIDENSKAB

KØBENHAVNS UNIVERSITET

AFD. FOR MUSIKVIDENSKAB.

JULI 2011

Vejleder: Søren Møller Sørensen.

Side 1 Athenæum-fragment 116
2 INDLEDNING.
4 Romantikken er den nye tidsalder, og unicersalpoesien geniets nye udtryk.
- Det romantiske og det poetiske.
7 - Poesiens blå blomst vokser ikke naturligt.
9 Universalpoesien som subjektets dannelse.
- Kunstneren som pædagog.
10 - Kunsten som læsning og fortolkning.
13 Chopin og Schumann?
- Klaveret som subjektets instrument.
15 - To klavergenier samme læsningsmuligheder?
16 Metodologiske overvejelser.
- Struktur og kontekst som hårde modsætninger.
18 - Praktiske metodologiske overvejelser, og eksempler på problematikker i forbindelse med læsning af musikken.
19 - Stilhistorie, kognitivt studie, fænomenologi eller afprøvende hermeneutik?
21 - Metodologiske perspektiver og grænser.
23 - En romantisk dekonstruktion.
24 - Konsekvenser.
25 DET POETISKE HOS SCHUMANN.
- Der er noget at høre, for den der lytter.
26 Værket forholder sig til en kultur præget af modsætninger.
27 - Autonom kunst, med socialt sigte. *Abegg variationer, Op. 1, Carnaval, Op. 9.*
29 Det poetologiske: ironi, humor og *witz*
32 Sammenhæng eller ej?
- *Humoresque, Op. 20.*
36 - Reiman og musikken som litterær tekst.
38 Sprækker og citater.
40 - Citat eller forløb?
45 - Tre citattyper: De skjulte, de fremhævede og 'Digterens stemme'.
49 - Selvportrættering gennem citatbrug.
51 MUSIKALSKE LÆSNINGER.
- Nodebilledet obstruerer sig selv.'Des Abends'.
54 - 'Etwas bewegter' fra 2. sats af *Op. 17*.
57 - *Selbstschöpfung* og *selbstvernichtung* på formplan. 'Aufschwung', 'In der Nacht'.
64 - Høj og lav. Grand finale, eller: 'nu går de gamle hjem.'
66 - Modsætningernes modsætning. 'Fabel', Op. 12, nr. 6.
68 - Afbrudte fortællinger og overlapninger. Kater Murr og Johannes Kreisler taler i munden på hinanden. *Kreisleriana, Op. 16*, nr. 7.
71 - F*antasie i C, Op. 17*, 3. sats.
74 - Mellem ide og konkretisering. 'Lied ohne Ende', *Albumblätter, Op. 124.*
75 - *Tieffsinn.*
76 - Klaversonater, Op. 11 og 14.
80 - 'Des Abends', 'Botschafft'.
82 - Teknikken styrer det musikalske, og det musikalske styrer det tekniske.
83 - 'Des Abends'
- 'Traumes Wirren'
85 Det uvæsentlige bliver det væsentlige.
94 Opsummering

95 TÆTTERE PÅ TYSKLAND
. Skyttegraven mellem Paris og Leipzig.
- Følelsernes poet og satirikeren.
97 - Den romantiske dobbelthelt, identitet og maskering.
98 - Afstanden mellem tekst og opførelse som værkinternt dobbeltperspektiv.
101 - Afrunding.
102 POET UDEN POETIK
- Læsning af Chopins musik som poetisk.
104 MUSIKALSKE LÆSNINGER
- Det tekniske som refleksion. S*onate, Op. 35*, 2. sats.
105 - *Op. 28*, nr. 1 og 5.
106 - Fastholdt improvisation. *Op. 69*, nr. 2.
108 - Baggrund bliver forgrund. Op. 28, nr. 6,8,15,21.
112 - Funktionsløs funktionsharmonik. Op. 28, nr. 4.
115 - Detaljen som tolkende instans og krigskunst. Polonæse, Op. 44, nr. 1, Op. 53.
121 - Kontrast som refleksion. I. Moscheles, Op. 95, nr. 4 og Chopin, Op. 28, nr. 3.
124 - Genreforvirring og -citat som refleksion.
125 - *Klaversonate, Op. 35*.
126 - *Ballade i g-mol, Op. 23.*
129 - *Ballade i F, Op. 38*
131 George Sand *Consuelo* og Chopin, *Op. 35*
135 - Klaverets Consuelo.
145 Stilhistoriske og hermeneutiske perspektiver.
148 KONKLUSION
150 Litteratur

-Die romantische Poesie ist eine progressive Universalpoesie. Ihre Bestimmung ist nicht bloß, alle getrennte Gattungen der Poesie wieder zu vereinigen, und die Poesie mit der Philosophie und Rhetorik in Berührung zu setzen. Sie will, und soll auch Poesie und Prosa, Genialität und Kritik, Kunstpoesie und Naturpoesie bald mischen, bald verschmelzen, die Poesie lebendig und gesellig, und das Leben und die Gesellschaft poetisch machen, den Witz poetisieren, und die Formen der Kunst mit gediegnem Bildungsstoff jeder Art anfüllen und sättigen, und durch die Schwingungen des Humors beseelen. Sie umfaßt alles, was nur poetisch ist, vom größten wieder mehre Systeme in sich enthaltenden Systeme der Kunst, bis zu dem Seufzer, dem Kuß, den das dichtende Kind aushaucht in kunstlosen Gesang. Sie kann sich so in das Dargestellte verlieren, daß man glauben möchte, poetische Individuen jeder Art zu charakterisieren, sei ihr Eins und Alles; und doch gibt es noch keine Form, die so dazu gemacht wäre, den Geist des Autors vollständig auszudrücken: so daß manche Künstler, die nur auch einen Roman schreiben wollten, von ungefähr sich selbst dargestellt haben. Nur sie kann gleich dem Epos ein Spiegel der ganzen umgebenden Welt, ein Bild des Zeitalters werden. Und doch kann auch sie am meisten zwischen dem Dargestellten und dem Darstellenden, frei von allem realen und idealen Interesse auf den Flügeln der poetischen Reflexion in der Mitte schweben, diese Reflexion immer wieder potenzieren und wie in einer endlosen Reihe von Spiegeln vervielfachen. Sie ist der höchsten und der allseitigsten Bildung fähig; nicht bloß von innen heraus, sondern auch von außen hinein; indem sie jedem, was ein Ganzes in ihren Produkten sein soll, alle Teile ähnlich organisiert, wodurch ihr die Aussicht auf eine grenzenlos wachsende Klassizität eröffnet wird. Die romantische Poesie ist unter den Künsten was der Witz der Philosophie, und die Gesellschaft, Umgang, Freundschaft und Liebe im Leben ist. Andre Dichtarten sind fertig, und können nun vollständig zergliedert werden. Die romantische Dichtart ist noch im Werden; ja das ist ihr eigentliches Wesen, daß sie ewig nur werden, nie vollendet sein kann. Sie kann durch keine Theorie erschöpft werden, und nur eine divinatorische Kritik dürfte es wagen, ihr Ideal charakterisieren zu wollen. Sie allein ist unendlich, wie sie allein frei ist, und das als ihr erstes Gesetz anerkennt, daß die Willkür des Dichters kein Gesetz über sich leide. Die romantische Dichtart ist die einzige, die mehr als Art, und gleichsam die Dichtkunst selbst ist: denn in einem gewissen Sinn ist oder soll alle Poesie romantisch sein.[1]

- Friedrich Schlegel. Athenæumfragment 116

1 Behler, Ernst(red) m.fl. *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. *Erste Abteilung: Kritische Neuausgabe,* Bind 2. München, Paderborn, Wien, Zürich 1967, s. 183

INDLEDNING

> ´… Ich blätterte gedankenlos im Heft […] Hier **[…]** war mir's, als blickten mich lauter fremde Augen, Blumenaugen, Basiliskenaugen, Pfauenaugen, Mädchenaugen wundersam an …'[2]

Man skal ikke bevæge sig ret tæt på Robert Schumanns klavermusik, før musikken selv kommer én i møde. Knapt er noderne åbnet, før mystiske gestalter overskrider musikkens grænser, og noderne stirrer tilbage på én med gådefulde, spejlende øjne, sådanne øjne, som kræver et svar, før du får lov at tage musikken i besiddelse. Prøv bare at holde 'Sphinxes' fra *Carnaval, Op. 9* ud i strakt arm, man kan næsten få øjenkontakt. Men svaret? Schumann får du ikke et klart svar fra, men facetter af gådens løsning vil medlemmerne af *die Davidsbund*: Florestan, Eusebius, Raro, Jonathan, Chiarina, og alle de andre karakteristiske typer, hellere end gerne bidrage med. Sandheden er et baggrundstæppe, hvorpå maskerne kan udfolde sig. Tror du svaret er (i) musikken? Så skulle du måske hellere gå på museum:

> 'Der gebildete Musiker wird an einer Raphael'schen Madonna mit gleichem Nutzen studieren können wie der Maler an einer Mozart'schen Symphonie. Noch mehr: dem Bildhauer wird jeder Schauspieler zur ruhigen Statue, diesem die Werke jenes zu lebendigen Gestalten; dem Maler wird das Gedicht zum Bild, der Musiker setzt die Gemälde in Töne um. –'[3]

Man glemmer næsten at spille.

Tanken om at de lyriske klaverpoeter dyrker en form for ekstramusikalsk omgang med, især, det litterære er blevet fremhævet utallige gange. At det sker som erstatning for en manglende musikalsk logik, og at denne musikalske logik har at gøre med enhed og syntese i det musikalske materiale, synes til gengæld at være blevet til et dogme i kritikken indtil for ganske nylig. En populær og indflydelsesrig musikkritiker som Alfred Einstein skriver i 1947: *'*... there is not – even in the last works of Beethoven's – a single movement, a single measure, that does not rest on the strictest, immanent musical logic, and that in the most minute detail would call for extra-

2 Citeret efter Schumanns anmeldelse af Chopin, Op. 35. Schumann, R. *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker von Robert Schumann.* Bind 1. Georg Wigand's Verlag. Leipzig, 1854. s. 3.

3 Ibid., s. 43 (*Meister Raro's, Florestan's und Eusebius' Denk- und Dichtbüchlein*).

musical justification.'[4], men det er der til gengæld hos de lyriske klaverpoeterne og særligt hos Schumann: ' … composer of the most intimate piano works, entirely comprehensible only to one who knows Jean Paul's and E. T. A. Hoffmann's novels'[5] Man skal ikke læse meget mellem linjerne for at ane at en musikalsk æstetik, særligt dyrket i klassicismen, går hen og bliver et normativt måleredskab. 'Musical logic' – det lyder jo som en naturlov. Og hvori den omtalte litterære indflydelse på musikken består, andet end som få overfladiske referencer til Schumanns bogstavlege i *Carnaval,* fremgår sjældent[6]..

At Schumann dyrker en særlig form for æstetisk heteronomi, behøver ikke en nærmere introduktion. *Hvordan* i praksis*,* og hvordan det projekt forholder sig til en opfattelse af værket som stadig mere autonom størrelse gennem det nittende århundrede, er specialets anliggende.

Specialet forsøger at vise det frugtbare i en tolkningsstrategi, der har som udgangspunkt, at det betydningsmæssige overfladeværk hos Schumann, tillige har en side, der slår igennem på et helt internt musikalsk strukturelt plan, henvendt til et særligt læsende subjekt, og at denne side kan forstås som en spektakulær oversættelse af universalpoesiens fordringer, som den fremstår hos den tyske litteraturavantgarde, kredsen omkring Jena: Schlegel, Novalis, Jean Paul m.fl.

Fordi specialet er et hermeneutisk udkast løbes det langsomt i gang; jeg vil gerne oprulle så meget horisont før mine egentlige læsninger søsættes. Læsningerne udspringer gradvist af arbejdet med det historiske, litteraturen og kritiken, således også helt fysisk strukturelt i specialet.

---

4 Einstein, Alfred *Music in The Romantic Era*. J.M. Dent & sons ltd. London 1947. s. 66.

5 Ibid., s. 7.

6 Som f.eks Sams, Eric "The Tonal Analogue in Schumann's Music" I: *Proceedings of the Royal Musical Association*, Årg. 96 (1969 - 1970), s. 103-117. En meget overfladisk gennemgang af det poetiske hos schuman. John Daverio afviser den da også ret kategorisk se Daverio, John I "Piano Works 1: A world of images" I: Perry, Beate (ed): The Cambridge companion to Schuman, Cambridge University Press, Cambridge, 2007, s. 80.

At der er forskel på tysk og fransk romantik er givet; det filosofiske og folkloristiske overfor det eksotiske og sociale plejer at være den hurtige definition. Hvorom alting er: Chopin og Schuman er i receptionen blevet placeret effektivt på hver sin side af dette skel. Frem for at grave dybere grøfter, *stiller specialet det spørgsmål, om de samme tolkningsstrategier (eller nært beslægtede), der forsøges anvendt til læsning af Schumanns musik, også kan give udbytte overfor musik af Chopin.*

Af nyere litteratur, der har inspireret til denne poetiske læsning af Schumann, skal nævnes tre forfatteres bidrag til emnet: Jim Samsons gennemgang af Chopin og Liszts musik i *The Music of Chopin* og *Virtuosity and the musical work*, John Daverios yderst konsekvente *Nineteenth-Century Music and the German Romantic Ideology,* og Erika Reimans *Schumanns piano cycles and the novels of Jean Paul*. Især de to sidstnævnte, der er de to studier, det er lykkedes mig at finde, der mest konsekvent forsøger at knytte tekst og kontekst sammen i deres samlæsning af Schumanns musik og tysk romantisk litterær ideologi, har haft stor indflydelse. En diskussion af enkelte af deres eksempler vil derfor bl. a. indgå i specialet som afsæt for egne betragtninger.

ROMANTIKKEN ER DEN NYE TIDSALDER, OG UNIVERSALPOESIEN *GENIETS* NYE UDTRYK.

Specialet er et hermeneutisk forsøg, ikke en grundlagsdiskussion omkring romantikken som periode i musikhistorien og dens afgrænsninger og relaterede problematikker. Jeg hæfter mig ved periodens karakteristiske skel mellem autonomi og heteronomi, ved universalpoesien som en refleksion over dette, og undersøger muligheden for at tolke Schumann som en musikalsk repræsentant herfor. Universalpoesien som overordnet ideologi og strømning i perioden introduceres i det følgende. Derved kan hele specialets præmis bedre ses i forhold til de efterfølgende afsnit af mere metodologisk overvejende karakter. Den mere detaljerede gennemgang af de af poesiens kategorier, der spiller en rolle i de musikalske læsninger - *humor*, *ironi*. og *witz* - dukker op i kapitlet 'Det poetiske hos Schumann'

Romantikken er i sandhed, på mange områder, en ny epoke. I megen tænkning ændres grundlaget for erkendelse radikalt, 'organismetanken' slår igennem i videnskab og filosofi. Den romantiske æstetik fremstår som en helt radikal ny måde at forholde sig til kunst på. Den udspringer dels som videreførelse af, dels som oprør mod Kants æstetik, og indsætter geniet, og geniets adgang til det sublime, der hvor Kants

'hensigtsløse hensigtsmæssighed', trods en vis tilslutning til organismetanken, lukker sig om individets grænser for at forstå netop hele denne organiske sammenhæng, gennem sine sanser og erkendelsesformer[7]. Kunsten og musikkens egenskab, er ikke – på rokokomanér - at 'hensætte' i rene følelser, ej heller at vække noget 'desinteresseret velbehag' som Kant foreslog, men bliver, gennem subjektets aktive mellemkomst, til betydning, og bliver spændt for kunstfremmede emner som filosofi f.eks. Stræben efter fuldkommen skønhed er aflyst. Tidligere tiders kunsts – antikkens - enhed mellem det skønne, det gode og det sande *kan* ikke genskabes og *skal* ikke genskabes, den er afløst af kunstværkets egenskab til - fordi det er evigt stræbende - at vække *interesse*, sanseligt og forstandsmæssigt. Bestemt ikke en forstandsmæssig interesse, der kategoriserer og begrebssætter, men en interesse, der pirres af kunstens særegne evne til i dunkle glimt at spejle essenser ved virkeligheden.

Den ny tids romantiske (tyske) toneangivende tænkere kredser omkring det, der inkarnerer denne nye universalerkendelses udtryk - *poesien*, eller: *den progressive romantiske universalpoesi*: 'Die romantische poesie ist eine progressive universalpoesie' *(*Athenæumfragment (AF) 116), skriver Friedrich Schlegel i 1798. Dennes mål er blandt andet at danne, og til stadighed at dannes: 'Sie ist der höchsten und der allseitigsten Bildung fähig; nicht bloß von innen heraus, sondern auch von außen hinein ... *'*. Den er progressiv, fordi den – i forhold til den perfekte, og *naturlige*, antikke kunst - til stadighed søger perfektion og helhed grundet sin egen status som *værende* – ikke som *fuldendt*:

> 'Die romantische Dichtart ist noch im Werden; ja das ist ihr eigentliches Wesen, daß sie ewig nur werden, nie vollendet sein kann.' (AF 116)

Universal, fordi den vil underlægge sig eksterne formål som filosofi og retorik, og samtidig forene alle mulige adskilte 'typer' af udtryk: drama, lyrik, epik, kritik, naturpoesi (naturvidenskab):

> 'Ihre Bestimmung ist nicht bloß, alle getrennte Gattungen der Poesie wieder zu vereinigen, und die Poesie mit der Philosophie und Rhetorik in Berührung zu setzen. Sie will, und soll auch Poesie und Prosa, Genialität und Kritik, Kunstpoesie und Naturpoesie bald mischen, bald verschmelzen, die Poesie

7 se Beiser. Frederick C., *The romantic imperative – The concept of early German romanticism*. Harvard University Press, Cambridge Mass. and London, England 2003: s. 82: 'The romantics … went two significant steps beyond Kant: first, in ascribing a constitutive status to the idea of organism; and second, in claiming that there can be some form of intuitive or non-discursive apprehension of the idea of organism.'

> lebendig und gesellig, und das Leben und die Gesellschaft poetisch machen.' (AF 116)

Og dette praktiseres af litteraturavantgarden selv. Schlegel lader eksempelvis ofte stemmer (her fra den dialogisk udformede *Gespräch über die Poesie),* filosofere for sig:

> 'Ludoviko. Mit andern Worten: alle Schönheit ist Allegorie. Das Höchste kann man eben weil es unaussprechlich ist, nur allegorisch sagen.
>
> Lothario. Darum sind die innersten Mysterien aller Künste und Wissenschaften ein Eigentum der Poesie. Von da ist alles ausgegangen, und dahin muß alles zurückfließen...'[8]

Alting trækkes ind i poesien. Kort og godt udtrykt i AT nr. 350: 'Keine Poesie, keine Wirklichkeit'[9], og trækkes dermed ind i et rum, hvor refleksionen og selvrefleksionen hersker. Det vil sige: erfaringer af alle typer subjektiveres og kan kun udtrykkes gennem subjektets konstant spejlende og reflekterende tilstand. Universalpoesiens fremtrædelsesform er den stadige refleksion. Den kan, mellem:

> '... dem Dargestellten und dem Darstellenden, frei von allem realen und idealen Interesse auf den Flügeln der poetischen Reflexion in der Mitte schweben, diese Reflexion immer wieder potenzieren und wie in einer endlosen Reihe von Spiegeln vervielfachen.' (AF 116)

Kunstværket træder således i karakter som geniets måde at udtrykke, og beherske, dette 'æstetiske heteronomi' på[10], som den nye tids poesi, i modsætning til den klassisk-antikke, er underkastet. Måske kan romantikkens æstetiske tænkning, overhovedet, meget godt karakteriseres ved forskelligt rettede diskurser omkring netop denne betydningstilnærmelses status. I det musikalske kan en konsekvens af dette iagttages på den måde som litteratur og musik – der i hele det nittende århundrede var ligeværdige i borgerskabets almendannelse – pludselig på flere måder kommer til at stå i opposition til hinanden. Som Carl Dahlhaus formulerer det:

> 'Music was more a vehicle for the text, than vice versa; in any event, the text was not an "extramusical ingredient" so much as part of "music itself," which, in accordance with the teachings of antiquity, was thought to consist not only of *harmonia* and *rhytmos* but also of *logos*, language. (The gradual establishment

8 Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, s. 324.

9 Ibid., s. 227.

10 se indledningen til *F. Schlegel*: *Athenäum-fragmenter og andre skrifter*. På dansk ved Jesper Gulddal. Gyldendals bogklubber 2000.

> of the idea of absolute music in opposition to this view is one of the key historical processes in the music of the nineteenth century.)'[11]

-POESIENS BLÅ BLOMST VOKSER IKKE 'NATURLIGT'

Der er på ingen måde tale om at universalpoesien, for Jena-kredsen, bare er en luftig dyrkelse af det anelsesfulde og dunkle. Den bliver selv til stadighed skabt gennem en grundig afsøgning af alle kunstens muligheder og fremtrædelsesformer i samtiden og historisk. Den interesserer sig for det naturvidenskabelige helt ind i detaljen (Novalis virkede som ingeniør det meste af sit liv). Så man skal have med sig, at den æstetiske poetik, hos den litterære avantgarde, ofte former sig som refleksioner over poesien, og at den tit fremstår, dels som en ren historisk-kritisk beskrivelse af det forefindende, og dels som en konstruktiv fordring til fremtiden. Schlegel kan være både negativ og konstruktiv på én gang:

> 'Der findes […] bemærkelsesværdige træk i den moderne poesi, hvorved den adskiller sig fra alle andre former for poesi […] disse træks årsag og formål kan kun deduceres på tilfredsstillende vis ud fra et fælles indre princip. Dertil hører den yderst karakteristiske standhaftighed, med hvilken alle europæiske nationer er blevet stående ved efterligningen af den antikke kunst og ofte, uden nogensinde at være blevet helt afskrækket af en fiasko, er vendt tilbage til den på en ny måde. Dertil hører også dette særlige forhold mellem teori og praksis, hvor smagen selv […] ikke blot afkrævede videnskaben en forklaring på sine udsagn og en redegørelse for sine love, men en tilrettevisning, og forlangte at den skulle fastlægge kunstens formål, retning og lov. Tilsyneladende tager den syge smag, idet den er i konflikt med sig selv og mangler indre fodfæste, tilflugt til en læges eller en kvaksalvers recepter, blot denne forstår at narre den naive troskyldighed ved hjælp af diktatorisk arrogance. Endvidere den skærende kontrast mellem den højere og den lavere kunst. Særligt i dag eksisterer der tæt ved siden af hinanden to forskellige former for poesi, som hver især har sit eget publikum, og hver især går sin egen gang, uden at bekymre sig om den anden […] Endvidere den totale overvægt af det karakteristiske, individuelle og interessante i hele den moderne poesis masse. Og endelig den rastløse, umættelige stræben efter det nye, pikante og frappante, hvorved længslen [efter enhed] alligevel forbliver utilfredsstillet. '[12]

Schlegel vakler lidt i holdningen til det positive i den moderne (moderne = siden romerrigets fald) kunst[13], men grundholdningen er, at det er i forsøget på efterligning,

---

11 Dahlhaus, Carl *Nineteenth-Century Music*. University of California Press, 1989, Berkeley. (Oversat af J. Bradford Robinson). S. 6.

12 Jesper Gulddal 46-47.

13 se Ibid., s. 11-12.

ikke i den rene imitation, af den ideale antikke kunst, at det progressive i universalpoesien ligger. Hvordan det karakteristiske, det individuelle og det interessante, den umættelige stræben efter det nye, som Schlegel omtaler, samt høj modsat lav, teori modsat praksis, og ikke mindst fraværet af 'indre fodfæste', skal forstås, vil jeg søge at afklare, ved at tage det med i en horisontafprøvning mod Schumanns musik.

Schumann skriver i et brev til Clara Schumann, om kollegaernes banale forhold til musik, at det er som et stykke natur, der ikke er formet af en kunstnerisk bevidsthed:

> '… I take satisfaction in so few [contemporary] compositions, because technical shortcomings aside, they dawdle with musical feelings of the lowest type through commonplace [sonorities] and lyric exclamations; the highest that can be achieved here doesn't even come up to the starting point of my musical world. The former [contemporary music] may be a flower, but the latter [Schumann's own music] is an evermore spiritual poem; the former is a sprout of unrefined Nature, the latter a product of poetic consciousness.'[14]

Schumann reflekterer her, tror jeg, ganske som Schlegel over den moderne kunsts efterligning af den overleverede kunst. Hos Schumann tror jeg at det naturlige kan sidestilles, ikke så meget med den 'musikalske antik' (Bach eller Palestrina, for eksempel - dem udråber han jo faktisk til at være poetiske, og dermed de fremmeste af de moderne!), men mere med det automatisk givne udtryk, de forefindende former, de almindelige klicheér, som bevidstløst, af hans samtidige, bare gentages, uden geniets poetiske aftryk. Det, som Paul Hamburger kalder for tysk musiks yderst beskedne niveau i tiden før Schumann og Mendelsohn[15], kalder Schumann, med et blik for romantikkens dyrkelse af naturen, ironisk for 'a sprout of unrefined nature'. Det 'naturlige' i denne forstand, får altid hos Schumann et gok i nødden - som vi senere skal se (og hos Chopin er det bestemt ikke meget bedre). Hvis naturen i musikken er det enkle, samt det at åndløst imitere overleverede udtryk, kan man sige, at *subjektet* snarere er på vej ind i naturen, end gud.

---

14 Brev til Clara Schumann 15 april 1838, her citeret fra: Daverio, John *Nineteenth-Century Music and the German Romantic Ideology,* Schirmer Books, New York 1993, s. 66.

15 Hamburger, Paul: *Romantikken*, Aschehoug, København, 1984, s. 16.

UNIVERSALPOESIEN SOM SUBJEKTETS DANNELSE

-KUNSTNEREN SOM PÆDAGOG

Én genre, der for alvor blomstrer i tiden er Etuden, der med sit virtuost-instrumentale og dannelsesmæssige[16] didaktiske udgangspunkt interesserer romantikerne. Her finder dyrkelsen af 'det karakteristiske' også et afløb (Jf. titlen på Ignaz Moscheles Etudesamling op. 95 (1837): 'Charakteristische Studien für Pianoforte.). Etudens nye status ligger i genrens skift fra almendannende øvelsessamlinger til subjektets mulighed for 'transcendens' gennem øvelsesarbejdet (jf. Czernys systematisk ordnede og uendelige øvelsessamlinger, med Liszts *12 Etude Transcendentale*).

Om dannelse, jegets selverkendelse og transcendens siger Novalis (1772-1801, pseudonym for ´Friedrich von Hardenberg, en anden af Jena-kredsens indflydelsesrige digtere/filosoffer/naturvidenskabsmænd) i *Blüthenstaub,* fragment nr. 28:

> 'Die höchste Aufgabe der Bildung ist, sich seines transcendentalen Selbst zu bemächtigen, das Ich seines Ich's zugleich zu seyn. Um so weniger befremdlich ist der Mangel an vollständigem Sinn und Verstand für Andere. Ohne vollendetes Selbstverständniß wird man nie andere wahrhaft verstehn lernen.'[17]

Også for Schumann er perspektivet større end bare det øvelsesmæssige, Schumann anmelder talrige samlinger af etuder, og i sin anmeldelse af Ferdinand Hillers etuder op. 15 giver han et indblik i, hvad det er for flere dimensioner Etudegenren indeholder:

> 'Denn nach drei Dingen sehe ich als Pädagog besonders, gleichsam nach Blüthe, Wurzel und Frucht, oder nach dem poetischen, dem harmonisch-melodischen und dem mechanischen Gehalt oder auch nach dem Gewinn für das Herz, für das Ohr und für die Hand.'[18]

Schumann som pædagog er at forstå som den Pædagog der, i ledtog med resten af Davidsbündlerne, skal danne subjektet til at åbne sig (*Blüthe ... poetischen ... das Herz*) for poesien og kunstens højeste.

---

16 se Beiser: *The romantic imeprative*, s. 25 om 'Bildung' som ideal for de tidlige romantikere.

17 Kluckhohn, Paul (red) m. fl. *Novalis: Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*. Bind 1, del 3, Stuttgart: Kohlhammer, 1960–1977, s. 426.

18 Schumann, R. *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, s.72-73.

-KUNSTEN SOM LÆSNING OG FORTOLKNING.

Måske kan man sige at det mest problematiske i at anvende tankegods hentet i den poetiske og filosofiske sfære med henblik på musikalsk analyse, er følgende: den litterære musik, musikken som den optræder hos Jean Paul, Hoffmann og andre er ikke klingende musik. Det er en musik, der allerede er fyldt med betydning, en fast betydning baseret på fænomenet musik, indrammet af det litterære narrativ eller af det filosofiske system som det optræder i. Og der er ingen 'forskrifter' på, hvordan man praktiserer den i virkeligheden - skønt E. T. A. Hoffmann af og til kommer tæt på. Og den anden vej er der ligeledes grund til skepsis for den 'virkeligheds' - orienterede musikforsker: at den musik, der omgav de progressive romantikere i kredsen omkring Jena, overhovedet havde noget at gøre med det fænomen, de tillagde så stor betydning, er ingenlunde givet. (Ligesom 'kvinden' i litteratur og videnskab i tiden bliver tillagt et væld af egenskaber, der måske ikke alle udspringer af et decideret førstehåndskendskab…)

Hoffmanns berømte ord om instrumentalmusikkens forrang for al anden musik (og kunst), og om at instrumentalmusikken er den mest romantiske af alle kunstarter, bliver ofte fremhævet i karakteriseringen af den romantiske musik:

> 'When music is spoken of as an independent art, does not the term properly apply only to instrumental music, which scorns all aid, all admixture of other arts (poetry), and gives pure expression to its own peculiar artistic nature? It is the most romantic of all arts, one might almost say the only one that is genuinly romantic, since its only subject-matter is infinity.'[19]

Det må have været forunderligt for menige musikere at være blevet tillagt repræsentantskab for disse værdier. "Hvordan fungerer det mon i praksis?', har spørgsmålet nok lydt. Spørgsmålet er, for en æstetik-historiker, det samme. *På en måde er historikeren i samme båd.* Det er selve læsningen af litteraturen, der bestemmer de æstetiske greb. Og med 'læsning' mener jeg en konstant tolkende modus, der igen og igen genskaber sammenhængen mellem det læste og det komponerede. Schlegels dialog, om alle kunstarter og videnskabers inderste mysterier som poesiens ejendom, er et godt eksempel: Poesien kan kun begribes poetisk. Kritikken skal være kunst:

---

19 Hoffmann, E. T. A.: *E. T. A. Hoffmann's musical writings.* Charlton, David (red), Cambridge University press England 1989, s. 96.

> 'Poesie kann nur durch Poesie kritisiert werden. Ein Kunsturteil, welches nicht selbst ein Kunstwerk ist, entweder im Stoff, als Darstellung des notwendigen Eindrucks in seinem Werden, oder durch eine schöne Form, und einen im Geist der alten römischen Satire liberalen Ton, hat gar kein Bürgerrecht im Reiche der Kunst.' (Kritiske fragmenter nr. 117) [20]

Forståelse af poesien opstår kun gennem kunstoplevelsen, gennem den æstetiske erfaring, der finder sted under selve læsningen. Man forstår udsagnet, men det kan ikke, og må ikke, undslippe subjektets medtolkning. Specialet som hermeneutisk funderet forsøg, har det godt med denne vinkel på romantikkens æstetik.

Læsning for individets, læsningens og nydelsens egen skyld er netop i disse år en ekspanderende aktivitet for det nye hastigt voksende borgerskab. Det litterære magasin, læseforeninger, føljetoner og endeløse romaner (som *Flegeljahre* og *Consuelo*) blomstrer i disse år. Borgerskabet læser ikke længere udvalgte værker, om udvalgte emner, men læser om emner fra hele deres livsverden. Teologisk litteratur - især - erstattes af litteratur om generelle emner af, snart sagt, enhver almendannende og underholdende karakter. Oversat fiktionslitteratur bliver mere almindelig. Læsning bliver i stigende grad et redskab til selvrealisering. Læsningen er et sted, hvor det nye subjekts erkendelsesmåde kan udfoldes, det er ikke bare ren erfarings- eller forståelsesformidling. Læsning *er* 'Bildung' - subjektets poetiske dannelsesmæssige beskæftigelse, forstået som et af avantgardens allerhøjst skattede idealer.[21]

Så når jeg i det følgende taler om et læsende musikalske subjekt, mener jeg dermed et, der er tilstede i oplevelsen, og som er i gang med at genskabe musikken gennem sine egne iagttagelser. Denne genskabelse minder på mange måder om det, at forstå hvad en tekst betyder – uanset hvor subjektiv en opfattelse af teksten man end måtte komme frem til. Man internaliserer musikken for at kunne frembringe den, som man internaliserer teksten, for at forstå den. På den måde kan betydning i en tekst på sin vis godt sammenlignes med et stykke musik, ikke konkret, men efter samme forståelsesmønstre – genkendelse, forløb, modsætninger, begyndelser, slutninger osv. Set i lyset af at læsning og musik ofte dyrkedes indenfor samme rammer i selskabslivets saloner og i hjemmets dannelsessfære, synes denne tilgang oplagt.

---

20 *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, s. 162.

21 se Beiser, s. 25.

Schumann læser musik ganske som var det litteratur. I hans anmeldelse (eller rettere: Julius' beretning om Eusebius, Florestan og Raros' oplevelse) af Chopins variationer over La ci darem la mano Op. 2 starter det hele for eksempel som læsning:

> 'Ich blätterte gedankenlos im Heft; dies verhüllte Genießen der Musik ohne Töne hat etwas Zauberisches. Ueberdies, scheint mir, hat jeder Componist seine eigenthümlichen Notengestaltungen für das Auge: Beethoven sieht anders auf dem Papier, als Mozart, etwa wie Jean Paul'sche Prosa anders als Goethe'sche.'

Så spilles der, og derefter reflekteres der over musikken:

> 'Eusebius spielte sie ganz rein – springt sie nicht keck und frech und geht an den Mann, obgleich das Adagio (es scheint mir natürlich, daß Chopin den ersten Theil wiederholen läßt) aus *B* moll spielt, was nicht besser passen kann, da es den Don Juan wie moralisch an sein Beginnen mahnt. Schlimm ist's freilich und schön, daß Leporello hinter den Gebüschen lauscht, lacht und spottet und daß Oboen und Clarinetten zauberisch locken und herausquellen und daß das aufgeblühte *B* Dur den ersten Kuß der Liebe recht bezeichnet.'[22]

Noderne og musikken er tilsammen som en bog med skrift og handling.

Parallelt med udviklingen af nye læsevaner, opstår der i starten af det nittende århundrede en ny kategori af læsende musikere: den fortolkende musiker, der leverer en subjektiv virkeliggørelse af det klingende materiale på baggrund af en grundig 'læsning' af komponistens forskrifter - vel at mærke en musiker/fortolker, der *ikke* er komponisten selv. Clara Schumann og Liszt udgør de karakteristiske modpoler i kategorien 'virtuos'. Den ene type virtuos er fortolkende, mest, så at sige, i værkets - og værkets autonomis - tjeneste. Den anden er det også i sin egen tjeneste, og begge skaber en ny musikertype ikke før set: en musiker, der både har sin egen og andres musik som sit udtryk, og (i tilfældet Liszt) den helt subjektive beherskelse af begges med sig. Århundredets heltetyper.[23]

Derfor er formodningen i specialet at Schumann i sin musik indfører markører og spejle, der hele tiden tvinger musikeren ind i en reflekterende modus, hvor musikken ikke bare gengives, men *genskabes* i subjektets spejlbillede. Denne dynamik er muligvis til stede som præmis for al fortolkningsmusik, men jeg påstår at Schumann har en særlig præcis strategi til at opnå, og nærmest umuliggøre en realisering af værket, hvor subjektet ikke sættes i centrum, og er på en måde helt frit, men alligevel

---

22 Schumann, R. *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, s. 3-5.

23 jf Samson, *Jim Virtuosity and the musical work,* Cambride University Press, Cambridge 2003, s. 74-75.

holdt uendelig stramt fast af værket. Dette fokus på den performative side af musikken er, håber jeg at vise, nok Schumanns skarpeste tolkning af universalpoesiens refleksions-æstetik (’…einer endlosen Reihe von Spiegeln’ vervielfachen.’)

CHOPIN OG SCHUMANN?

-KLAVERET SOM SUBJEKTETS INSTRUMENTET

> ’ Jedem denkenden Musiker muß es aufgefallen seyn, daß auf dem Pianoforte etwas ganz Anderes geleistet werden kann und soll, als wir bisher zu hören gewohnt waren.’[24]
>
> - Schumann i Neue Zeitschrift für Musik nr. 1 1834

Klaveret er noget særligt for romantikerne, og Schumann har med sikkerhed læst E. T. A. Hoffmann:

> ’It is true that the piano remains an instrument more appropriate for harmony than for melody […] On the other hand there is probably no instrument […] that is able […] to embrace the realm of harmony with full-voiced chords […] When the composer’s imagination has struck upon a complete sound-painting with rich groupings, brilliant highlights and deep shadows, he is able to bring it into being at the piano so that it emerges from his innerworld in shining colours. A full score, that true book of charms preserving in its symbols all the miracles and mysteriums of the most heterogeneous choir of instruments, comes to life at the piano under the hands of a master; and a piece skillfully performed from a score, including all its voices, may be compared to a good copper engraving taken from a great painting. For improvising […] for individual sonatas, chords etc., the piano is excellently suited. Trios, quartets, quintets and so on […] also fully belong in the realm of piano compositions. ’[25]

Det er igen litteratur; Hoffmann lægger dette i munden på sin fantastiske og lidende karakter, kapelmester Fritz Kreisler[26]. Det kan sagtens læses som den fiktive karakter Kreislers forsvar for sine egne musikalske værdier overfor et borgerligt samfund, der mildest talt ikke værdsætter det han står for. I et af de foregående kapitler har han netop givet et selvironisk, men i bund og grund hudflettende referat af borgerskabets koncertvaner. De unge frøkeners foretrukne selvudfoldelsesmedium - de vamle,

24 Schnase, A (red) Neue Zeitschriftt für Musik. Scarsdale, New York, 1963, s. 4.

25 *E. T. A. Hoffmann’s musical writings*, s. 100-101.

26 Ibid., se kapitlet ’Introduction to Kreisleriana’, s. 23-55.

sentimentale, underlødige, men populære opera- og operettepotpourrier - skygger totalt for Kreislers egne ophøjede instrumentale tilbøjeligheder. Dog søsættes klaverets muligheder her som udtryksfuldt instrument, og det er en løfterig karakteristik, der gives. Godt nok beskriver Hoffmann klaveret som et kobbertryk overfor det større oliemaleri, men det er dog fuldt i stand til at udtrykke komponistens inderste intentioner i skinnende farver, og til at inkludere både andre genrer og andre instrumenters idiomer. At Schumann i en væsentlig del af sin produktion vælger klaveret som instrument til at udfolde dette potentielle kosmos på, og at Chopin på lignende vis gør det - og som noget af det første – med etuderne op. 10 og op. 25, i en alder af 21 – nærmest udtømmer klaverets musikalske muligheder for de næste 100 år, viser noget om klaverets status i tiden som instrumenternes instrument. Ikke som et redskab eller et hjælpemiddel, men som selve dér hvor kunsten dyrkes. Og vigtigst: det sker gennem en slags 'læsning'! Partituret er en bog, og klaveret er et potentielt læsnings-instrument, noderne er jo bøger. Ganske lavpraktisk kan man, ved at betragte den trykte musik forvisse sig om, at læsning hurtigt kan komme til at betyde mere for en pianist end for andre instrumentalister: der er simpelthen flere noder, der skal læses, og instrumentet har en indbygget mulighed for at placere 'teksten' foran udøveren – på nodeholderen. (Det kan nævnes at partituret til Chopins cellosonate op. 65, som også er den node pianisten spiller efter, i de fleste udgivelser fylder 35-36 sider. Til sammenligning fylder cellistens stemme 10 sider). Godt nok spiller improvisation og spontane indfald en stor rolle i den romantiske musik, men både Schumann og Chopin dyrker det nedskrevne værk som ramme for kunsten. Og særligt Chopin, der måske var den større dyrker af improvisation af de to, skriver, i stadig stigende grad gennem årene, mere og mere komplekse værker, der, fordi intentionerne er så afsindigt krævende at fastholde og nedskrive, kræver længere og længere tid at få færdiggjort.

Ved voldsomt at øge, og søge, klaverets musikalske muligheder langt ud over tidens normer, spejler de begge subjektets udvidede muligheder for at overskride sig selv og omfavne alt. Skabelsen af nye værker gennem overskridelse af instrumentidiomatiske grænser, som Hoffmann jo egentlig antyder og som Paganinis indflydelse på begge komponister også antyder, går kun den ene vej: fra instrument eller orkester til klaver. Som Schumann konkluderer, lettere selvovervurderende selvfølgelig, men alligevel:

> 'Sicherlich müßte man es einen Verlust heißen, käme das Clavierconcert mit Orchester ganz außer Brauch; andererseits können wir den Clavierspielern

> kaum widersprechen, wenn sie sagen: "wir haben Anderer Beihilfe nicht nöthig, unser lnstrument wirkt allein am vollständigsten.'[27]

(Når man kan skrive en 'concert sans orchestra' – undertitlen på Schumann 3. klaversonate i f-mol, Op. 14 - og skrive sine egne anmeldelser, hvad skal man så overhovedet med andre…)

Klaveret er det nye subjekts spejlbillede, og hvilket aftryk, det nittende århundredes klavertitaner efterlod! Derfor har jeg afgrænset den musik, der er genstand for specialets undersøgelser, til kun at omfatte klavermusik, og af pladshensyn (næsten) udelukkende at inkludere musik fra Schumanns 'klaverperiode' (ca. 1829-1838) og udvalgte værker af Chopin fra nogenlunde samme periode.

-TO KLAVERGENIER, SAMME LÆSNINGSMULIGHEDER?

Det forekommer mig, at Chopin-forskningen står i et stort dilemma. En tilsvarende æstetisk-ideologisk bekendelse, som Schumann så åbenlyst erklærer, eksisterer rigtigt nok ikke hos Chopin. Hans ytringer, ud over hans musikalske opus, er sparsomme, hans breve er underholdende, men musikalsk/æstetisk set mildest talt intetsigende. Men Chopin deler så mange karakteristika med Schumann, at det kan være svært at forstå den totale mangel på forsøg på lignende udlægninger af hans musik. Det tysk inspirerede romantisk/poetiske eksisterer ikke i Chopin-forskningen, og da slet ikke forstået hen i retning af en litterær poetisk idealisme i tysk *Frühromantisch* forstand. Men hvorfor egentlig ikke? Chopin havde en boglig og intellektuel dannelse - og uddannelse - der ikke lod Schumanns noget efter. Hans omgangskreds talte tidens allermest prominente forfattere og kunstnere, og han havde et længerevarende forhold til George Sand, en af periodens litterært set mest lysende personligheder, der, som jeg vender tilbage til i kapitlet *Poet uden poetik*, i mange af sine romaner, på usædvanlig lydhør vis, benytter sig af musikken som metaforisk og narrativ strategi. At tanken om det modsatte ikke skulle have strejfet Chopin, og at ingen tysk inspireret tankegang skulle spille nogen rolle, er for mig og se utænkeligt.

Chopin og George Sand ophørte med at have seksuelle relationer tidligt i deres forhold; noget må de have foretaget sig de mange stille aftener på Nohant. Udvekslet tanker om musik og litteratur måske?

---

27 Schumann, R. *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, Bind 3, s. 62.

METODOLOGISKE OVERVEJELSER.

-STRUKTUR OG KONTEKST SOM HÅRDE MODSÆTNINGER

Strukturelle tilgange står ofte stejlt overfor kontekstuelle tilgange indenfor musikforskning, og dette gælder også forskningen indenfor Schumann og Chopin. I særlig grad har skellet dog delt vandene i studiet af Chopins musik. Jim Samson reflekterer over forholdet mellem den kontekstbaserede og den strukturelle tilgang til musikken: '… such an approach [den kontekstbaserede] must make room for the more searching and systematic lines of investigations into musical structure which have developed since Schenker ...[28]Citatet er fra hans bog *The music of Chopin* fra 1985, og repræsenterer videreførelsen af en særlig strukturfikseret tilgang til musikken, der siden slutningen af 30'erne med Gerald Abrahams *Chopin's musical style* og over 60'erne med Allan Walkers *Profiles of the man and the musician,* har dyrket en ren strukturanalytisk metode i opposition til den mere biografiske og personfikserede. At det er Schenkers analyseverden, der bliver spændt for, er måske meget naturligt. Schenker udråbte selv Chopin som genial og kom derved til at fungere som en slags Hoffmann til Beethoven, der med teknisk/musikalske redskaber kunne vise måden geniet var geni på. Schenker (i øvrigt også elev af en elev af Chopin) står bare uden den ufattelige historiske affinitet, som kendetegner Hoffmanns analyser af Beethoven. Hoffmanns anmeldelser, og på samme tid æstetiske sammenfatning af den tidlige romantiske musik (anmeldelsen af Beethovens 5. Symfoni etc.), er af samme verden som musikken selv; beskrivelserne gror ind i og ud af musikken i fuldstændig symbiose med den historiske horisont. Derfor virker videreudviklingen af Schenkers (fascinerende) system, uden at sammentænke det med kontekstuelle perspektiver, i mine øjne, dobbelt anakronistisk: Schenkers analyseverden, der – groft sagt - har til formål at uddrage essensen af et værks harmoniske struktur og repræsentere det som en ubrudt linje mellem så få punkter som muligt, er allerede i udgangspunktet skævt på romantikernes opbrydende, *progressive* projekt.

Senere får tekst selskab af nogle mere lytterorienterede studier. Og Samson skriver nu i 1994:

---

28 Samson, Jim *The music of Chopin*. Clarendon/Oxford University Press, Oxford 1985, s. 142.

> 'It is rather obvious that receding or vanishing meanings do indeed threaten music analysis by calling into question the stability of the work's identity […] I do want to argue that we need to construct both a listenener-orientated and a work-orientated approach to identity – that neither alone will be adequate […] a listener-orientated approach to identity requires us to rethink rather than to reject, the analytical project ...'[29]

Lidt modstræbende - en kovending i forhold til 1985 - tillades det, at analysen kan flyttes ud af det rent strukturelle ved værket - hvor den har puttet sig længe - og inspireres af noget kontekstuelt. Han kalder dette projekt for musikken som tekst; tekst som noget, der konstituerer sig i forbindelse med kulturelle kontekster, og den der læser. Herved åbner han for alvor skuffen med hermeneutiske muligheder. Han vedkender selv indflydelsen fra Hans-Georg Gadamer og kalder det musikalske værk for '… a mediator between different horizons of understanding …'[30]

Jeg synes det tiltalende i Samsons tænkemåde er den stramhed, og nærhed til værket, hvormed han åbner muligheden af at læseren konstituerer analysen og rammerne for værkets identitet; det er det receptionshistoriske arbejde, der baner vejen for nye tilgange, ikke vilkårlige læseres tilfældige forståelseshorisonter. Selvom trådene i antologierne egentligt sjældent trækkes helt inde fra det musikalske og ud i konteksten, men altid opstår og opererer i enten et temmelig afgrænset felt, eller et totalt åbent. Et eksempel i den mere grænseløse retning er en læser som Lawrence Kramers subjektive udvælgelse af, hvad der kan indgå i tolkningen. Kramer glemmer synes jeg musikkens egen horisont, dens aftryk i tiden, og lader kontekst være alt, hvad der overhovedet findes. Historismen ville væk fra nutiden og tilbage til 'dengang', Gadamer lærer os, at dette er umuligt uden også at bringe sin egen historicitet med. Men hvad er balancen? En kulturs evne til fuldkommenhedsforegribelse - at for-forståelsen allerede er i gang i og med at mødet mellem objektet og subjektet overhovedet finder sted - er jo smuk, men det betyder vel ikke at en hvilken som helst læser straks overkommer den historiske afstand uden arbejde? Historien kan ikke genskabes som faktum, men jeg kan godt lide, at bestræbelsen på det bør fungere som et slags tyngdepunkt for de valgte strategier.

---

29 se Samson, Jim: "Chopin reception: theory, history, analysis" i: Samson, Jim (red) *Chopin Studies 2*, Cambridge University press 1994, s. 15.

30 Ibid., s. 15.

-PRAKTISKE METODOLOGISKE OVERVEJELSER OG EKSEMPLER PÅ PROBLEMATIKKER I FORBINDELSE MED LÆSNING AF MUSIKKEN.

Schumanns musik bliver ofte til en del af et historisk narrativ omkring romantikken som et opgør med klassicismens idealer. Men en nuancering af konteksten viser, at det er mere kompliceret end som så: det poetiske er hos Schumann en særlig egenskab ved alle fænomener, en egenskab, der kan fremtræde mere eller mindre udtalt. Han benytter igen og igen de poetiske idealer som målestok for det gode og fremadrettede moderne i musikken, men også som et redskab til opmåling af tidligere tiders musik.

> *"So* hielt einmal (in Wahrheit) ein übrigens nicht unleidlicher Musikkenner eine Bach'sche Fuge für eine Etude von Chopin – zur Ehre beider.'[31]

> 'Nur was Geist und Poesie hat, schwingt fort für die Zukunft …' [32]

Her understreger Schumann selv, på en lidt indirekte måde, at der ikke findes en krystalklar romantisk æstetik afgrænset i tid, men at det romantiske snarere er en særlig modus, en indstilling, eller tilgang til musikken. En lignende holdning finder vi hos F. Schlegel, der i sin beskrivelse af den nye poesi fremhæver Shakespeare som dens fornemste repræsentant: "Blandt alle kunstnere er Shakespeare den, som overhovedet karakteriserer den moderne poesis ånd allermest fuldstændigt og fortræffeligt."[33] Den moderne poesi er altså ligesom hos Schumann, bestemte træk ved kunsten samlet set over en periode langt større end stilhistorien normalt inddeler den. Det moderne er ikke bare et foreløbigt stade i 1800-tallet, eller et resultat af nogen fremadskridende udvikling. De stilanalyser, der vil forbinde Schumanns sonater, kammermusik, symfonier osv. med Beethovens ditto, rammer muligvis kun en del af målet, hvis ikke de tager 'det poetiske' med i deres betragtninger; Schumanns musik udgør ikke kun et formudviklingsmæssigt 'missing link' mellem Beethoven og Brahms, hverken som stilmæssigt stilstand, udvikling eller oprør. Schumann er den yderst traditionsbevidste avantgardist; *die Davidsbund* vil oprør mod de ikke-poetiske og hylde det poetiske,

---

31 Schumann, R. *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker* Bind 1, s. 203.

32 Ibid., Bind 2, s. 100.

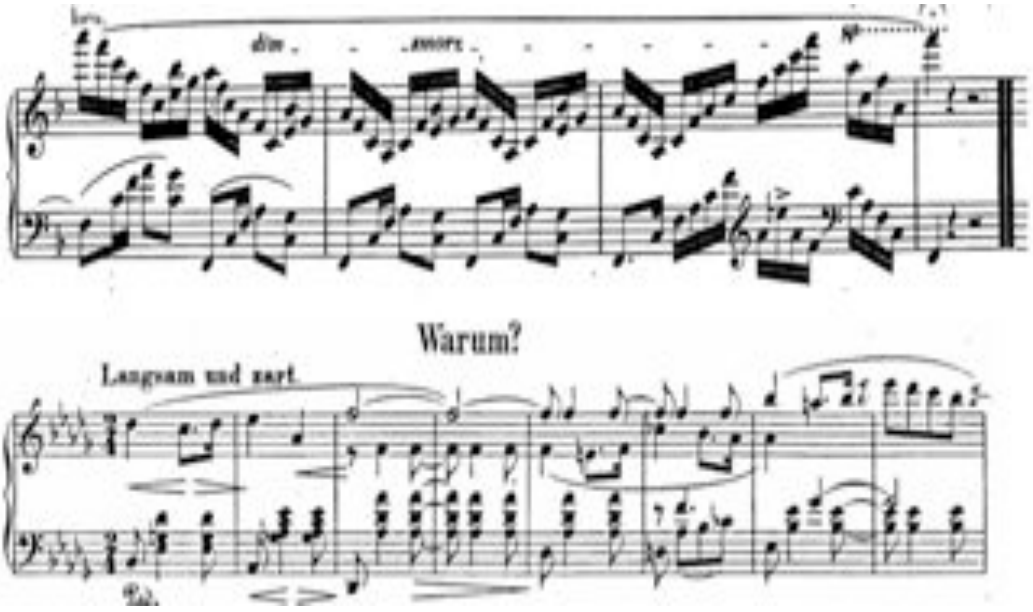
33 'Om studiet af Den Græske Poesi.': F. Schlegel: *Athenäum-fragmenter og andre skrifter*. s. 62. På dansk ved Jesper Gulddal. Gyldendals bogklubber 2000.

men vel og mærket uanset om det findes hos samtidige eller fortidige, klassicister eller hvad. Schumann vil noget særligt med sin kompositionsæstetik, han vil det poetiske, men Schumann *er* i kløerne på sine 'forgængere', derom hersker ingen tvivl; Schubert, Beethoven og Bach *er* ledestjerner på Schumanns stjernehimmel. Pointen er blot at de forskelle, ligheder etc., der kan spores i en horisontalt anlagt stilistisk genreanalyse, forekommer mig så ofte at have en væsentlig årsag og en mulig *betydning* i forhold til det poetiske, at stilanalysen simpelthen bliver for flad, uden et kig til en tolkning på poetisk grund. Der følger her et par eksempler af illustrerende karakter.

- STILHISTORIE, KOGNITIVT STUDIE, FÆNOMENOLOGI ELLER AFPRØVENDE HERMENEUTIK?

Når Schumanns 'Warum?' fra *Phantasiestücke op. 12* starter med en temmelig udstrakt og hvilende DD 4/3 akkord, eller når Chopins præludium, Op. 28 nr. 23, afsluttes med en dominantiseret tonikaakkord, der ikke videreføres, vil man spørge helt instinktivt hvorfor? Jeg vil i hvert fald, og specialet postulerer, at der er indlagt særlig betydning fra komponisternes hånd i disse, og lignende, eksempler for at tiltrække opmærksomhed. Begge de nævnte eksempler 'stikker ud', fordi der, i begge tilfælde - funktionsharmonisk set -, signaleres et momentum, der ikke forløses. Derfor, ud fra denne særlige strukturelle synsvinkel, har de ikke nogen start henholdsvis nogen slutning. Men hvad gør man for at svare fyldestgørende på spørgsmålet om hvorfor?

Chopin: *Op. 28*, nr. 23 og Schumann: *Op. 12*, nr. 3:



Et kognitivt studie ville undersøge hvad man overhovedet opfatter, under hvilke omstændigheder det muligvis er noget særligt, og for hvem. Det teoretisk fænomenologiske studie ville måske spørge: hvordan kan jeg overhovedet tænke over musikken på den måde som jeg gør, hvad er forudsætningerne for at begribe musikken. Et rent stilhistorisk studie ville måske se det som eksempler på at dissonerende akkorder, i stigende grad, gennem romantikken og frem mod impressionismen, optræder som selvstændige funktioner, hvilende i sig selv, løst fra strenge krav om dissonansers opløsning, og det traditionelle kontekststudie ville muligvis tage udgangspunkt i stykkernes dobbeltrolle som både hjemmemusik og koncertmusik. Den poetologiske måde derimod ville spørge, om trækkene reflekterer nogle poetiske idealer, og hvad disse betyder. I de nævnte tilfælde kunne det jo sagtens være en stiliseret måde at antyde en stadig progression på (som i *progressiv* universalpoesi): de steder i stykket hvor stykkets endelighed normalt bliver konstitueret - begyndelsen og slutningen – bliver markeret som det modsatte, som noget, der peger videre (Chopin) og noget, der allerede for længst er i gang (’Warum?’). Spørgsmålet *hvorfor* kan således besvares med en meget kontekstbaseret, historisk loyal formulering baseret på en nutidig erfaring. Det forekommer mig den poetologiske måades styrke.

Hos Schumann legitimerer konteksten i højere grad en poetisk læsning; vi ved at han var dybt nedsunket i en verden af Tysk litteratur og poesi, med Chopin må man forsøge sig. Er det et lignende musikalsk eksempel på den romantiske progression, når Chopins mazurka op. 7 nr. 5 ikke har nogen formel slutning, men bare ender i et gentagelsestegn, og ingen klar angivelse har af hvordan stykket skal afsluttes. Man bliver tonalt forvirret efter 3-4 gentagelser: er vi nu i tonikadelen eller (den fuldkommen ens) subdominantdel? Det er påfaldende, at mazurkaen (lige som ’Warum?’ og præludiet) er samlingens absolut mest bagatelagtige, enkle og på en måde mest ’naturlige’ stykke, der bliver udsat for disse særlige markører. Tanken om naturlighed er, som vi tidligere så det hos Schumann, behæftet med enorm skepsis. Det naturlige må samtidigt være, som Schlegel udtrykker, kunstfærdigt: ’Vollendet ist, was zugleich natürlich und künstlich ist.’ (AF 491)

I tilfældet med Chopins mazurka er problematikken regulær nok: er den manglende slutning blot en tilfældig genre-konvention i mazurka-dansetraditionen, der koket er bragt med over i Chopins salonstiliserede og kunstlede udgave af de polske

folkedanse, eller er det et træk, der kan tolkes hen i retning af det 'poetiske'? Chopins mazurkaer hører til blandt hans allermest eksperimenterende stykker harmonisk og rytmisk, hvorfor ikke tænke det 'poetiske' ind i dem også?[34]

Vi kender Chopins totalt afvisende holdning overfor at tilføje titler til sine værker, især titler, der antyder et entydigt forhold til noget naturligt. Og man kunne få den tanke, at denne holdning, om at poetisere det naturlige, netop lå til grund for Chopins udformning af mazurkaen og hans understregning af den uforløste septim i præludiet (som derfor måske netop *ikke* er et stilhistorisk træk pegende frem mod impressionistiske tendenser; Chopin 'hører' ikke septimakkorden som potentielt frigjort fra harmonisk progression - den har sin rod i den mere kontekstbaseret diskurs omkring 'det poetiske', hvor den netop anvendes som det modsatte af frigjort. I øvrigt findes der heller ikke andre eksempler fra Chopin, der har en så tydeligt markeret septimakkord 'frit svævende').

Der findes ikke ubetingede rigtige eller forkerte tolkninger, men nogle tolkninger er der mere hold i end andre. I tilfældet med Schumann er bevægelsen mellem det poetiske og det musikalske en oplagt mulighed. I tilfældet med Chopin er bevægelsen mere et forsøg: musikalske træk, der (inspireret af arbejdet med Schumann) forekommer mig at referere til poetisk tankegods, læser jeg som sådanne.

-METODOLOGISKE PERSPEKTIVER OG GRÆNSER

At jeg beskriver projektet som fanget i en krydsild, hvor 'essensen' spilles rundt mellem tekst, kontekst, fænomenologiske eller kognitive studier, er ikke en problematik særegen for dette projekt. Det er et generelt vilkår for musikvidenskabelig forskning: skyttegraven mellem systematisk og historisk musikvidenskab eksisterer i bedste velgående, og findes der for resten overhovedet noget man kan kalde et genstandsfelt? for hvis der gør, hvad er det så for et samlet subjekt, der kan observere denne genstand? Og hvis man endelig vælger en værkorienteret tilgang, kan man være sikker på, at der overhovedet er nogen sammenhæng mellem den intention komponisten forsøger at udtrykke gennem de nedskrevne noder, det indspillede værk etc., og den oplevelse som en given betragter (inklusive musikforskeren) sidenhen har?

Et nyere forsøg på at forstå det metodiske grundlag for musikvidenskaben, findes at læse hos Kevin Korsyn. Kevin Korsyn argumenterer overbevisende i sin bog

34 se f. eks. Samson, Jim *The music of Chopin*, s. 109-111.

'Decentering Music', hvordan forsøg på at afgrænse tekst og kontekst, f. eks. den enkelte frase, den metriske type eller harmoniske kliché i ét stykke, fra lignende fraser, typer og klichéer i andre stykker, og dermed den enkelte komposition fra al kontekst, er problematiske og ofte beror på endog meget subjektive antagelser om hvad der er 'inde' og hvad der er 'ude':

> '… every work of musical research contains an implicit philosophy of music, revealing assumptions about what music is and what it does – assumptions that all too often remain unexamined. The problem of compositional identity seems an especially suggestive topic.'[35]

Identiteten beror nemlig, ifølge Korsyn, på en prototype, der ikke eksisterer, men kun manifesterer sig gennem uendelige repetitioner. Korsyn konkluderer at præmissen for kunstværket som afgrænset identitet slår igennem i en ekspanderende række af kontekstuelle niveauer: fra den enkelte tone, til frasen til komposition til genremæssig klassificering, periodemæssige grupperinger og historiografiske konstruktioner; det er et russisk æskespil hvor man aldrig hverken er helt inde eller helt ude. Hvis man afviser ideen om værkets afgrænsede identitet, afviser man også al skelnen mellem tekst og kontekst[36]. Korsyn går videre, og underminerer yderligere tilløb til udlægninger af tekstuel og kontekstuel art ved - med Derrida og Foucault i ryggen - at påpege grundlæggende misforhold mellem narrative præmisser og konklusioner i akademiske tekster.

Uden at dele Korsyns trang til at dekonstruere hele musikvidenskaben, synes jeg hans mission er inspirerende; for det første ved at have en inkluderende holdning til tidligere studier og lade sig blive inspireret af konklusioner så vel som præmisser, og for det andet varmer hans sværmen for romantikken. Der er ingen tvivl om at dette speciale falder inden for den kategori af læsninger som Korsyn benævner med tropen ironi. Det er en hermeneutisk bestræbelse på at forstå musikken, og det interessante er, at den tolkningen afdækker strukturer ved værket, der forsøger at afmontere sig selv som entydig struktur, og helt paradoksalt, på den måde, at genskabe sig som autonom kunst. Dette spil er rigtig interessant at betragte i musikken, og svarer lidt til at iagttage den konstruktion, nogle kritikere kalder litteraturens 'utroværdige' fortællere; fortælleren 'fortæller sig selv', og vil binde læseren noget på ærmet, som samtidig

35 Korsyn, Kevin *Decentering music*. Oxford University Press, Oxford 2007, s. 91.

36 jf. ibid., s. 44-45.

ophæves gennem modstridende signaler i teksten. Musikken præsenterer sig selv, som noget den slet ikke er, for at opnå noget. Det gør metoden interessant i forhold til romantikkens reflekterende verden, og særligt Schumann og Chopins musik,

-EN ROMANTISK DEKONSTRUKTION

Autonomiæstetik handler måske om subjektets spejling af sig selv i kunsten. Korsyn fremhæver at:

> 'The doctrine of the autonomous work of art […] is merely a detour through which aesthetic ideology seeks its real *jouissance:* the autonomy of the human subject. In arguments about musical unity, it is our unity as subjects that is often at stake … even many astute critics, who have questioned the fetishization of the autonomous work […] may fail to consider how the critique of the subject might influence their own writing.'[37]

Det er jo det romantiske udgangspunkt! Ideen om at det autonome kunstværk absorberer værdierne fra religion og andre tidligere værdibærende institutioner, og omformer dem til at spejle et radikalt anderledes og fragmenteret subjekt. Det gør romantikken til en spændende periode i æstetisk tænkning. Jeg håber at vise at Schumanns ide om det 'poetiske' er et usædvanligt gennemført kunstnerisk udtryk for dette nye subjekt i al dets frugtbare mangfoldighed og splittelse, og at dette udtryk kan genkendes, om end i en lidt anderledes form, hos Chopin.

Korsyn fremhæver musikteoretikeren David Lewins arbejde med at skabe en art fænomenologisk perceptionsteori som et positivt projekt. Det er positivt i sin konstante selvundersøgelse og i sin accept af visse begrænsninger i sin ellers meget strengt empirisk funderede kognitive metode. Korsyn konstaterer at der til grund for Lewins model er et subjekt:

> 'that […] is constructed as a romantic ironist. The listener occupies the dizzying variety of subject positions that we associate with romantic irony. I am thinking in particular of writers such as Friedrich Schlegel, Ludwig Tieck and Jean Paul.'[38]

Og tidligere har han allerede manet de romantiske poeter frem:

---

37 Ibid., 44.

38 Ibid., s. 173-174. Korsyn læser Lewin i intertekstuel sammenhæng med den tyske romantiske musikteoretiker Gottfried Weber (1779-1832) og er således meget tolkende i sit udsagn.

> 'The most self-conscious of romantic poets and philosophers raised these issues concerning the critique of the subject, the relationship between aesthetics and subjectivity, and so on.'[39]

Korsyn benytter sig selv af ærkeromantiske virkemidler som masker og genreskift i sin bog. Drama, mytologisk sagnfortælling og akademisk stil eksisterer side om side og signalerer på en ironisk måde det dybtfølte i projektet.

-KONSEKVENSER

En ny læser vil læse efter noget, men også fra noget. Den nye læsning fortæller på en gang om det der læses, og om hvordan den der læser, strukturerer bagagen af forudsætninger. Visse valg omkring strukturering og tilgang træffes villet, og ud fra ideologiske overvejelser, andre er sværere at vælge til eller fra, nogle umulige. Materialet kommer én i møde på en særlig måde, der ikke er neutral, og som udelukker objektivisering. Jeg kan svært frasige mig min position som pianist, og iagttager, opdraget i en særlig musikalsk tradition. Men jeg kan lede efter udsagn om musikken i historiske kilder som jeg ikke på forhånd kender, og reflektere over hvordan jeg vil bruge dem. Dette speciale søger ikke efter en kognitiv formel for romantikkens klavermusik. Det giver kun ringe udbytte efter min mening.[40] Selv hvis man foranstaltede forsøg med uprøvede ører og søgte at katalogisere mulige betydninger ud fra lytteoplevelserne, forekommer det mig at man ville lande meget langt fra det specifikke spørgsmål omkring Schumann, Chopin og deres tids musik, og meget mere i en ren vertikal beskrivelse af 'lytning i dag', med den historiske fortid som intetsigende ballast, og med tilfældige dagsordener som altdominerende. Det er heller ikke en systematisk undersøgelse af musikalske strukturer. Det er et hermeneutisk forsøg[41], der udspringer af mange års praktisk omgang med værkerne som koncertrepertoire.

---

39 Ibid., s. 44.

40 se i øvrigt Jim Samson *The Music of Chopin* s.144.

41 Det er måske et 'indirekte fænomenologisk' studie af hvordan romantikkens nye musikalske erkendelseskategorier stadig spiller en vis rolle for musikforståelse i dag. At jeg, fra min nutidsposition, overhovedet kan tolke en snæver sammenhæng mellem den poetiske ideologi og den klingende musik, tyder på at nogle af disse måder at forstå musik på – 'det karakteristiske', 'det naturlige', 'det selvreflekterende' etc. – allerede er tilstede i min umiddelbare forståelse af musikken, før jeg egentlig foretager en tolkning.

DET POETISKE HOS SCHUMANN

DER ER NOGET AT HØRE FOR DEN, DER LYTTER.

Schumann kroner en af sine absolut største frembringelser - og et af romantikkens hovedværker i det hele taget: *Fantasi i C-dur, Op. 17* - med et citat fra F. Schlegels digt 'Die Gebüsche', hvor de sidste fire strofer lyder:

Durch alle Töne tönet
Im bunten Erdentraum
Ein leiser Ton gezogen
Für den der heimlich lauschet

Mottoet antyder, at der *er* noget i musikken. Den der besidder evnen til at lytte, vises en ganske særlig vej gennem tonerne. Hvis man evner at lytte, kan man hører citeret, gennem hele fantasien – mest tydeligt i førstesatsen, en vending fra 'Beethovens L*iederkreis* 'An die ferne Geliebte'. Citatet løber, som en stille strøm, gennem alle fantasiens dele, for den, der lytter på den rigtige måde - snart knap hørbart, snart tydeligt understreget; akkurat som sonatesatsformens skematiske opbygning snart er fremhævet, snart stilfærdigt underspillet i satsen. *Fantasien* er nemlig – trods navnet - en stor klaversonate - og dog er den noget fuldstændigt andet: en broget (bunten) og kalejdoskopisk spejling af den foregivne model, hvor enkeltdelene, og deres forventede plads i helheden, er erstattet af 'karakteristiske' fragmenter maskeret som sonatesats. Schumanns musikalske forgængere spiller en rolle, der næppe kan undervurderes, Beethoven især var altoverskyggende uomgængelig for Schumann. Og Fantasien, der oprindelig var tænkt som et 'monument' til Beethoven, er et eksempel på Schumanns omgang med den formmæssige arv fra Beethoven; arven er snart emfatisk tilstedeværende, snart anet *leise* gennem Schumanns poetiske omgøring af den traditionelle sonatesats. Det er ikke tilfældigt at Schumann satte universalpoesiens fremmeste ideolog F. Schlegels stempel på forsiden af Fantasien.

Fantasien vender jeg detaljeret tilbage til senere. Den forekommer mig at være *eksemplet* på hvordan Schumann praktiserer de fordringer om poetisk selvrefleksion, som universalpoesien udstikker. Og udover modelopbrydning, citatbrug og 'indfaldet' som erstatning for skema, balance og syntese, er navnligt den lidt sære henvendelsen til 'den, der lurer i det skjulte' – som sidste linje i digtet jo egentlig bør oversættes –

yderst interessant. Jeg er sikker på, at den der, ikke bare lytter, men ligefrem lurer i det skjulte, ikke er et almindeligt publikum. Én, der lurer, er jo til stede lige netop dér hvor noget er i gang med at ske. Skjult, i allernærmeste afstand af det musikalske værk. At lure antyder iagttagelsen af noget hemmeligt, noget privat. Lytteren, i modsætning, er udenfor. Lytteren opdager kun det, som fortolkeren af musikken lader slippe igennem. Schumann henvender sig her - som jeg i det følgende skal forsøge at anskueliggøre at han gør det igen og igen - til en melleminstans, til det subjekt, der på én og samme tid er indenfor værket – uden fortolker ingen musik, *og* udenfor værket – værket er suverænt, det er i noderne og i Schumanns fantasi, det behøver slet ikke realiseres. I dette grænseland indlægges der betydning som intet andet sted, her fortæller Schumann - skjult for alle andres blik - det læsende og udøvende subjekt om den stille tone, der viser vejen gennem kunsten til det sublime.

VÆRKET FORHOLDER SIG TIL EN KULTUR PRÆGET AF MODSÆTNINGER

Den progressive universalpoesi er en refleksion over kunsten i opbrud. Universalpoesien forsøger at samle sig samtidig med, at den bestræber sig på at rumme de enorme modsætninger, der præger opbruddet. I den borgerlige offentlighed, der danner rammen omkring det kulturelle miljø for Schumann og Jena-kredsen, sker der lignende polariseringer. I det følgende overvejes værkets status i det tidlige 19. århundrede, samt Schumanns særlige blik for borgerskabets kunstbehov *og* for værket som autonom kunst. Dernæst følger en beskrivelse af de tre begreber *humor*, *ironi*, og *witz*, som gang på gang benævnes hos Schlegel, Jean Paul m. fl. som vigtige redskaber i bestræbelsen på at udfolde universalpoesien, og som, for alle tres vedkommende, er egenskaber der tematiserer det samlende og det opbrydende.

Få perioder i musikhistorien er vel karakteriseret ved en større ophobning af regulære modsætninger end årene ca. 1789-1872. Revolution, krig og omdefinering af forholdet mellem aristokrati og borgerskab, er i høj grad den europæiske dagsorden. Kultur bliver samtidig et kommercielt gode, der kan distribueres på tværs af geografiske, institutionelle og kulturelle grænser som ikke tidligere; Chopin inkarnerer det polske, det specifikt nationale, han er besynger af den polske folkesjæl, men er kosmopolit og bor i Paris. Hans musik udkommer samtidigt hos forlæggere i Leipzig, Paris og London, men samtidig søger han efter det provinsielle, i folkemusikkens

genrer, og efter det eksotiske, på Mallorca. Musikken synes at være frembragt under store modsatrettede kræfters spil - høj eller lav musik? National eller global? Lærd musik eller spontan musik? Følelsesvækkende musik eller følelsesrepræsenterende musik? Salonmusik eller Haus-musik? Traditionel eller revolutionær musik? Naturlig eller kunstig? Individets musik eller massernes musik? Værk eller opførelse?

Fremkomsten af en stærk borgerlig middelklasse fortrænger de institutioner, musikken traditionelt knyttede sig til: hof og kirke. Borgerskabets egne værdier skal dyrkes, og defineres. Og en af borgerskabets store temaer er individets dobbelte dannelse som individ og som samfundsindivid. Tilsvarende opstår der en mulighed for, fra kunstnerens side, at udfylde dette tomrum med noget andet, når nu betydningen ikke længere automatisk omgiver værket fra en eller anden højere instans. Kunstværket står potentielt åbent for alt det, som det tidligere automatisk indeholdt i kraft af sit tilhørsforhold til kirken. Kunstens status gennem det nittende århundrede som stadig mere autonom kan i et vist perspektiv opfattes som en slags erstatning af kirke-religion med kunst-religion, værket tillægges samme hellige, forløsende, egenskaber. Dette udnyttes i kommercielt øjemed af forfattere, billedkunstnere og komponister.

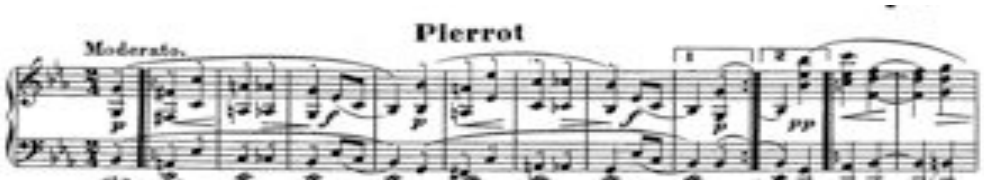
-AUTONOM KUNST MED SOCIALT SIGTE

ABEGG VARIATIONER OP. 1 , *CARNAVAL, OP. 9*

Schumann forholder sig til dette behov, i sin tidlige klavermusik særligt, ved at navngive visse satser med titler, der simpelthen er kryptologiske gåder. Glæden ved tegnmystik, talgåder og koder, er stor i tiden. Disse kryptologiske tendenser blomstrer i fraværet af andre muligheder for symboltolkning. Eller rettere: i fraværet af det monopol på symboltolkning som især kirken tidligere var indehaver af. Symboler af alle arter er fri til at blive tolket for betydning. Naturen tolkes, og ingeniørkunst og industrialisering sætter dagsordenen. Sproget tolkes – den moderne lingvistik grundlægges, og fejrer triumfer: hieroglyffernes gåde bliver løst i 1820. På et mere personligt plan, i borgerstuerne, er fordybelse i fikserbilleder, rebusser og koder, oppe. I *Abegg Variationen, Op. 1* (1830), bliver tonerne a,b,e,g og g, genstand for en lang række variationer. Og samtidig er 'Abegg', angiveligt, efternavnet på en nær kvindelig bekendt af Schumann. Karakteren af dette bekendtskab synes svær at blive klog på, endsige at verificere (og muligvis at involvere mindst én fiktiv person). Musikken

bliver således, ud over det klingende, en slags interessant indforståethed på grænsen mellem virkelighed og fiktion.[42]

Denne leg med budskaber for de indviede udgør ligeledes rygraden i klavercyklussen *Carnaval – Scenes mignonne sur 4 notes,* O*p. 9* (1834-35). Her giver de besynderlige ikke-satser 'Sphinxes', der optræder mellem satserne 'Replique' og 'Papillons' nogle mystiske tonekombinationer i middelalderlige 'longa'-agtige noder, og først i nr. 11 fås, gennem titlen, en slags forklaring: 'A.S.C.H S.C.H.A (Lettres dansantes)'. Bogstaverne er igen en nøgle til en betydning indlagt i musikken: Asch er navnet på den landsby i daværende Bøhmen, hvor Schumanns første forlovede, Ernestine von Fricken var født. Bogstaverne kan umiddelbart omsættes til nodenavne, og de optræder, mere eller mindre skjult, i alle satserne i Op. 9, på nær nogle enkelte[43].



Carnaval, Op. 9, nr. 2: De fire toner a, es, c, h (cb) gemmer sig i venstre hånd, t. 1-2.

Ud over denne meget indforståede reference, finder man i værket referencer af mere genkendelig art; commedia dell'arte figurene Pierrot, Columbine og Pantalone har hver deres satser, og også de virkelige personer, Chopin og Paganini er med. Den sidste kategori af personligheder til maskebal er Schumanns eget fiktive kompagni af 'Davidsbündlere'. De bliver her præsenteret i al deres karakteristiskhed: Florestan, den udfarende og spontane, Eusebius, den eftertænksomme og omhyggelige, Chiarina, muligvis Clara Wieck, Schumanns kommende forlovede og Estrella, der muligvis er Ernestine von Fricken selv. Spillet mellem fiktion, virkelighed, det musikalske værk og dets grænser er i gang. Her er jo både tale om fiktion, der bliver virkeliggjort og virkelighed, der bliver fiktionaliseret: alle bærer en maske, men vi er aldrig helt sikre på, om det er masken, eller ansigtet bag masken, der er virkeligheden eller fiktionen.

42 Se som sagt Eric Sams for en – omhyggelig - omgang bogstavleg hos Schumann.

43 På nær satsen 'Chopin' for eksempel, den er til gengæld formet som en Schumannsk udgave af Chopins nocturner: et flydende venstrehåndsakkompagnement og cantablie melodi på toppen. Se Dahlhaus s.147.

De er alle medlemmer af 'Davidsbündlerne', og er det både i deres ægte udgave og i deres opdigtede udgave. Værket bliver et spejl for betragteren, og fordrer et meget medspillende subjekt; ude eller inde? værk eller virkelighed? Schumann viser vejen for den gode 'Davidsbündler' ved at være begge dele. *Carnaval* installerer (i hvert fald muligheden for) et væsentligt meget mere aktivt subjekt i sin æstetik, end det kan siges om samtidens brugsmusik, som værket tydeligvis er i familie med og kalkuleret over: dansesamlinger af alle typer, for eksempel de populære 'waltzerkette'[44], og Schuberts mange samlinger af danse og (især valse[45]). Maskespillet er således også gennemført på et genremæssigt plan, der meget tydeligt synes at handle om at positionere sig i forhold til høj/lav kultur, eller rettere: at positionere sig i det hele taget overfor et publikum. Med komponisten i det 19. århundrede som en frit svævende kunstner løst af sit tilhørsforhold til hof, kirke, lav og lignende publikums-genererende institutioner er *Carnaval* et godt eksempel på et stykke kunst, der både vil være sig selv med sine egne internt skabte sammenhænge og betydninger, og som samtidig knytter an til en ny institution: den borgerlige middelklasse og dens stigende forbrug af musik til hjemmebrug. *Carnaval* er begge dele. Det er autonom kunst maskeret som borgeligt tidsfordriv. Værket benytter et kendt musikalsk format til, gennem en appetitlig leg med koder og gåder, at iscenesætte sine egne værdier. Ud over de før omtalte velplacerede godbidder for de indviede, iscenesættes samtidig en situation, som i hvert fald en stor gruppe af brugerne af husmusikken - døtrene i borgerhjemmene - nok kunne spejle sig i: maskeballet, der, ud over at være en reel erfaring, også er et let aflæseligt billede på deres status som en ægtestands-objekter, eller netop, lige som *Carnaval* selv: både et objekt (masken) og et selv bagved. Vil du ses for din egen skyld, eller for din brugsværdis skyld? Problematikken omkring individets længsler overfor samfundets krav, ægte kærlighed etc. bliver værkets måde at tematisere sin egen splittelse mellem funktionalitet og auotonomi.

DET POETOLOGISKE: 'IRONI', 'HUMOR' OG 'WITZ'

At pirre de unge borgerdøtre er ikke Schumanns eneste ambition. Et af de steder udenfor musikkens egen sfære hvor Schumann henter brænde til at fyre op under

44 Jf. Reiman, Erika *Schumann's Piano Cycles and the Novels of Jean Paul*, University of Rochester Press, Rochester, 2004. S. 35.

45 Schubert: D 145, D 146, D 969, D 779 etc.

sin musik som ægte Kunst er, som sagt, hos kredsen omkring Jena. F. Schlegel udgav med sin bror litteraturhistorikeren August Schlegel, digteren Novalis (Friederich von Hardenberg) teologen Friederich Schleiermacher, forfatteren Ludwig Tieck tidsskriftet *Athenæum*, hvori den romantiske poesi og poetik blev dyrket. Og Schumann var redaktør (1834-1844) af *Neue Leipziger Zeitschrift für Musik*, hvor tanken måske var, at den musikalske pendant skulle udfolde sig. Tidsskriftet indeholder, skriver Schumann i første nummer, 1834 (blandt andet!):

> '… kurzes Musikbezügliches, Anekdotisches, Kunstbemerkungcn, litterarische Notizen, Musikalisches aus Goethe, Jean Paul, Heine, Hoffmann, Novalis, Nochlitz u. A. m.'

Og mon ikke Schlegel også rumsterede i baggrunden? I *Athenæum* kunne Schumann som sagt læse 'det romantiske imperativ' – og alle de andre fragmenter og betragtninger over hvad universalpoesien er. Og heri omtales gang på gang *ironi*, *witz* og *humor* som redskaber, der hjælper den nye poesi til at nå sit mål. Blandt Athenæum-fragmenterne læser vi at:

> (AF 305) 'Humor hat es mit Sein und Nichtsein zu tun, und sein eigentliches Wesen ist Reflexion ...'

Og af Novalis i Blüthenstaub nr. 30:

> 'Humor ist eine willkührlich angenommene Manier. Das Willkührliche ist das Pikante daran: Humor ist Resultat einer freyen Vermischung des Bedingten und Unbedingten.'

Og om *ironi*:

> (AF 51) 'Naiv ist, was bis zur Ironie, oder bis zum steten Wechsel von Selbstschöpfung und Selbstvernichtung natürlich, individuell oder klassisch ist, oder scheint. Ist es bloß Instinkt, so ists kindlich, kindisch, oder albern; ist es bloß Absicht, so entsteht Affektation. Das schöne, poetische, idealische Naive muß zugleich Absicht, und Instinkt sein.'

> (AF 121) 'Eine Idee ist ein bis zur Ironie vollendeter Begriff, eine absolute Synthesis absoluter Antithesen, der stete sich selbst erzeugende Wechsel zwei streitender Gedanken.'

Den romantiske humor såvel som den romantiske ironi har altså at gøre med tilstedeværelsen af modsatrettede, men gensidigt forbundne tendenser. Noget der kan anspore til refleksion. Det poetiske må både være instinktivt naivt og tilsigtet, noget, der i én bevægelse konstituerer og ødelægger, humoren er den fornemmelse, der indsætter det uendelige som baggrund for det endelige, det lave og det 'karakteristiske' som ligeværdigt med det ophøjede. Ironiens fordring er, at disse modsatrettede

tendenser til stadighed genererer ideer; ubalancen forhindrer fastlåsning. Det tredje princip, der karakteriserer den romantiske universalpoesi er *witz*, og har en lidt anden karakteristik end de to andre. Det romantiske 'vid' kan bedst beskrives som evnen til at se sammenhænge, og til i ét nu at fatte sammenhængen mellem genstande adskilt i tid, rum, genre, kunstarter etc. Novalis i Blüthenstaub 30:

> 'Das Unbedeutende, Gemeine, Rohe, Häßliche, Ungesittete, wird durch Witz allein Gesellschaftfähig. Es ist gleichsam nur um des Witzes willen: seine Zweckbestimmung ist der Witz.'

Og F. Schlegel:

> (AF 37) 'Manche witzige Einfälle sind wie das überraschende Wiedersehen zwei befreundeter Gedanken nach einer langen Trennung.'

Witz er et godt eksempel på hvordan forskelligheder ikke tænkes overkommet gennem en møjsommeligt arbejden sig frem mod syntese. Viddet kan, i ét nu - det geniale indfald – se det forbindende i forskelligheder, samt ophøje det uforarbejdede – hvis formål faktisk er at indgå i denne associations tjeneste.

Humoren hænger desuden nøje sammen med det selvrefleksive og det yderste poetiske, poeten selv:

> 'bei jedem Humoristen [spielt] das Ich die erste Rolle; wo er kann, zieht er sogar seine persönlichen Verhältnisse auf sein komisches Theater, wiewohl nur, um sie poetisch zu vernichten. '[46]

Jeg mener at dette 'jeg', der her spiller hovedrollen i den romantiske humor, i en musikalsk sammenhæng, ud over komponisten selv, også kan opfattes som den, der læser musikken, eller den udøver/fortolker, der oplever de musikalske refleksioner, på første hånd. En virtuos fortolker af et stykke musik, og især den nye tids romantiske virtuostype, der ikke længere selv er komponisten, men repræsenterer sig selv *så vel som musikken*, er på en måde tilstede som jeg'et i værket under en opførelse. Og en opførelse vil altid indebære et element af vurdering af udøveren som personlighed; virtuosen træder ind på scenen, og straks er der lige så mange opfattelser af vedkommendes personlighed, som der er publikum til stede (der har læst de seneste anmeldelser etc.). Hos Schumann er dette subjekt meget vigtigt, for, som han udtrykker det i en anmeldelse af Franz Listzs koncertoptræden i Dresden og Leipzig:

---

46 Paul, Jean *Werke*, Norbert Miller (red) m. fl., Bind 5, Hanser, München 1959–1963, s. 132.

> Wie viele und bedeutende Künstler in den letzten Jahren an uns vorübergegangen sind, wie viele wir selbst besitzen, die Liszt'en in mancher Weise gleichstehen, an Energie und Kühnheit müssen sie ihm alle sammt und sonders weichen. Namentlich Thalberg hat man gern mit ihm in die Schranken stellen, beide miteinander vergleichen wollen. In der Tat braucht man nur beider Köpfe zu betrachten, um den Schluß zu ziehen ...'[47]

Personligheden spiller ind. Og denne personlighed, eller muligheden af at antage en personlighed gennem fortolkning, er komponeret ind i musikken hos Schumann.

SAMMENHÆNG ELLER EJ?

Som introduktion til selve de musikalske læsninger følger først en kort drøftelse af John Daverios og Erika Reimans måde at gribe emnet an på. Det sker med særligt henblik på at vise hvordan den 'poetiske' tilgang vinder ved ikke at hænge for fast i den meget traditionelle stilanalyse, der helst vil afdække sammenhænge. Og også hvordan et meget skarpt blik for komponistens adressering af et 'jeg' i musikken – blandt andet ved at lede efter performative træk i sin analyse – kan være frugtbart.

-HUMORESQUE OP. 20

Jeg opfatter det grundlag, som Daverio og Reiman arbejder ud fra, lidt ensidigt præget af en meget stram sammenhængstanke. Ideen om synteseskabende former, eller former baseret på motivisk bearbejdelse, er et dogme for mange stilistiske og harmoniske analysemetoder, og har sit værd som god beskrivelse af mange former for musik, men er jo ikke nogen naturlov. Og stillet over for Schumanns (og romantikernes) fragmentunivers, forekommer det mig mere interessant, hvis man vendte præmisset om: i stedet for at undersøge *hvordan* Schumann skaber sammenhæng, så snarere undersøge hvordan, og hvorfor, han *ikke gør det.* Man havner så hurtigt i en ørkesløs diskussion som den man for eksempel kender fra Chopin: er Præludierne en enhed eller ej? Og mangfoldige er de analyser, der forsøger at påvise sammenhængen i disse cyklusser gennem tematisk enhed. Ofte er disse analyser så spekulative i deres påvisninger, at det modsiger hele argumentet om, at det er noget, ud over *måske*! noget dybt inde i komponistens sind, der binder satserne sammen[48].

47 Schumann, R. *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker* Bind 3, s. 235.

48 se f.eks Eigeldinger, Jean-Jacque: "Twenty-four Preludes op. 28: genre, structure, significance" i: Samson, Jim (red) *Chopin Studies*, Cambridge University Press, Cambridge 1988. Og Kevin Korsyns kritik af denne i *Decentering Music.*

Daverios kommentarer omkring *Humoresque op. 20* er sigende for problematikken:

> '… the *humoresque* is a mosaic, but a mosaic artfully conceived. Thus the recurrence of the opening *einfach* music at *wie im anfang* … the gesturally (and tonally) idiosyncratic *mit einigen pomp* acts as a prelude to the finale (*zum Beschluss*), whose hearkening back to the principal material of the second movement adds yet another cohesive element.'[49]

Og jo flere sammenhængende elementer, jo bedre.

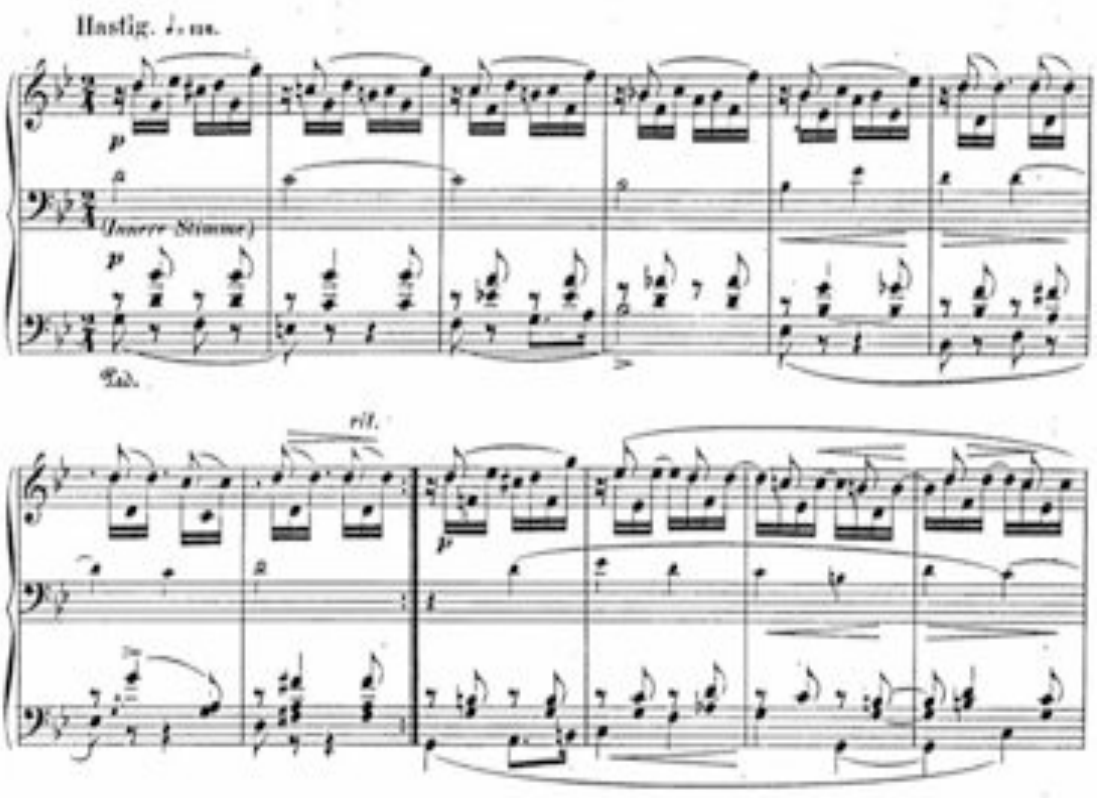
For at illustrere hvad jeg mener med at undersøge strategierne for sammenhængsophævelse, er *Humoresque* et godt eksempel. Jeg mener, at Schumann hæver sig et abstraktionsniveau højere og netop spiller på fortolkerens lyst til at se en strukturerende tanke bag musikken. *Humoresque op. 20* har ingen satser, det er den eneste af Schumanns virkelig store klaverværker (inkluderende miniaturesamlinger, cyklusser, sonater, variationer etc.), der slet ingen inddeling har. Det er én lang noteret sammenhængende form, med enkelte tempo- og karakterangivelser som afsnitsmarkører. Hvad Schumann konstituerer med sin bemærkelsesværdige *uinddelte* form er rigtignok 'sammenhæng'. Humoresken er i praksis én sats; den kan lige netop ikke splittes op og udføres i bidder - i modsætning til alle Schumanns andre samlinger (*Phantasiestücke* op. 12, *Kinderszenen* eller *Noveletten* opføres ofte fragmenterede). Det er svært, grænsende til umuligt, at pille noget ud af humoresken, for det er ikke helt klart hvor man skulle skære - der er simpelthen ingen afsluttende dobbeltstreger før i den allersidste takt. Så uanset hvor man lagde snittet, ville det føles som en fysisk amputation af værket. Man er med andre ord simpelthen bundet til en sammenhæng (i hvert fald på papiret), ligesom en roman uden afsnit og kapitler: hvor skal man holde pause? Selvfølgelig er der afsnit, men den manglende kapitelinddeling fra komponistens side indgyder jo – især i et miljø med stigende respekt for værkets autonome status – til ikke at stoppe 'læsningen'. Men her opstår ironien: Schumann indlægger, i noderne, en forventning om sammenhæng, en kryptologisk nøgle - fuldstændig i stil med mange af sine andre fragmentsamlinger. Der er en 'Innere Stimme' som optræder i et nodesystem for sig selv imellem g-nøgle og f-nøgle i første del af afsnittet med tempobetegnelsen 'Hastig'. En indre stemme, eller en 'inder-stemme'? Den skal ikke spilles[50], men læses; nogle udgaver angiver den som en

---

49 Ibid., s. 71.

50 se forordet til Henle-udgaven, 1988, red. Wolfgang Boetticher.

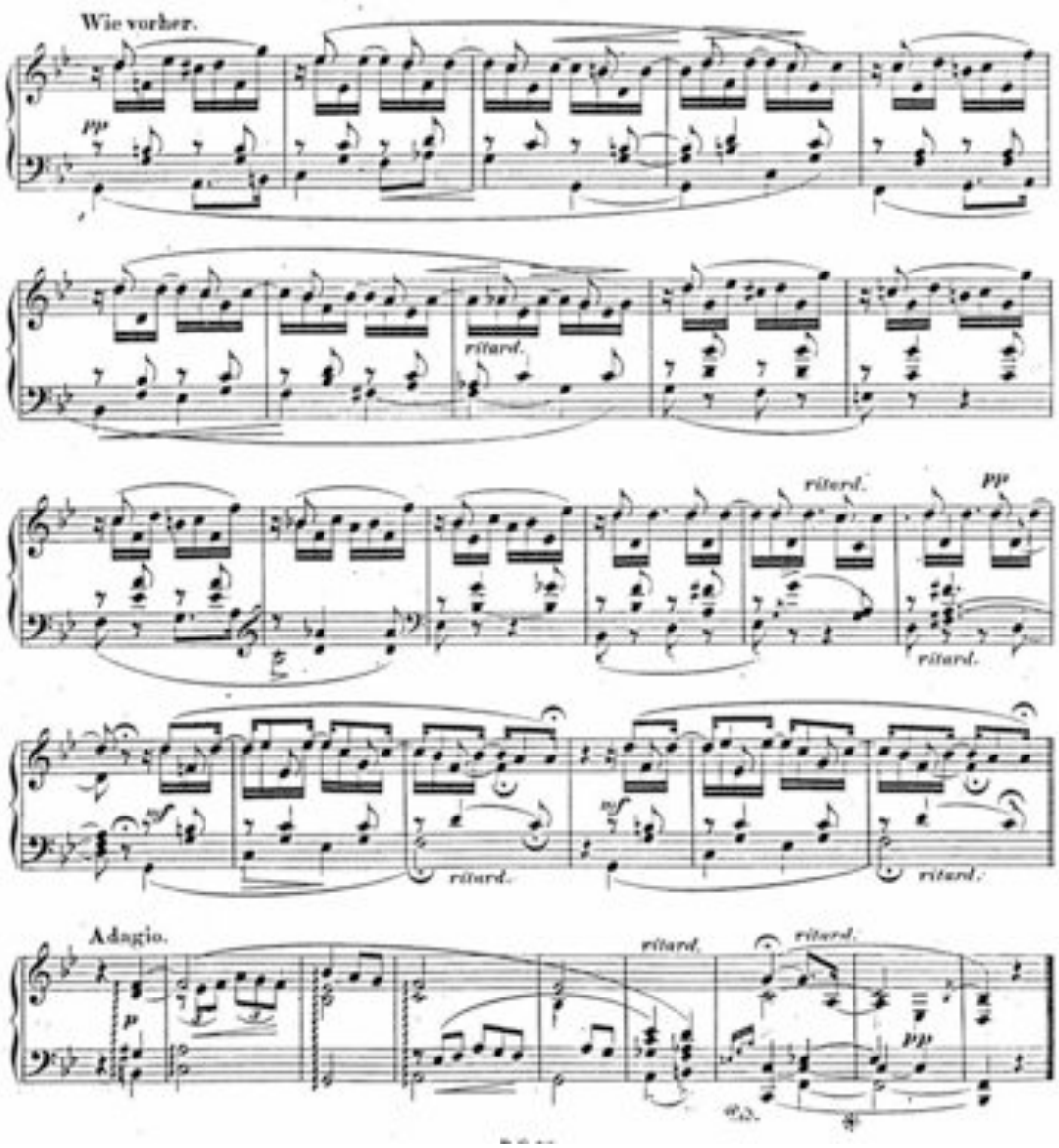
'læsestemme' andre som at den ikke skal spilles. Andre igen ('Steingräber Edition', Leipzig 1888, Hans Bischoff (red)) angiver rent faktisk en fingersætning til den. Faktum er, at den ikke *kan* udføres, den ligger for umuligt indeklemt mellem højre og venstre hånd.



Humoresque, Op. 20, t. 251-262: Den indre stemme organiserer musikken, men forsvinder som ordnende princip ret hurtigt.

Denne stemme ligner, fuldstændig som 'Sphinxes' i *Carnaval*, en angivelse af hvad sammenhængen i værket er, fuldstændig som Daverio eller Reiman ville ønske det. Den indre stemmes melodiforløb bliver nemlig udfoldet i den omkringliggende musik i en slags varieret udsmykning af den indre stemmes toner. Men den læser, der nu føler sig præsenteret for nøglen til værket, bliver slemt skuffet, for i modsætning til lignende mottoer eller toneræk̊ker fra *Carnaval*, *Papillons*, *Davidsbündlertänze*, *C - dur fantasien* op. 17 etc. - der rent faktisk *er* en art ordnende princip i (de fysisk *adskilte*) fragmenterne - så er den 'indre stemme', i Humoresken, det *ikke*. Den binder kun musikken sammen i umiddelbar nærhed af dens tilstedeværelse, og den indre melodi viser sig ikke igen efter takt 504.

Humoresque, takt 483-513. Den indre stemme har forladt satsen, der ikke er 'Wir Vorher' (andet end tempomæssigt). Den indre stemmes melodi er kun til stede i fragmenteret form, og opløses til sidst helt. Satsen opgiver et strukturerende princip, og overgiver sig til poetisk medation a la Valts *polymetrer* (se senere).



Schumann konstituerer og nedbryder i samme bevægelse - den romantiske ironis kendetegn.

-REIMAN OG MUSIKKEN SOM LITTERÆR TEKST

At Schumanns musik er fortællende mere end beskrivende, er en tanke man kunne få når man lytter til Schumanns musik. De mange sammenstillinger af fragmenter, de pludselige stemningsskift og modsætninger leder tankerne hen på en fortæller snarere end en maler. Og især opstår fornemmelsen når man støder på de utallige ritardandi, der optræder overalt i Schumanns musik. Schumann er *ritardandoets* mester. Og en form for fortællende modus opstår gennem de mange *ritardandi*, som når en oplæser eller fortæller afslutter et afsnit eller en sætning, og trækker vejret og tydeligt markerer, at nu kommer der noget nyt. Musik har sine egne afsnitsmarkører, men man kan sige, at Schumann overgør disse ved at indføre *ritardandi*, der til overflod inddeler musikken i sætninger. I det foregående eksempel fra *Humoresque* kan til eksempel ikke færre end 7 ritardandi iagttages på bare 30 takter. Det kan for eksempel synes, som om takt 502-504 får en form for eftertænksomhed tilføjet frem for bare at være en repetition og en musikalsk struktur.

Man kan sige at Erika Reiman i bogen *Schumann's piano cycles and the novels of Jean Paul* forfølger denne fornemmelse af noget fortællende ved musikken. Reiman leder simpelthen efter tekstlige forlæg for konkrete musikalske hændelser. Det åbner helt klart for en interessant diskussion om hvor tæt man kan stille læseoplevelsen og musikoplevelsen op ad hinanden. Af og til går Reiman meget tæt på såvel tekstens betydningsmæssige indhold som dens opbygning og stilistiske fremtræden, og så slår det gnister. Her formår Reimans læsninger virkelig at vise noget om muligheden af at sige noget spændende om sammenstilling af læseoplevelse og musikoplevelse.

Et godt eksempel er Reimans udlægning af den 'mysteriously reassuring coda …'[51], der afslutter det syvende af stykkerne i Kreisleriana op. 16. Reiman læser et afsnit fra Jean Pauls *Titan* som forlæg for musikken. Titan bliver ofte beskrevet som den mest klassicistisk inspirerede af Jean Pauls romaner, den er strammere og uden så mange af Jean Pauls karakteristiske sidespor på sidespor. Det er en dannelsesroman med ét hovedspor – dannelsen af hovedpersonen Albano. I følgende afsnit fortælles

51 Reiman, Erika s. 140.

hvordan Albano udtrykker sit første møde med kærligheden gennem en vild improvisation på et skrøbeligt klaver:

> 'Albano setzte sich – indem er der Tonmuse dankte, daß es vierundvierzig Ausweichungen gebe – mit dem Vorhaben an die Tasten, nun eine musikalische Feuertrommel zu rühren und wie ein Sturm in die stille Asche zu brausen und ein helles Funkenheer von Tönen aufzujagen. – Er tats auch, und gut genug und immer besser; aber das Instrument sträubte sich. Es war für eine weibliche Hand gebauet und wollte nur in weiblichen Tönen, mit Lauten-Klagen reden, als eine Freundin mit einer Freundin.
> 'Karl hatt' ihn nie so spielen gehört und erstaunte über die Fülle. Aber die Ursache war, der Lektor war nicht da; vor gewissen Menschen – und darunter gehörte dieser – gefriert die spielende Hand, […] Und noch dazu, beglückter Albano! du weißt, wer dich hört. – Die Morgenluft der Hoffnung umflattert dich in Tönen – das wilde Jugendleben schreitet mit rüstigen Gliedern und lauten Schritten vor dir auf und ab …'[52]

Reimann:

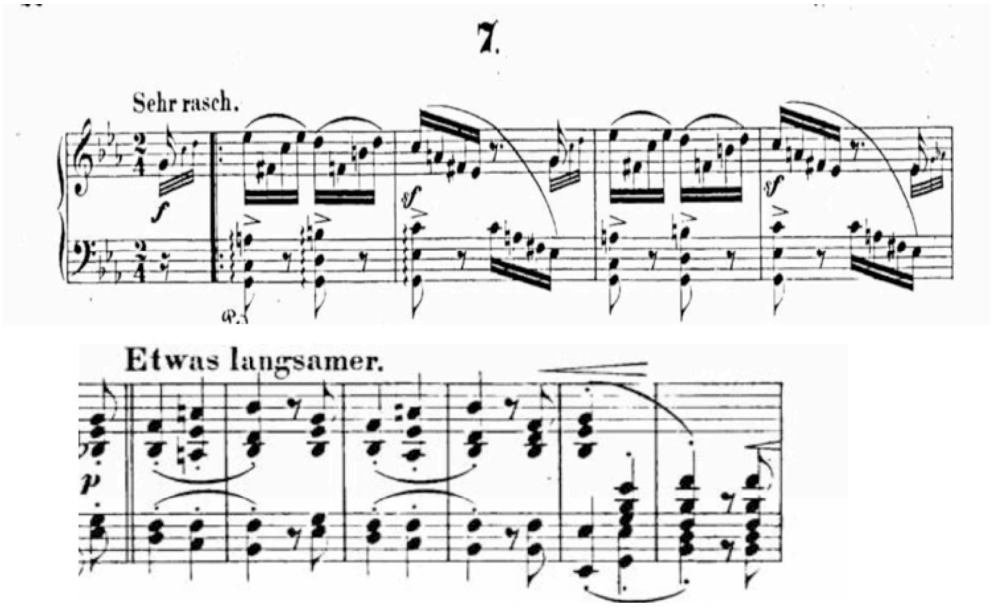
> 'With minimal digression, Jean Paul describes Albano's fiery fantasizing, which nearly destroys the delicate instrument […] Only when the sympathetic author has finished describing the scene does he allow his own remarks to be heard … Jean Paul's comments frame a description of a musical fantasy which is undisciplined in character, but relatively formalized in structure. Like the coda of the Kreisleriana excerpt, they provide a distanced perspective on a whirlwind event that is as well organized as a Classical sonata movement. '[53]

Pointen er, at Albanos vilde og uhæmmede spil bliver beskrevet i et 'normalt' struktureret sprog uden digressioner og afledninger - ligesom det stormfulde vilde udtryk i *Kreisleriana* nr. 7, af Schumann, bliver præsenteret indenfor en stram struktureret sonatesatslignende form. Kodaen sidestilles dermed med Jean Pauls direkte kommentar til Albano: 'Und noch dazu beglückter Albano!' etc. Kommentaren er, ligesom kodaen er det, på én gang en del af det foregående forløb og distanceret fra det. Kodaen er knyttet til det foregående forløb, ved at efterligne hovedtemaets rytmiske, og til dels, melodiske materiale, men i en roligere form, uden alt det stormfulde. Og Jean Pauls fortællerkommentar hænger på lignende vis sammen med det foregående, ved at kommentere på optrinnet, men i et roligt formfuldendt og lettere ophøjet sprog.

---

52 Jean Paul: *Werke*, Bind 3, s. 287-288.

53 Reiman, s. 142.



Kreisleriana, Op, 16, Nr. 7: t. 1-4 og 89-95: Samme rytmiske møsnter, men med klar distance til det foregående oprevede og stormfulde.

Jeg opfatter det som et ret vellykket og interessant forsøg på at kombinere musikalsk oplevelse med læst oplevelse, måske fordi indholdet af det beskrevne har med musik at gøre?

SPRÆKKER OG CITATER.

Et af Schumanns største litterære idoler var Jean Paul (Johann Paul Friederich Richter 1763-1825). Schumanns dagbøger flyder over med referencer til hans værker og skrifter, og Jean Paul var en regulær guddom for Schumann[54]. Især Jean Pauls *Vorschule der Ästethik* fylder en del. Musikkens betydning, eller ej, reflekteres af Schumann med inspiration i Jean Paul:

> 'Ein aeussert charakteristischer Zug in Schuberts Polonaisen ist (das), wie in den meisten seiner übringen Compositionen, dass er zu seinen scönsten Stellen nie ein Wort, wie: dolce, setzt; […] so wie auch schon JPaul in seiner Aesthethik sagt, dass die Lustspiele pp., wo ”zum Todtlachen” auf dem Titel stünde, zum Todtheulen u. –jammern wären.[55]

Klavertyperne på Schumanns tid kan i højere og højere grad honorere akutte dynamiske ændringer i musikken på en helt anden måde end nogensinde før i

54 se Reimann, s. 9.

55 Schumann, Robert *Tagebücher Band I 1827-1838.* Eismann, Georg (red), VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig 1971. s. 124 (dagbogsnotits 5. september 1828).

musikhistorien, derfor bliver spørgsmålet relevant (om ikke andet, så på et helt praktisk plan): hvad er et komponeret dolce egentlig, eller et komponeret Maestoso? Refleksionen er muligvis et godt eksempel på, at kunstværket i stigende grad unddrager sig forudbestemt konventionel betydning fra eksempelvis genrekonventionelle fordringer, men altså måske også helt ned i de dynamiske anvisninger.[56] Schumann vil selv bestemme, og funderer vel over, hvordan han selv kan give personlig karakteristisk og poetisk betydning til musikken. Senere i en anmeldelse af Louis Spohrs sjette og syvende symfoni, der begge har et eksplicit programmatisk forlæg:

> 'We [davidsbündlerne] confess to a bias against this sort of creation … Should composers be thinking of anything while composing or not*?* '[57]

Og i anmeldelsen af Berlioz' Symphonie Fantastique':

> 'Man irrt sich gewiß, wenn man glaubt, die Componisten legten sich Feder und Papier in der elenden Absicht zurecht, dies oder jenes auszudrücken, zu schildern, zu malen. Doch schlage man zufällige Einflüsse und Eindrücke von außen nicht zu gering an. Unbewußt neben der musikalischen Phantasie wirkt oft eine Idee fort, neben dem Ohre das Auge, und dieses, das immer tätige Organ, hält dann mitten unter den Klängen und Tönen gewisse Umrisse fest, die sich mit der vorrückenden Musik zu deutlichen Gestalten verdichten und ausbilden können. Je mehr nun der Musik verwandte Elemente die mit den Tönen erzeugten Gedanken oder Gebilde in sich tragen, von je poetischerem oder plastischerem Ausdrucke wird die Composition sein. '[58]

Det 'poetisk plastiske' synes jeg er et godt udtryk for sprækkerne i Schumanns musik. De sprækker, hvorigennem betydning næsten siver. Schumanns musik er nemlig fuld af sprækker - ting, der 'ikke kan lade sig gøre'. Tempoangivelsen i takt 289-290 af *Humoresque, Op. 20* hedder 'Wie ausser Tempo' for højre hånd, og 'Im Tempo' for venstre: to skuespillere kommer ind på scenen, og ser ikke hinanden. Tempoangivelserne i *g-mol sonatens* første sats er også legendariske: 'So rasch wie möglich', senere 'noch schneller' og til sidst 'schneller'. Umulige krav møder man også i overgangen fra takt 53 til 70 i intermezzoafsnittet i 'Einfach und zart' i *Humoresque*, hvor man, fra at være havnet i nuancen *piano*, over syv takter, skal spille 'immer leiser nach und nach' for dernæst at skulle udføre et fire takter langt

56 Jf. Samson, Jim *Virtuosity and the musical work* s. 36.

57 R. Schumann: *Robert Schumann on music*. Translated by Henry Pleasants, Dover Publications New York, 1988 s. 184.

58 Schumann, Werke, s.143.

diminuendo angivet med diminuendotegn i begge hænder: Hvor stille kan man spille? På et moderne flygel ville man knap kunne honorere kravet så bogstaveligt som det er noteret, på klaverer fra Schumanns tid er udførelsen af dette dynamiske spænd udelukket; angivelserne må betyde noget andet, de nærmer sig mere en regibemærkning end et musikalsk krav. De ansporer til poetisk selvrefleksion, som hos Jean Paul: 'Der Humor, als das umgekehrte Erhabene, vernichtet … das Endliche durch den Kontrast mit der Idee …'. Ideen (diminuendoangivelsen) kontrasteres med det konkrete (udførelsen). Og i yderste konsekvens kontrasteres værket som ide – nodebillede - og værket som *her og nu opførende* størrelse. De følgende eksempler skulle gerne eksemplificere yderligere.

Men først en lille rundtur omkring citater. For citater spiller en væsentlig rolle i mange af analyserne.

-CITAT ELLER FORLØB

En af de måder Schumann trækker det subjektive ind i musikken på er gennem brugen af citater. Citater er noget udefrakommende, der fordrer genkendelse, og derved trækker på subjektets egen erfaringsverden. Og så er der noget umiskendeligt subjektivt ved et citat; det er altid *nogen*, der bliver citeret, sjældent noget. John Daverio mener, at 'Schumann's quotations, like the miniatures as a whole, display an imagistic, snapshot-like quality …'[59], og at: 'the quotation technique goes hand in hand with the notion of the fragment as isolated image or frozen 'Seelenzustand''. Det er rigtigt at citaterne skaber en ekstra dimension i musikken, ved at overskride den umiddelbare konkrete musikalske kontekst. Men jeg synes Daverio overser en vigtig ting i sin opstilling af 'Quotation' som kategori: Schumann afskyede musikalske citater, som når han anmelder Meyerbeers 'Huggenotterne':

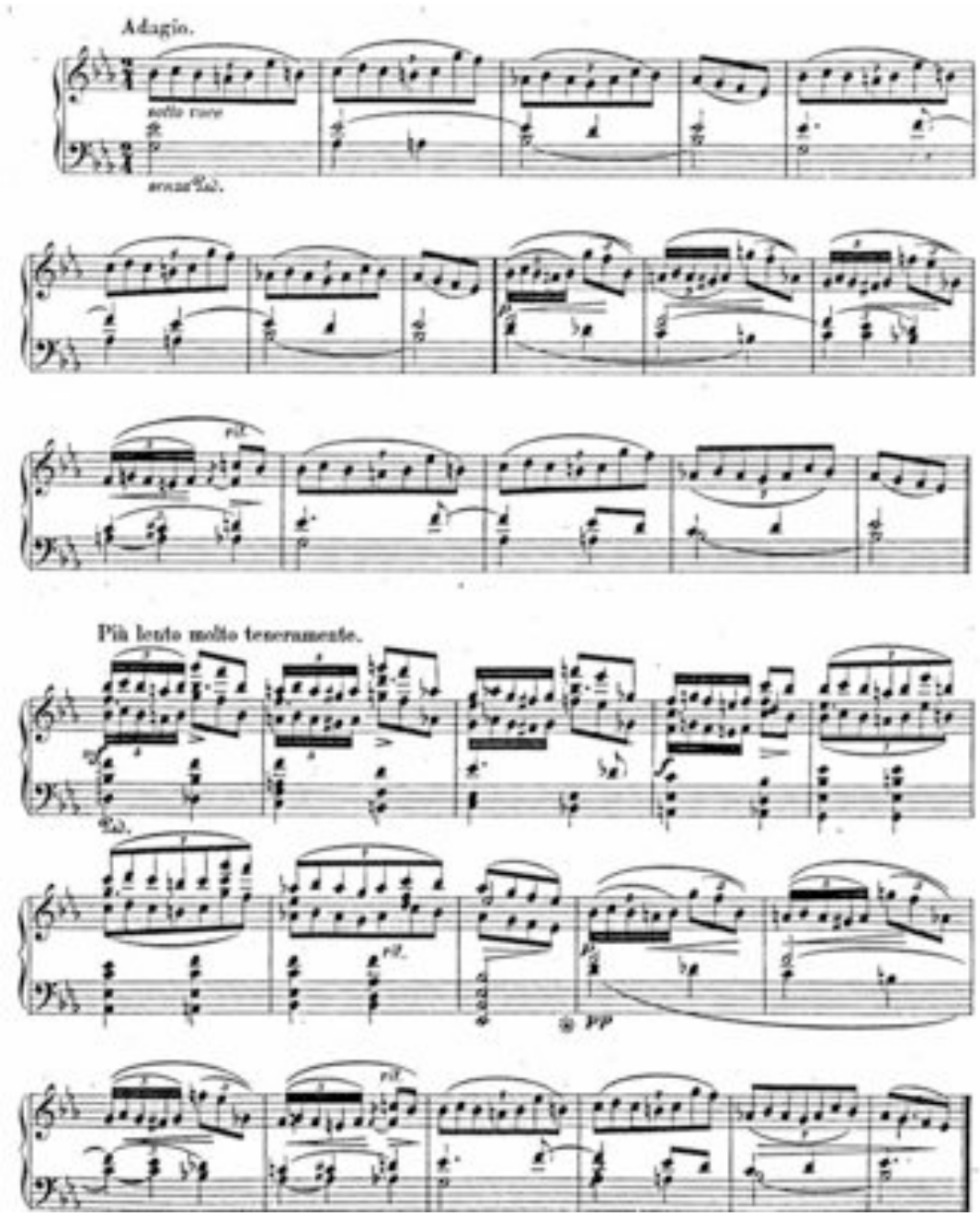
> 'Wie überlegt-schaal, wie besonnen-oberflächlich, daß es der Janhagel ja merkt, wie grobschmiedmäßig dieses ewige Hineinschreien Marcell's "Eine feste Burg" &c. […] Ich gebe zu, sie hat viel dramatischen Zug […] Betrachtet man aber die Melodie musikalisch, was ist's als eine aufgestutzte Marseillaise? Und dann, ist's denn eine Kunst, mit solchen Mitteln an so einer Stelle eine Wirkung her-vorzubringen?' '[60]

59 Daverio, *Nineteenth-Century Music,* s. 59.

60 Robert Schumann, *Werke*, Bind 2, s. 224.

Citater kan blive for åbenlyse, for genkendelige. For platte. For fragmentet er *ikke* et citat! Fragmentet må være et helt kunstværk i sig selv, perfekt og afsondret fra resten af verden (jf. AF 206). Et citat er en løsrevet størrelse, en ufuldstændig del af en kontekst, placeret i en anden kontekst. Daverio giver et eksempel fra *Carnaval*, hvor temaet fra den første sats af *Papillon op. 2* citeres i stykket 'Florestan'. Jeg opfatter det mere som en del af et større spil mellem modsætninger, end en perfekt miniature.

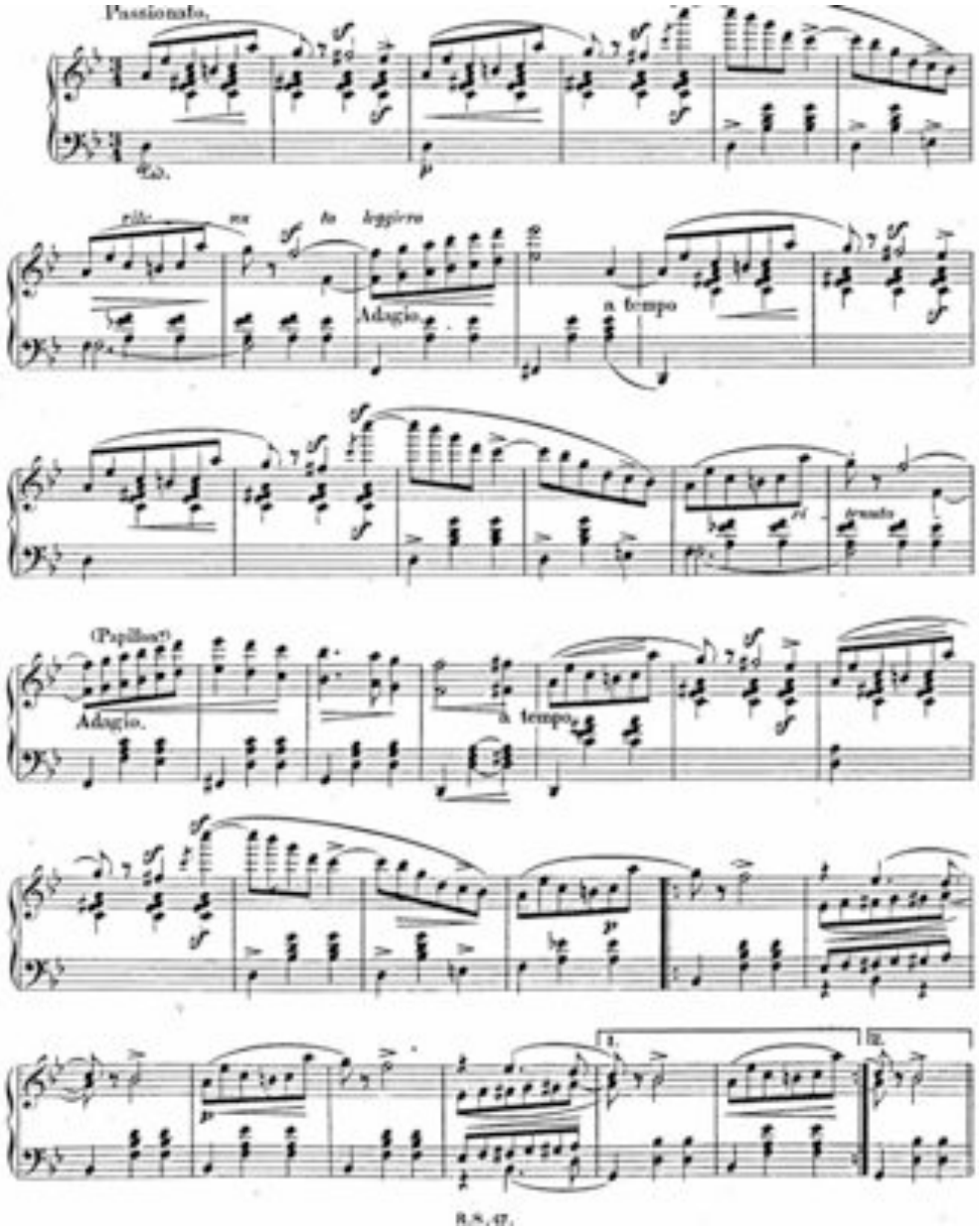
De modsætninger, der er i spil, hedder 'Eusebius' og 'Florestan'. At de er placeret side om side her som henholdsvis nr. 5 og nr. 6 i *Carnaval,* skyldes den samme dynamik, som generer hele *Davidsbündlertänze op. 11*, hvor stykkerne til stadighed veksler mellem 'F' og 'E'. Florestan er det impulsive, spontane, karakteristiske og improviserende gemyt, Eusebius den eftertænksomme, inderlige og vedholdende kontrast. Musikalsk bliver de karakteriseret gennem de musikalsk-æstetiske ekvivalenter: enhed overfor fragmentering, improvisation overfor tematisk bearbejdning. Eusebius arbejder hele satsen igennem grundigt med én ide, hvis muligheder - sekvensering, rytmisk variation etc. – ret grundigt afsøges.

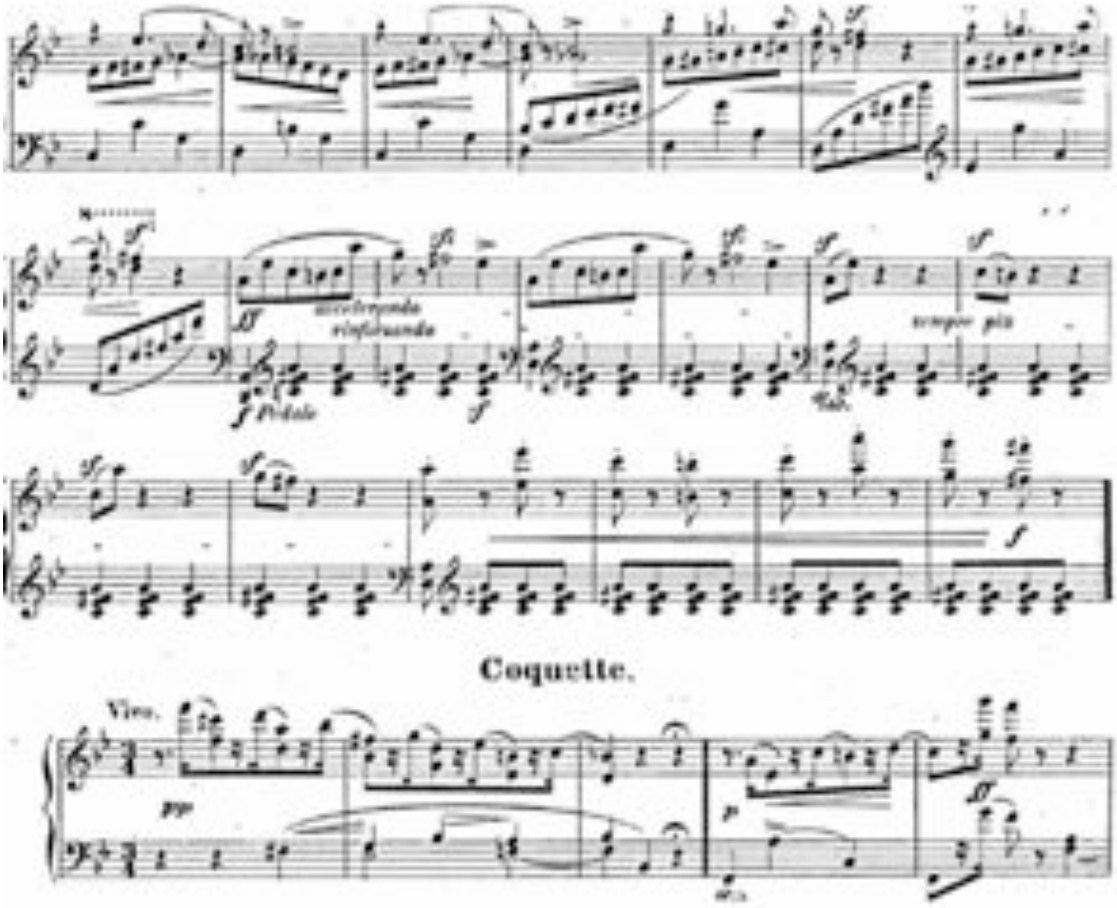


Schumann: *Carnaval, Op. 9*, 'Eusebius'.

Florestan derimod har ikke tålmodighed til dét, men udpiner gennem hele a-stykket (t. 1-29) sin ene lille idé gennem ensartede gentagelser. Den eneste variation er det citat fra *Papillons*, der gradvist 'erindres' (t. 9 og t. 19-21). Og da der endelig dukker en slags fortsættelse af hovedmotivet op efter repetitionstegnet, så viser det sig hurtigt heller ikke at blive brugt til noget særligt vidtrækkende. Efter lidt ørkesløs

vekslen mellem hovedmotiv og sidemotiv, løber satsen ud i sandet; Florestan er end ikke i stand til at afslutte satsen selv - selv ikke en augmentering af hovedmotivet (de fire sidste takter) hjælper noget - han må få hjælp til færdiggørelse af nr. 7, maskeballets næste gæst, 'Coquette', der forbarmende afslutter satsen for Florestan i de første tre takter af sin egen! Florestans styrke er det vittige indfald – citatet - og den gode idé, som hovedmotivet jo er. Citatet benyttes som karakteristik i et større spils tjeneste, ikke som enkeltstående miniature.





Schumann: 'Florestan', 'Coquette' t. 1-5.

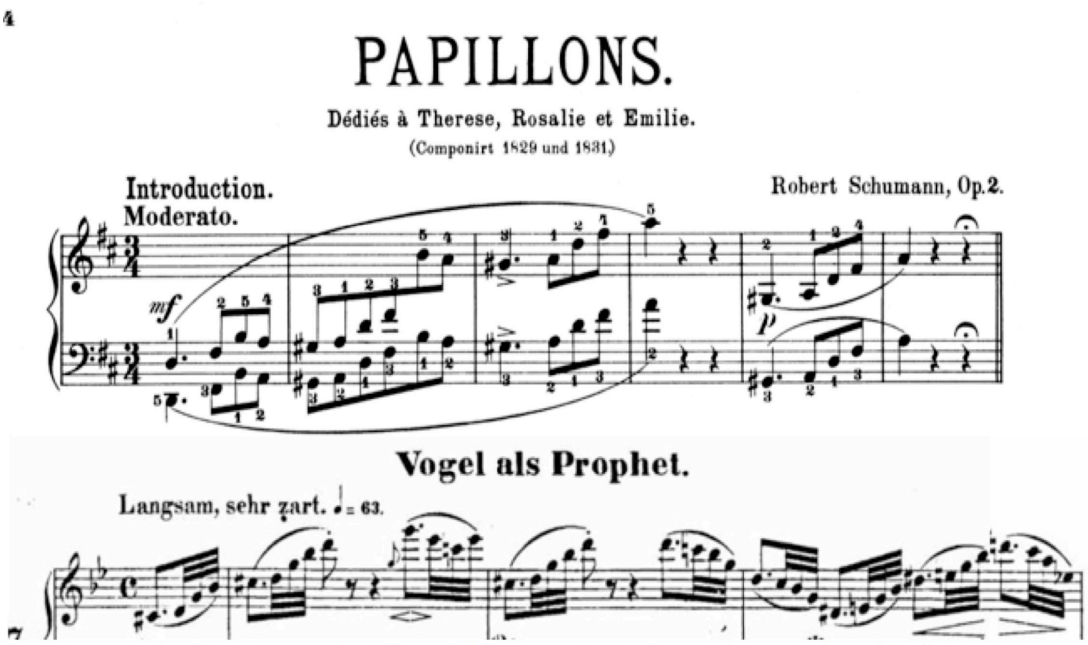
At Schumann i noden udpeger citatet med 'Papillon?' løfter simpelthen hele situationen ind i en fiktionssfære, hvor fortolkningen skal finde sted. Hvorfor ellers spørgsmålstegnet? Schumann ved jo godt hvor citatet stammer fra. Hvem er det, der skal reflektere over det? Den ikke-læsende tilhører forstår jo netop ikke – som Daverio påstår[61] - denne subtilitet, at citatet er mere end bare en henvisning til et andet værk, men at den poetiske selvrefleksion - her modsætningen mellem det karakteristiske indfald og den gennemarbejdede sats - opstår i samspillet mellem *læseren* og musikken, det er det essentielle for Schumanns poetiske projekt.

61 Daverio, *Nineteenth-Century Music, s.* 59-60: 'Even the listener without access to a score – or unaware of the specific reference, will probably not fail to get the point.'

-TRE CITATTYPER: DE SKJULTE, DE FREMHÆVEDE OG 'DIGTERENS STEMME'.

Jeg tror man kan skelne mellem tre måder Schumann aktivt bruger citatteknik i sin musik på: de 'witz' prægede citater, musikalske forløb i citationstegn, og selvcitat.

Det geniale vid, den indskydelse, der i et lynglimt ser sammenhænge mellem de mest forskelligartede fremtoninger er den, der får Schumann til at genbruge hovedtemaet fra 'Aufschwung' til både at optræde i sang nr. 9 i sangcyklussen *Dichterliebe,* og som tema i den tredje af de fire fugaer i op. 72. Det er den, der aner en sammenhæng mellem åbningsfanfaren fra *Papillons op. 2* og den ensomme aftenfugls skæbnesvangre beskeder fra skovmørket i *Waldszenen op. 82*:



Schumann: *Op. 2,* nr. 1 og *Op. 82*, nr. 7. Det opadgående motiv og ekko-virkningen er meget lig hinanden, én dur og én mol. 18 års mellemrum, skoven er blevet mørkere og dagsommerfuglen er blevet til en natfugl. Citat? Muligvis.

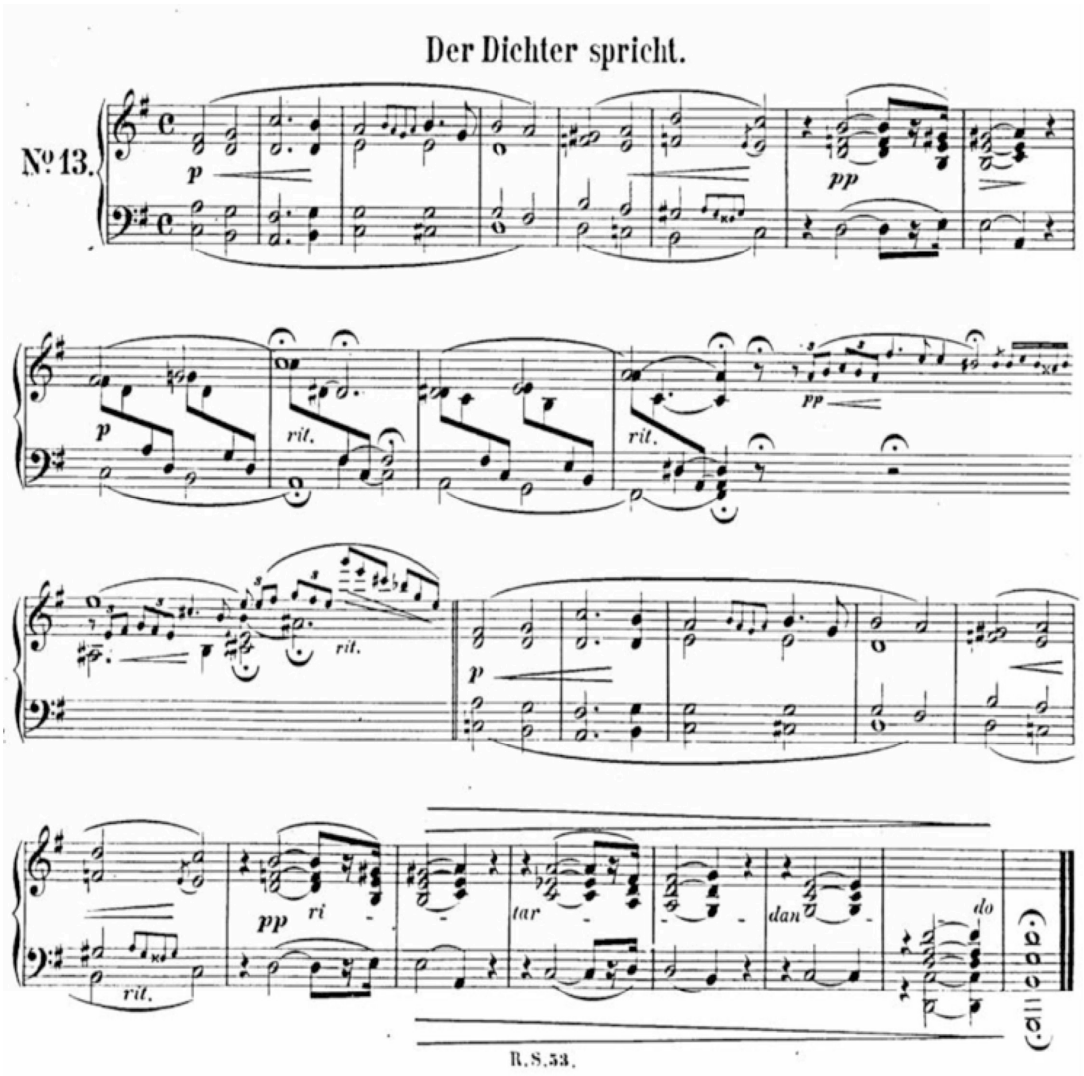
Disse er citater/indfald, der bringer musikken videre, eller holder den i gang, indfald, der ikke gør opmærksom på sig selv på anden måde, end at være det de er, gode ideer genbrugt på uventede steder på tværs af genre og tid.

Tit derimod støder man på musikalske forløb, der gør opmærksom på deres tilstedeværelse. Disse distancerer sig i forhold til omgivelserne, og til resten af musikken, ved at virke påklistrede, eller slet og ret, ved at fortælle at de er der - som for eksempel den 'innere Stimme' i *Humoresque op. 20*, 'Grossvatertanz' (se senere)

og 'Papillons'-citateterne i *Carnaval*, 'An die ferne Geliebte' i C-dur fantasien, eller når Niels W. Gades efternavn dukker op som melodisk materiale i Nordisches Lied i *Album für die Jugend* med beskeden 'Grüss an G.' Ofte, når disse citerede brudstykker optræder, bremser musikken bogstavelig talt op. I tilfældet med 'An die ferne Geliebte' sker det, at hver gang temaet, eller dele af det optræder, og altid hvor det bringes i fuld længde, at det ledsages af et markant ritardando.

Den tredje type citat er den type, der stikker mest ud. Jeg opfatter disse som et slags selvcitater, hvor Schumann sætter musikken fuldstændig i stå og 'taler' gennem musikken - med sit mest ikoniske stykke musik: 'Der Dichter spricht'[62] fra *Kinderszenen op. 15*. Her opløses musikken for øjnene af læseren, prøv at holde noden lidt på afstand. Første periode (t. 1-4) er stabil i strukturen. Næste periode (5-8) er strukturen på vej til at blive opløst. I tredje periode (9-12) er strukturen sværere at få øje på bag sløret af ottendedele, og i resten af takt 12 er nodebilledet helt opløst. Det harmoniske forløb støtter denne opløsning. Første og anden periode har pæne kadenceformer, et udsving til dominanten og derefter kadence til vekseldominant. Tredje periode starter pænt som første, men erstatter D3/4 akkorden fra anden takt med en formindsket akkord, der antyder at vi er på vej over i Tp. Dette fuldbyrdes dog aldrig, og musikken mediterer bare på den formindskede akkord. Tredje periode består af endnu mindre struktur og er alene lidt recitativ over to formindskede akkorder. (Dette recitativ er i øvrigt det førnævnte tema fra 'Aufschwung', mon det så er et citeret citat?…). Det er som om der i denne musik er et element, der truer med at splitte musikken ad; opløsningen markerer en slags grænse mellem musik og noget andet – det talte måske, for man har en udpræget følelse af at dette sammenbrud må betyde noget, når det så bastant stikker ud.

62 For eksempler på hvor Schumann bruger dette citat se: Vászonyi, Bálint "Solo piano music (II) The piano cycles" I: Walker, Alan (red) *Robert Schumann, the man and his music* Barrie & Jenkins 1972, England.



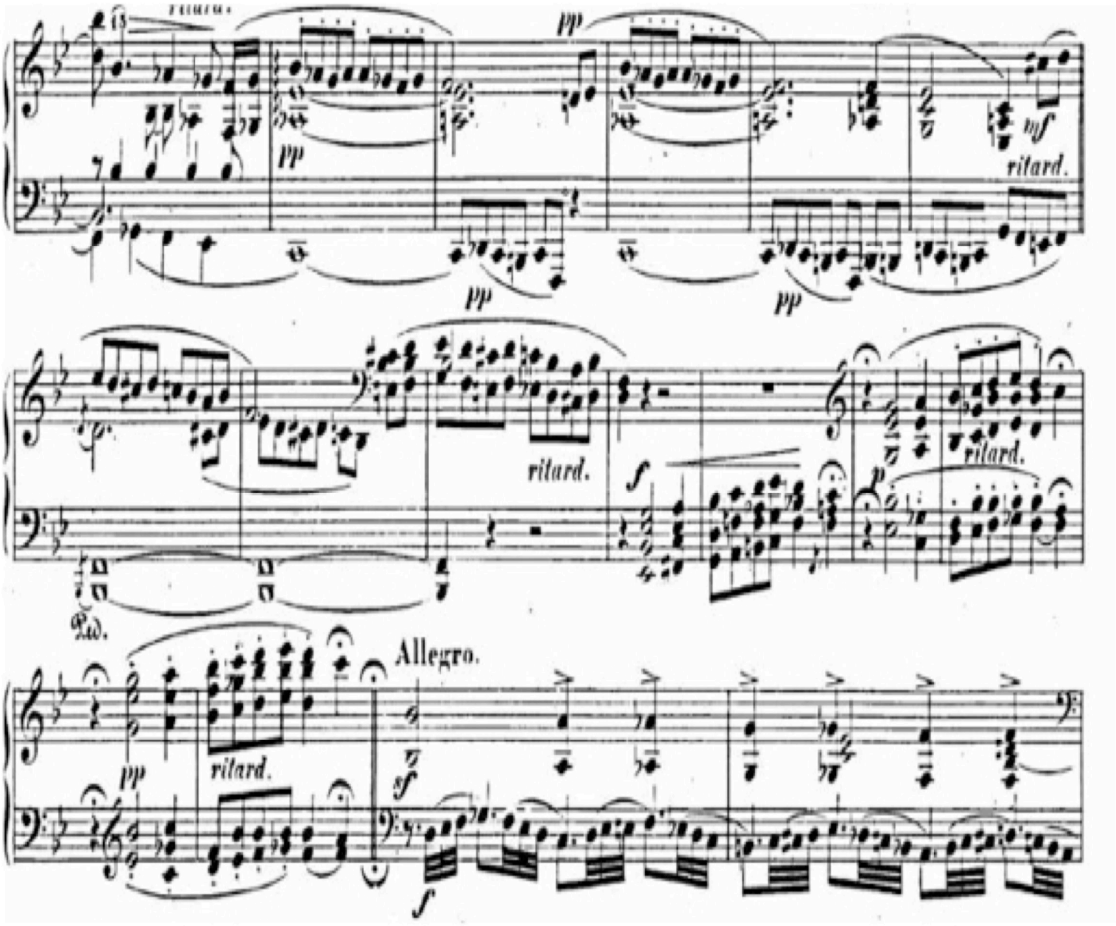
Schumann, Op. 15, *'Kinderszenen'*, nr. 13, 'Der Dichter spricht'. Opløsningens fire stadier, t. 1-4, 5-8, 9-12, og 12.

Schumann citerer netop den lille drejefigur fra takt tre - og større eller mindre portioner af melodien omkring den - et utal af gange i sin klavermusik, og fremmaner hver gang fornemmelsen af opløsning.

Et slående eksempel på sidstnævnte citat findes således i slutdelen af *Humoresque, Op. 20*, hvor musikken, umiddelbart efter digteren har 'talt' til os i takt, som en slags konsekvens, går helt i stå, og opløses i et morads af formindskede akkorder.

Efter en forkølet halvslutning slås musikken tilbage til nul, og gentager hele afsnittet node for node, indtil stedet for citatet atter nås. Denne gang udelades citatet,

og gennem en viljestærk stræben efter perfektion undgår musikken den opløsning, der før truede med at splitte den ad. Musikken finder tilbage til sit naturlige forløb og kan afslutte værket på pompøs vis.



Schumann, *Humoresque*, t. 937- 953. Der hvor citatet optrådte i det identiske forløb (t. 893-901) og splittede musikken ad før, formår satsen nu at 'komme videre' (citat skulle have været i t. 945), med en række standhaftige halvslutninger t. 946-951 før den pompøse udvidede slutkadence 952-963 (ikke inkluderet i eksemplet).

Musikkens uperfekthed, sprækkerne i den, stemmer sanserne i retning af betydning, og giver anledning til en iscenesættelse af geniets beherskelse af dette 'æstetiske heteronomi': musikken begynder *næsten* at betyde noget. Geniet – digteren - taler til os, hinsides forstanden, og vi forstår det næsten.

-SELVPORTRÆTTERING GENNEM CITATBRUG

Denne tredeling i brug af citater kan sammenlignes med Jean Pauls brug af personen Jean Paul i *Flegeljahre,* Schumann yndlingsroman. Jean Paul figurerer i sin egen roman, på samme måde som Schumann figurerer i sin egen musik.

For det første er Jean Paul den formelle forfatter. Dernæst bliver der i starten af *Flegeljahre* ansat en forfatter ved navn J. P. F. Richter (Jean Pauls rigtige navn var Johann Paul Friedrich Richter), eller snarere: han lader sig ansætte - af myndighederne - til at nedskrive den ene af hovedpersonerne – Walts – levnedsforløb. Og endelig mere end antydes det at en af personerne, den afdøde stenrige Van der Kabel, hvis testamente igangsætter hele historien, tidligere gik under navnet Richter. Tre niveauer af den samme fortæller.

Romanen har undertitlen 'en biografi', og Jean Paul 'snakker' effektivt på disse niveauer ved denne duplikering af sig selv. Walt skal efterleve rigmanden Van der Kabels vanvittigt klausulerede testamente, for at gøre sig fortjent til arven og en plads i samfundet, og Van der Kabel, stikker sit hoved frem flere gange i løbet af romanen, og giver sit besyv med - gennem disse klausuler og klausulers klausuler til testamentet. Walt og Vult fungerer også som et (dobbelt) portræt af Jean Paul og bidrager hver især med forskellige sider af Jean Pauls kunstneriske gemyt. Det viser sig at Walts broder Vult er ophavsmand til et af Jean Pauls tidligere værker:

> 'Laß mich anders anfangen! zanke nicht! Trinke! – Jetzt: Walt! Ich habe nämlich auf meinen Flötenreisen ein satirisches Werk in den Druck gegeben als Manuskript, *die grönländischen Prozesse* in zwei Bänden anno 1783 bei Voß und Sohn in Berlin. ….'[63]

Vult har 'witz'. Han er realisten, der ser muligheder overalt (se også senere i Tættere på Tyskland). Dette kunne minde lidt om Schumanns brug af citater fra egne værker, der ikke tydeligt gør opmærksomme på sig selv, handlingen får lige for et øjeblik en anden dimension, men uden egentlig at blive sat i stå.

Walt bidrager imidlertid med noget helt andet, noget der får romanen til at gå helt i stå, og til bare at implodere i formålsløs poetisk meditation, som Schumanns 'Der Dichter spricht'. Walt har nemlig opfundet noget han kalder 'Streckvers', eller 'Polymeter':

> '»Was sinds?« fragte Knoll trinkend. »Herr Graf (sagte Schomaker und ließ die Pfalz weg) […] er machet Gedichte nach einem freien Metrum, so nur einen

63 Jean Paul, *Werke*, Band 2, s. 653-654.

> einzigen, aber reimfreien Vers haben, den er nach Belieben verlängert, seiten-, bogenlang; was er den *Streckvers* nennt, ich einen *Polymeter*.«'[64]

Et kortere eller længere poetisk billede, eller cyklus af billeder, uden fast form eller indhold. Alle personer i romanen synes på en eller anden måde, i hvert fald efterhånden som romanen skrider frem, i højere og højere grad, at nyde disse koncentrater af poesi, og er altid meget interesseret i at integrere dem i deres egne dagsordener, som for eksempel Hr. Harprecht, politiinspektør, for hvem Walt skal udføre en af sine bundne, men umulige opgaver: stemme hans klaver:

> '»Wären Sie imstande«, sagte Harprecht, »so auf der Stelle ein Gedicht in Ihrer neuen Gattung, die man so lobt, auf was man will, zu machen –? Etwa ein Gedicht über *die Dichter selber*, z.B. wie sie glücklicherweise so hoch stehen auf ihrer fernen idealischen Welt, daß sie von der kleinen wirklichen wenig oder gar nichts sehen und also verstehen?« […] Er fing an und deklamierte, in die Sonne schauend:
>
> Die Täuschungen des Dichters
> Schön sind und reizend die Irrtümer des Dichters alle, sie erleuchten die Welt, die die gemeinen verfinstern. So steht Phöbus am Himmel; dunkel wird die Erde unter ihrem kalten Gewölke, aber verherrlicht wird der Sonnengott durch seine Wolken, sie reichen allein das Licht herab *und* wärmen die kalten Welten; und ohne Wolken ist er auch Erde.
>
> »Hübsch und spitzig genug«, sagte der Inspektor mit aufrichtigem Lob einer Ironie, die er im Streckvers fand, die aber nicht der Dichter, sondern das Schicksal hineingelegt.'[65] [min kursivering]

Walt afværger det spydige angreb på poeten, og stiller Harprecht tilfreds, skønt han absolut tilhører poesiens allerværste fjende – bedsteborgeren, og tidligere har udtrykt foragt overfor Walts karakter. Streckverset er en poetisk oase midt i en ørken af almindelighed, eller: en kondenseret følelse midt i et aldrig tilendebragt narrativ. For handlingen i Flegeljahre bliver ved og ved at forgrene sig, og gennem romanens 700 sider fortaber den oprindelige tråd sig mere og mere og er til sidst nærmest bare et fjernt minde, skønt handlingen jo hele tiden udspringer af det foregående, og personerne er de samme. Poesien er det eneste 'hele' i romanen, til gengæld er det der bliver sagt, så lidt konkret, at alle kan læse det ind i det de vil – som politiinspektøren gør det. Som en sådan betydende/ikke betydende oase fungerer mange af Schumanns

64 Jean Paul, *Werke*, Band 2, s. 622.

65 Jean Paul, *Werke*. Band 2, s. 715-716.

lyriske mellemspil og efterspil, og særligt dem hvor citatet fra 'der Dichter spricht' optræder (se eksemplet s. 40).

Hele *Humoresque. Op. 20*, og især slutningen, hvor citatet – næsten som konklusion på hele værket - optræder, er som et antikt relief, brækket over i mange små dele. Men gennem kunstnerens og kunstens stadige og konstante stræben efter perfektion - det *progressive* i *progressiv universalpoesi* - limes relieffet sammen. Og alle delene, der hver repræsenterer særlige poetiske typer, søges sammenbragt – det *universale* i *universalpoesien.* Dog: sammenføjningen står for altid tydeligere frem end relieffets fuldkommenhed, og de fortæller om geniets suveræne kontrol over, og indsigt i, kunstens dunkle *sandheder*. Citatet fra 'Der Dichter Spricht' er digterens stemme, der gennem sprækkerne i kunstværket fortæller sig selv.

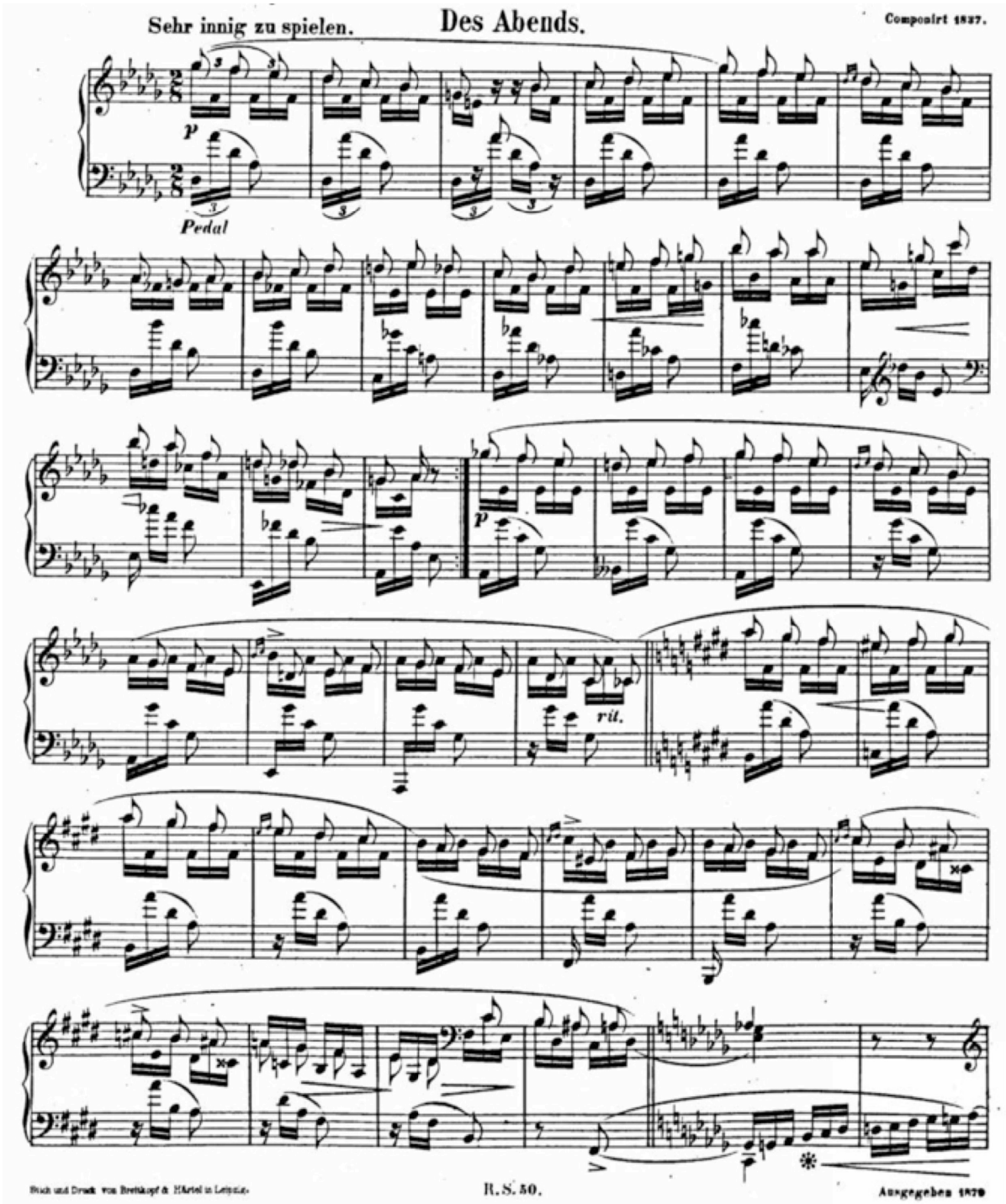
MUSIKALSKE LÆSNINGER

NODEBILLEDET OBSTRUERER SIG SELV.

-'DES ABENDS'

'Des Abends' fra *Fantasiestücke op. 12* følger et bestemt melodisk mønster, hvor 1., 3. og 5. sekstendedel, i de to sekstendedels-trioler hver takt udgør, er markeret som melodibærende. En ret kompliceret måde at notere et forløb på, der lydligt set kan opfattes som en simpel 3/8 takt med akkompagnementet som efterslag på sekstendedelene. Schumann kunne sagtens have noteret det 'normalt' således. En simpel 'model' er konstitueret og allerede forrykket en lille smule[66]. Skellet mellem den klingende virkelighed og det noterede værk er understreget. Det er som om nodebilledet med vilje obstruerer sin egen realisering i stedet for at facilitere den.

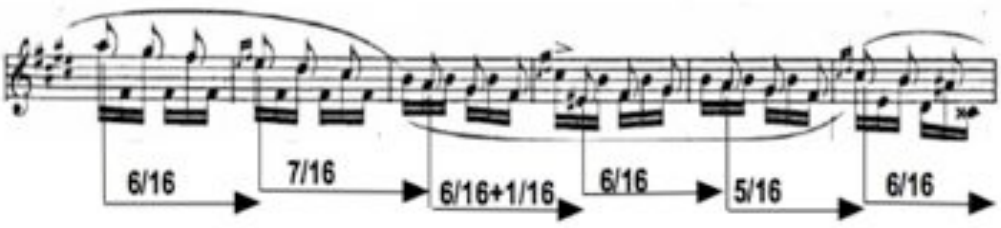
66 Se Rosen, Charles *The Romantic Generation,* Harvard University Press., Cambride Mass., 1998. S. 33-35. 'Deeply personal' som Charles Rosen kalder Schumanns forskydning af 3/8 modellen til de seks sekstendedelstrioler. Rosen kommenterer kort på denne forskydningsteknik som jeg læser under det poetologiske begreb 'humor'. Rosen ser forskydningen som en art rubato inspireret af klassicistisk opførelsespraksis, men det forekommer mig at han overser den meget tydeligt angivne accent på ét-slaget i takt 22, som netop signalerer melodibærer og skaber hele dobbeltperspektivet ved at tage opmærksomheden væk fra den forskudte melodi.



Schumann, 'Des Abends', Op. 12, nr. 1, t. 1-38. Den melodiske forgrund forskydes, og modsiges i t. 21-22, forskydes, modsiges *og bekræftes* i t. 30-32.

Den notation Schumann har valgt implicerer en 3 mod 2 rytme, og antyder muligvis en mere svævende, eller flertydig fraseringsmulighed, men vigtigst er det, at Schumann skal bruge denne notation til at vende op og ned på den metriske

fornemmelse. I takt 21 skifter mønsteret pludseligt og melodien bæres nu af 2., 4., og 6. sekstendedel, men markeringen og ornamentet i takt 22 på første sekstendelstriol bringer total forvirring i flowet, ved at insistere på det gamle mønster, midt i det nye. For ornamentet (forslaget) har vi jo vænnet os til at høre som en udsmykning af melodien, men her udsmykker det pludselig akkompagnementet. Forvirringen bliver maksimal i takt 29 og frem, her er en lignende markering i takt 30 ved at bryde mønstret, i takt 32 lykkes det, og det gamle mønster vender tilbage og forrykker den metriske fornemmelse dobbelt ved at have en anden fordeling mellem forgrund og baggrund, end den tilsvarende takt 24 i det foregående identiske forløb. Man bliver fanget på det forkerte ben, hvad enten man følger den ene eller den anden mulighed. Og fra takt 32 og frem til overledningen og gentagelsen, er der jo reelt tale om en duet mellem to lige stemmer, begge sekstendedelstrioler er melodibærende individer; den ene kunne lige så godt have været forgrund som den anden, men Schumann har nonchalant valgt den øverste. Skulle man i øvrigt notere det lydlige indtryk af melodien ville det, fra takt 27, blive følgende taktforløb: 6/16, 7/16, 6/16 (med et falskt ét-slag på sidste sekstendedel), 6/16, 5/16. Et ret usædvanligt metrisk forløb:

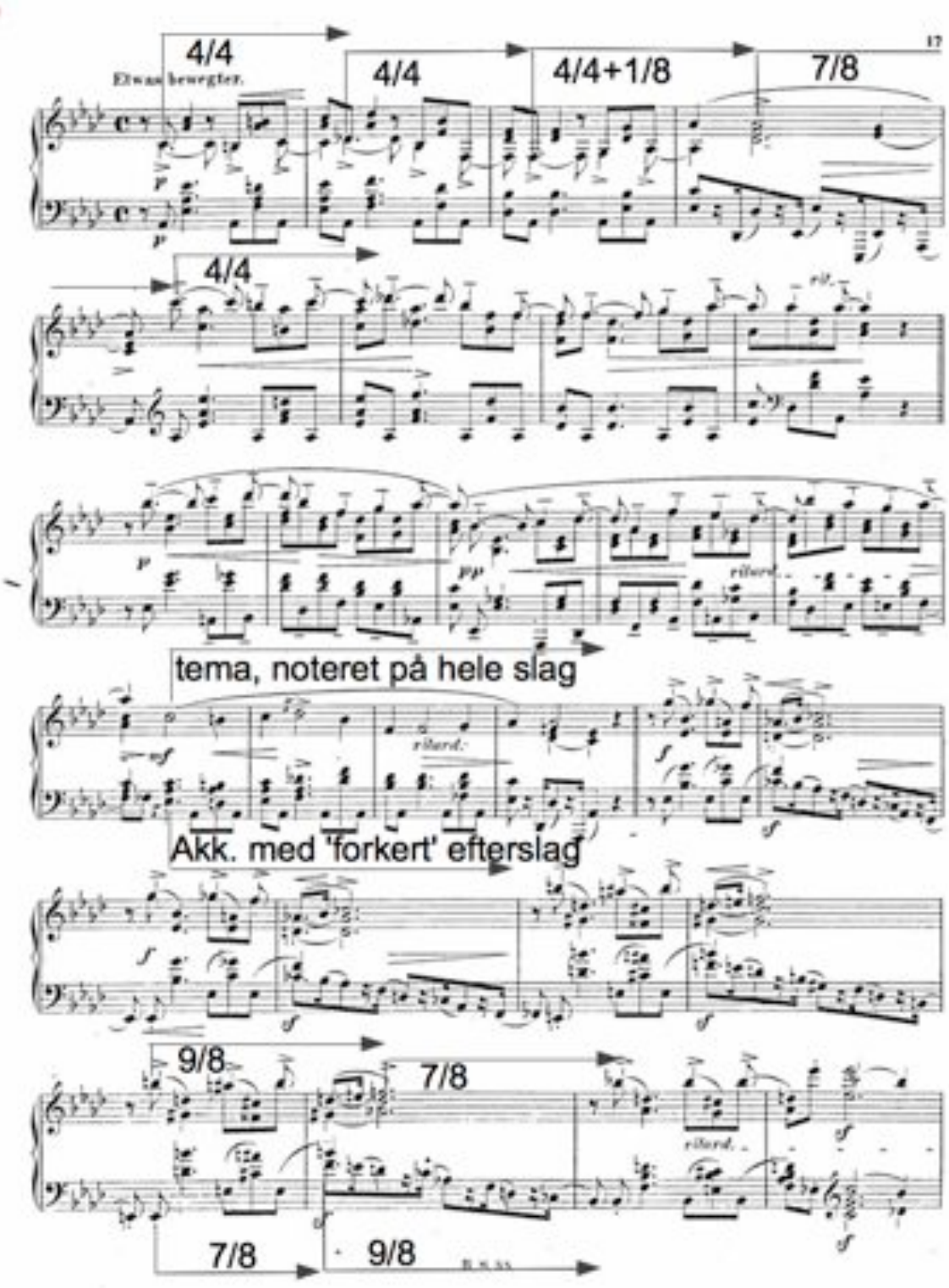


Det er som et fikserbillede, hvor strømmen af sekstendelstrioler – der er fuldkommen konstant - pludselig afslører en figur i forgrunden for derefter pludselig at afsløre en anden i et slags dobbeltperspektiv. Hvor meget man skal betone hvad, er et decideret uløseligt spørgsmål: skal udøveren understrege skævheden – som nodehalsene antyder, eller skal udøveren indføje den i normaliteten – som markeringen af det falske ét-slag antyder? Den enkle miniature er i virkeligheden et yderst komplekst changerende billede, hvor motivet konstant skifter.

-'ETWAS BEWEGTER' FRA 2. SATS AF OP. 17.

Et andet eksempel på en obstruktion af det umiddelbare, findes i *C-dur fantasien op. 17*, i *Etwas langsamer*- afsnittet i fantasiens 2. sats (i øvrigt også mange andre steder i Op. 17). Det lille søde sangbare poetiske tema står, som en naturlig blomst, i al sin harmoniske enkelhed og sin - relativt simple – melodi med akkompagnement-struktur, i hård kontrast til de omgivende endeløse 'flader' af sekvenserende polyfon majestætisk marchmusik, der tilbagelægger betragtelige harmoniske distancer uden nogensinde at bekende sig entydigt til et tonalt centrum. Et lille udsving til Tp i takt 14 er det længste temaet i *Etwas langsamer* når væk fra Ab-dur, som reelt er tonalt centrum hele vejen.

I forhold til de forventninger man kunne have til en sådan enkel lille uskyldig melodi, er allerede periodefornemmelsen lidt gal: i takt 5 hvor temaet gentages to oktaver højere, sætter gentagelsen af temaet ind en ottendedel for tidligt. Læg mærke til hvordan hele temaet faktisk, fra start, er forskubbet en ottendedel 'til højre'. Den er noteret et halvt slag 'ved siden af sig selv'. Den er (ligesom 'Des Abends') en lille del af det antikke fuldkomne relief, der er 'limet' ind i helheden, bare en lille smule skævt. En lytter vil næppe opfatte temaet som startende på ét-og, men afgjort høre det som startende på ét-slaget. Fortolkeren vil bruge timer på at finde ud af hvordan det rytmisk kan forløses!


4/4
4/4
4/4+1/8
7/8
4/4
tema, noteret på hele slag
Akk. med 'forkert' efterslag
9/8
7/8
7/8
9/8

Når Schumann så begynder at rode med periodeforskydning, bliver det dobbelt kompliceret. I takt 4 er melodien tilsyneladende landet på et lige slag, eftersom frasens næstsidste as er en ottendedel længere, end alle de andre gange den samme frase forekommer. Dette afstedkommer et tydeligt hak i musikken, der hvor temaet i takt 5 straks, på den efterfølgende ottendedel, lader som om den er et lige slag. Det høres som 4/4 + 4/4 + 7/8 + 9/8. Dette 'gip' udnytter Schumann i øvrigt efterfølgende fra takt 18 i afsnittet og frem mod genoptagelsen af marchmusikken. Bemærk hvordan de to hænder så at sige har forskudt metrik; den lige rytmefornemmelse kæmper mod den 'poetisk' forskudte. Hvis man skulle angive det metrisk lydlige indtryk ville takten 15 til 22 veksle mellem 7/8 og 9/8 (i eksemplet fremhævet for takt 24 – 25). Det konkrete lydbillede er temmelig langt fra rammen, eller ideen - den angivne 4/4!

I Takt 14-17 noterer Schumann musikken så i sin 'naturlige' form: melodien ligger her lige på slagene, og føjer sig ind under den angivne fire fjerdedelstakt; den er også enklere, og er utvetydigt anbragt ovenover akkompagnementet - og frasens næstsidste as har fået sin korrekte længde, så den ikke spolerer balancen mellem lige slag og 'og-slag'. Eller er det nu den naturlige form? For godt nok ligger melodien lige på slagene nu, men akkompagnementet er det samme som før og forekommer nu derfor forskudt. Det naturlige at gøre i denne satstype ville utvivlsomt være - som det netop sker fra takt 1 og frem (borttænkt den generelle forskydning på en ottendedel!) - at placere de meloditoner, der forekommer på hele pulsslag, på bastonerne, og lægge et akkordisk efterslag på og-slagene i akkompagnementet. Det vil altså sige at det forskudte afsnit egentlig var mere tro mod den naturlige model, end det korrekt noterede afsnit. Udøveren bliver igen fanget på det forkerte ben: hvis man havde besluttet sig for at udføre takt 1-14 med en eller anden særlig 'off-beat' fornemmelse, så kommer takt fire til at stikke ud lige meget hvad, og så tvinger Schumann én til at gøre lige netop dét i afsnittet 14-17, i kraft af det forrykkede akkompagnement. Man skal altså spille det forskudt noterede korrekt (uden metrisk forskudt fornemmelse), og det korrekt noterede forskudt; modellen er etableret, men er aldrig egentlig til stede – 'Sein und Nichtsein'. Det er ikke muligt at høre præcis forskellen i notationerne ved en opførelse, hvis man som lytter bare navigerer efter det, der umiddelbart går forud. Ud over det lille 'gip' en meget opmærksom lytter måtte opleve i takt 5, slører det forudgående ritardando i takt 13 effektivt, selv med en akut metronomisk fornemmelse hos tilhører og udøver, at notationen i resten af afsnittet er anderledes. Det er nok

meningen at forskellen skal kunne høres, men den 'rigtige' forskel er forbeholdt en refleksion hos den, der læser musikken, eller den, der skal fortolke stykket. Ligesom i 'Des Abends' blev modellen introduceret først og derefter brudt op. I *Etwas langsamer* er model og opbrudt model til stede på skift: de gnider sig ukomfortabelt op ad hinanden.

'SELBSTSCHÖPFUNG OG SELBSVERNICHTUNG' PÅ FORMNIVEAU.

-'AUFSCHWUNG' OG 'IN DER NACHT.'

Et eksempel på Schumanns måde at lade en hel formtype være tilstede og ikke-tilstede på - på samme tid - ses tydeligt i 'In der Nacht,' det femte af stykkerne i *Phantasiestücke op. 12*. Eller rettere sagt: i samspillet mellem dette og samlingens andet stykke 'Aufschwung'. Sonatesatsformen er en dominerende skygge fra fortiden, ingen tvivl om at Beethoven og Schubert repræsenterer det bedste af det bedste for Schumann, men har man sagt Beethoven har man også sagt sonatesatsform, og så har man sagt det i kor med alle Filistrene og deres støvede lærebøger og højst upoetiske tilgang til musikken. Sonatesatsformen bliver 'kortlagt' af Marpurg, Koch, Türk og andre. Og dens formlogik og strenge tematisk centrerede teleologiske opbygning., var 'blomsten', der, tror jeg, mest påtrængende af alle eksisterende overleverede former, skulle genskabes, og igen og igen potenseres i endeløse rækker af refleksioner og spejlinger. Og det gør Schumann utallige gange gennem hele sit værk. At overtage formen, uanset hvor langt dens muligheder var blevet udstrakt af Beethoven, var for Schumann utænkeligt, ja amoralsk. Beethoven er et slags eksempel for Schumann på fordums uopnåelige højder; de kan ikke nås og de skal ikke nås, det nye er det poetisk karakteristiske og refleksionerne og den evige stræben. Men hvordan karakteriserer det romantiske geni egentlig sonaten i én lynsnar indsigt, i ét billede, der forstår og udtrykker sonatens essens?

Schumann beskriver flere steder et særligt 'punkt' i et musikalsk forløb:

> 'A genuinly musical art form always has a focal point towards which all else gravitates, on which all imaginative impulses concentrate. Many composers place it in the middle (like Mozart), others reserve it for nearer the close (like Beethoven). Wherever it lies, the effect of any composition is dependent upon its dynamic influence … there should come a point where, for the first time, one breathes freely; the summit

> has been reached, and the view is bright and peaceful – ahead and behind. '[67]

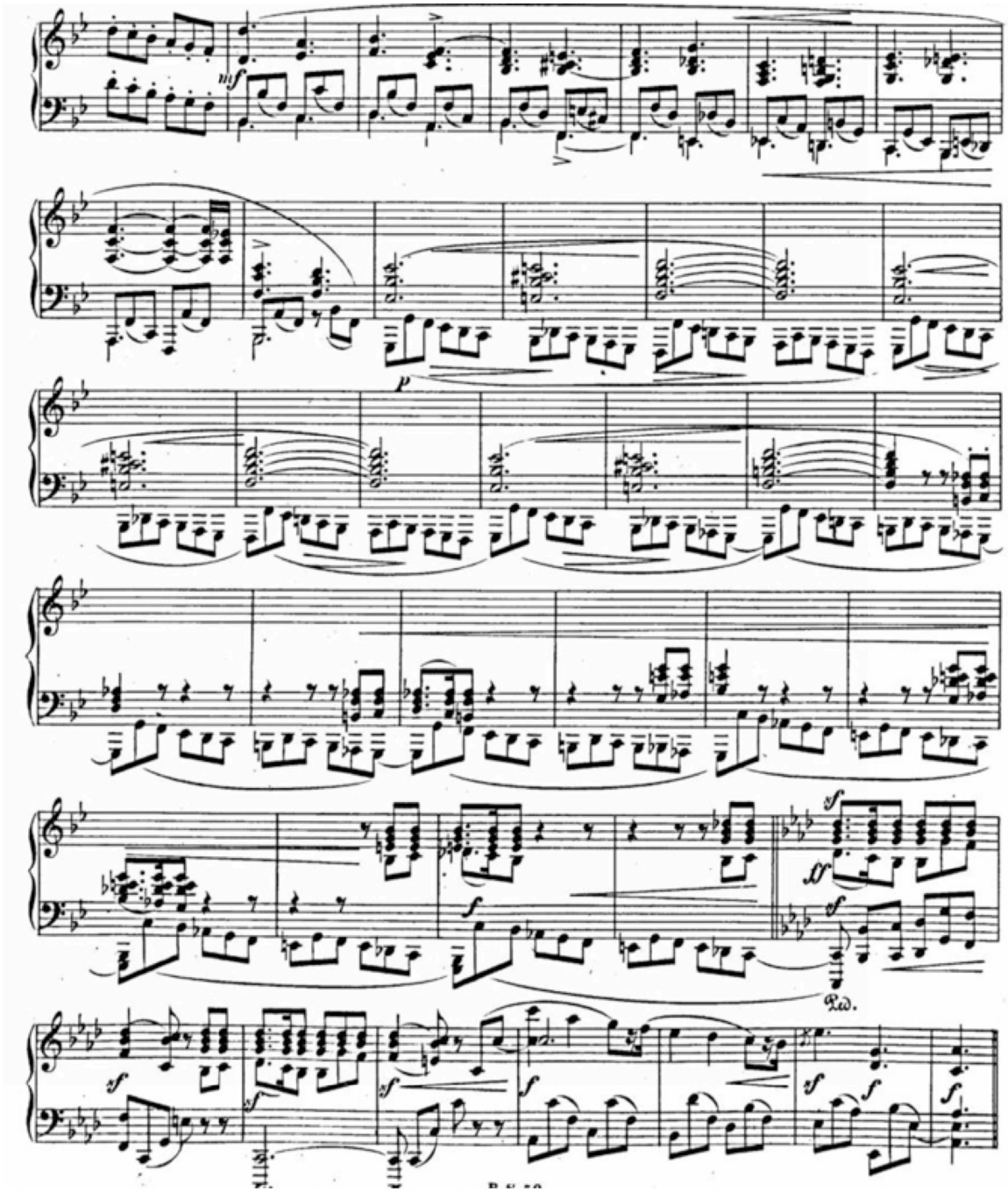
Beskrivelsen er *witz*, den er finkæmmet for tekniske beskrivelser, og er ikke lærebogsmateriale, men intuitiv udlægning af et fænomen. Man kunne foreslå, at det omtalte punkt er starten af reprisen i en sonatesatsform, og at den 'dynamiske indflydelse' er en beskrivelse af forberedelsen til reprisen. Det er netop det punkt hvorfra musikken 'flyder frit', i sin nyvundne tonale udligning. Jeg vil påstå, at det der konstituerer sonatesatsformen, mere end så meget andet, hos Schumann, er overgangen til reprisen. Han tematiserer i hvert fald gentagne gange netop dette aspekt ved sonatesatsformen. Og et af stederne er netop i *Phantasiestücke op. 12*.

To af samlingens otte stykker lægger sig tæt op ad sonatesatsformen, ja det ene af stykkerne - 'Aufschwung' - er ligefrem en perfekt sonaterondo, et gedigent lærebogseksemplar[68] lige efter skemaet. Det, der især er iøjnefaldende ved 'Aufschwung' er måden Schumann bygger op til reprisen på. Gennemføringsdelens legatomelodi glider umærkeligt over i hovedtemamateriale, der fortættes og intensiveres, for til slut, sammen med akkompagnementsfiguren, nærmest at smelte sammen med den stormfulde reprise. Der er ikke noget at 'sætte fingeren på' overhovedet i 'Aufschwung' (det eneste man kunne skele lidt til er småting så som at tonearten i hovedtemaet er lidt usikker, og egentlig først til allersidst bekender kulør med en ren kadence i f-mol. Samt at forholdet mellem hovedtema og sidetema er T – Sp i ekspositionsdelen og T – Tp i reprisen, og ikke som man måske som lærebogsredaktør ville forvente T – Tp og T - Tv). Denne formfuldendte overgang til reprisen kan i den grad karakteriseres som et punkt, hvorfra alting virker afklaret, 'ahead and behind'.

---

67 Schumann, Robert: *R. Schumann on music*, A selection from the writings. Translated by Henry Pleasants. Dover Publications, New York, 1965, s. 108.

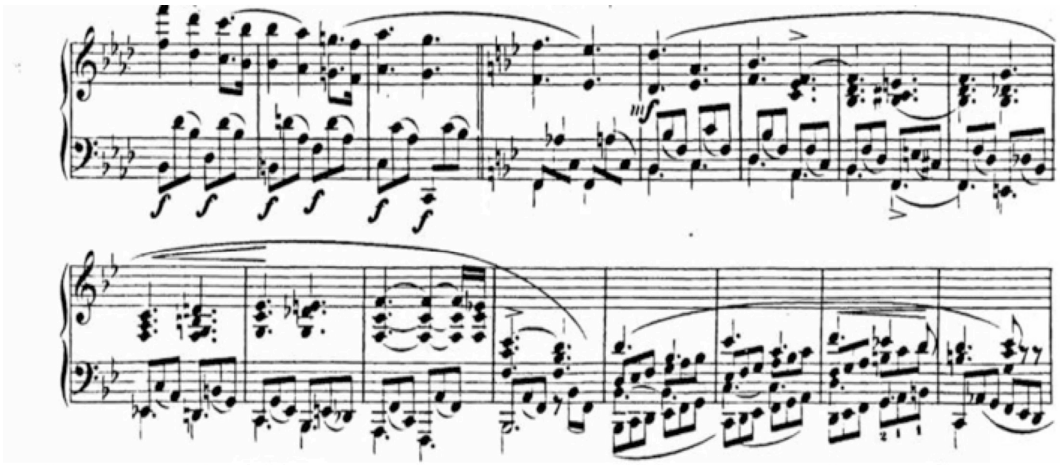
68 se også Reiman, *Schumanns piano cycles, s*. 136-137.



Schumann, Op. 12, nr. 2, 'Aufschwung', t. 84-121. Bemærk den perfekte overgang til reprisedelen der starter t. 114.

I 'In der Nacht' forholder det sig noget anderledes. Stykket er også en sonatesatsform. Det har et hovedtema, et sidetema, en ekspositionsdel, en gennemføringsdel og en reprise, hvor sidetemaet undergår en form for tonal udligning, som i en klassisk sonate. Men hvor 'Aufschwung' udviste en perfekt sammensmeltning

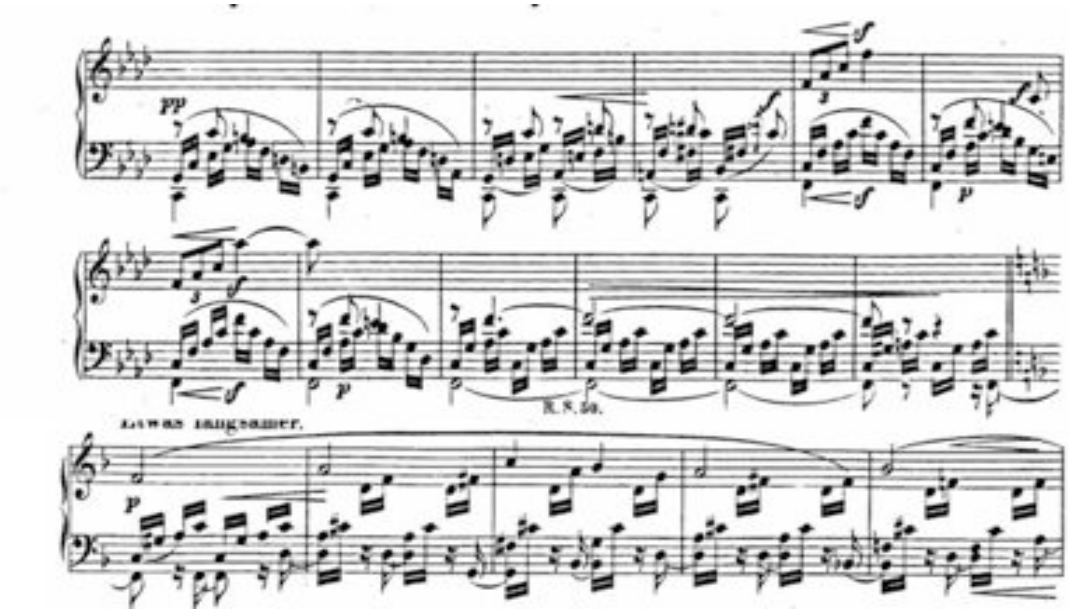
af formdelene, gør 'In der Nacht' det modsatte. Formdelene virker besynderligt påduttet hinanden, velfungerende i sig selv, men ikke refererende til nogen fælles helhed på klassisk sonatesatsmanér. Overgangen mellem eksposition og gennemføringsdel er, ligesom i 'Aufschwung', sammenkædet gennem akkompagnementets videreførelse ind i den nye formdel henover et skift fra mol til dur.



Schumann, 'Aufschwung', t. 49-63. Ekspositionsdel og gennemføringsdel glider ubesværet over i hinanden over et skift fra mol til dur t. 51-52.

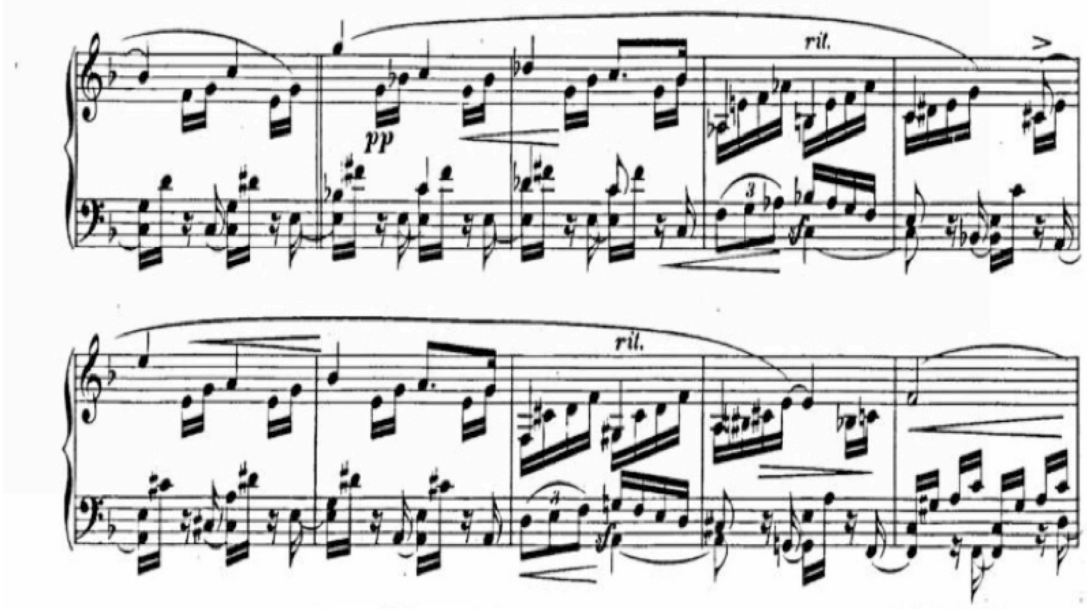
Men i 'In der nacht' er dette skift mere end bare et skift fra mol til dur, det er et skift til et afsnit, der med John Daverios ord 'must be counted among the strangest in the composer's output.'[69]. Harmonisk set er det dybt ornamenteret, de harmoniske funktioner er pyntet med mængder af dissonerende toner i akkompagnementet og lignende sløringer af funktionerne fortsætter hele formdelen ud.

69 Daverio, *Nineteenth-Century Music, s*. 49.



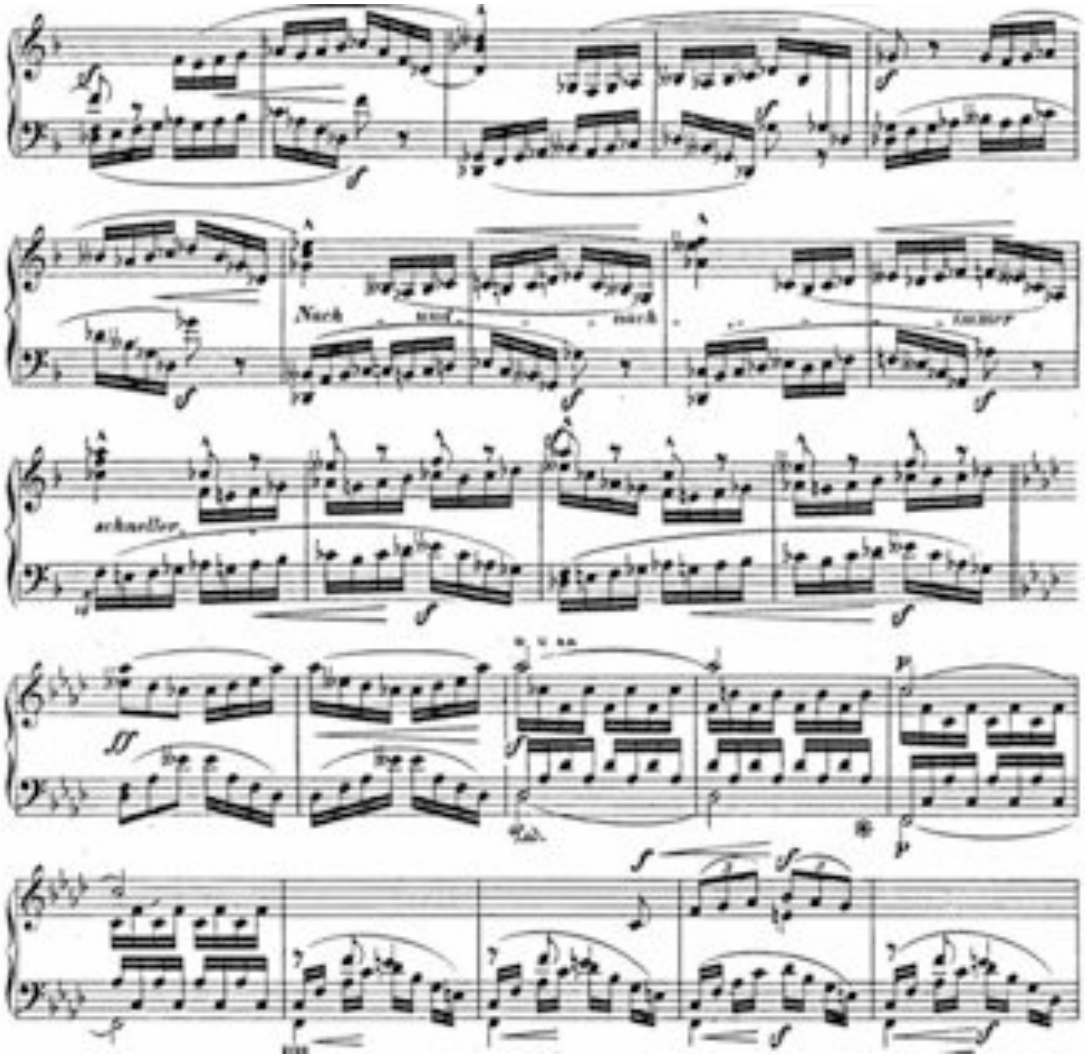
Schumann, Op. 12, nr. 5, 'In der Nacht', t. 57-73. Samme overgangsstrategi som i 'Aufschwung': skift fra mol til dur med samme akkompagnement, t. 67-68.

Men det mest opsigtsvækkende er, at de steder hvor afsnittet træder i karakter som gennemføringsdel, og foretager en bearbejdelse af hovedtemamaterialet, ja der synes musikken at gå helt i stå. Schumann ritarderer hver gang der er ansats til hovedtemabearbejdelse, og det der skulle være en slags udvikling af temaet er nærmest en afvikling: der afsluttes brat, med en smertefuld dissonans C-Bb-H første gang (takt 88), og A-G-G# anden gang (takt 92). Som en dolk i hjertet. Disse hovedtemabidder er ikke motivbearbejdelse og gennemføring, de er blot hovedtemaet i citationstegn, Robert Schumanns gode melodi fra 'In der Nacht' citeret som et karikeret minde... Tematisk bearbejdning erstattet af det pludselige indfald. Hovedtemamaterialet synes som et fremmedlegeme i afsnittet, der burde være viet til *netop* at fremstille hovedtemamateriale og afledninger deraf. Mønstret er: dét der konstituerer modellen er netop dét som afmonterer den. I 'Aufschwung' drev temabearbejdelsen satsen fremad, her bremser det satsen.



Schumann, 'In der Nacht'. t. 84-93. Hovedtemaarbejdet resulterer i opbremsing af satsen og heftige dissonanser, t. 87 og 91.

Overledningen til reprisen er endnu mere påklistret. Her er ikke skyggen af tematisk bearbejdelse. Men afsnittets gestus signalerer helt klart overledning. Musikken bølger stadigt højere og hurtigere frem mod dette i 'Aufschwung' så mesterligt forberedte højdepunkt: overgangen til reprisen. Den imiterende sekvensfigur intensiveres, og musikken havner, smukt forberedt, i fortissimo på dominanten, det ultimative signal om tilbagevenden til hovedtonearten. *Men det er den forkerte dominant*. Schumann er landet på Db7, det skulle have været C7! Men så kommer skalpellen bare frem, og der skæres lige dér, hvor der ikke kan skæres. Midt i stykkets allervigtigste kadence, den kadence, der konstituerer hele meningen med formen, det punkt alt fokuserer sig imod – alle forventninger bliver gjort til skamme lige netop dér hvor de burde forløses. Den forkerte dominant og den rigtige tonika limes sammen, i en sammenføjning, der efterlader en meget afbrudt fornemmelse. Der er oven i købet en hel takts ren f-mol tremolo, for ligesom at 'rense tavlen' før selve hovedtemaet sætter ind.



Schumann, 'In der Nacht', t. 124-147. Den fantastiske overledning til reprisen. Den ender desværre det 'gale' sted.

Db7 akkorden kunne også betragtes som dobbeltaltereret vekseldominant, der jo ikke er helt fremmet i et forberedende forløb frem til dominanten. Men i så fald går Schumann direkte fra den dobbeltaltererede vekseldominant til tonika - fuldkommen uhørt og imod alle anvisninger i alle lærebøger. I det mindste skulle et dominant-led have været skubbet ind som forberedelse til tonika (som den enharmoniske omtydning af cb til h i takt 141 jo antyder), og allerhelst skulle en kadence af typen DD-D6/4-D7-T have bragt os sikkert tilbage til hovedtonarten. Men vi bliver efterladt på toppen af bjerget, og vågner, med et sæt, kastet tilbage i reprisen. Resten af formen forløber planmæssigt og helt uden overraskelser, som om intet var hændt, som om sonatesatsen hele tiden havde været tilstede. Hvad den jo også var, og så bare alligevel slet ikke.

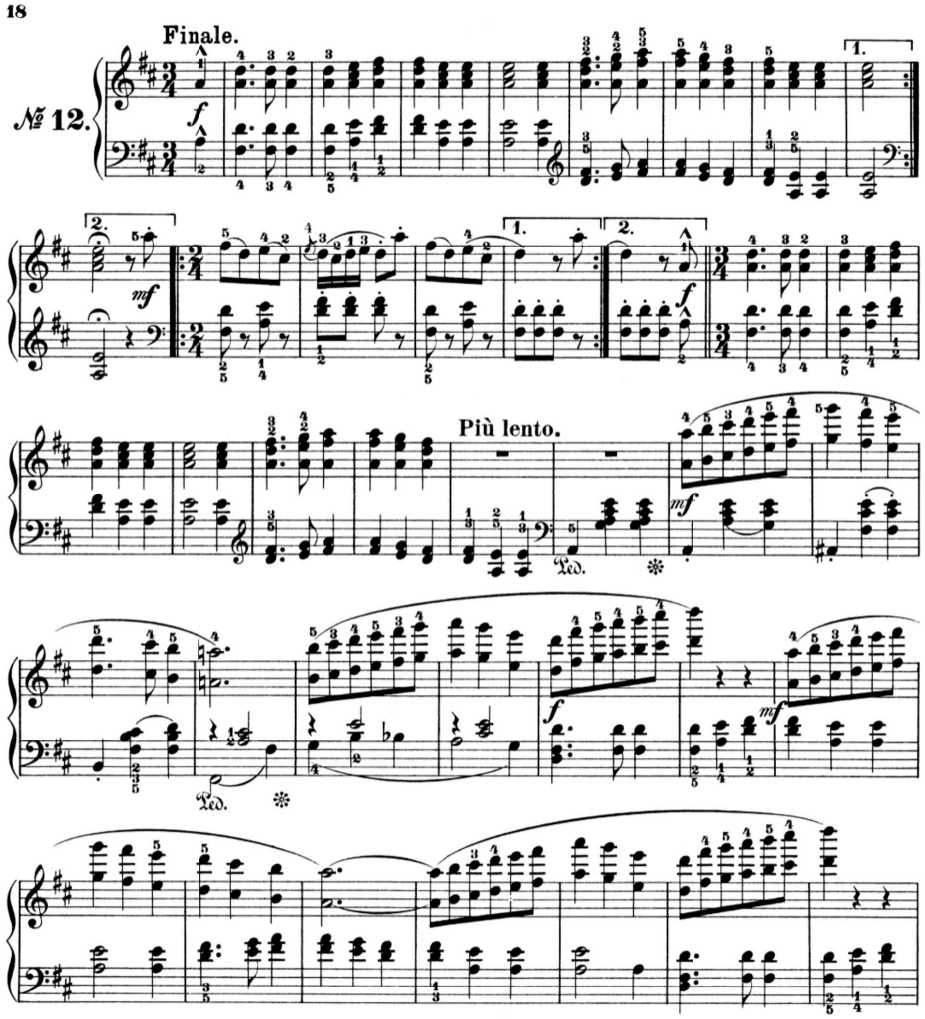
Konstitueret og afmonteret i én og samme bevægelse. Formdelene er, og er ikke, sonatesatsens formdele; de er snarere at betragte som nogle karakteristiske individer stillet op på række, klædt ud som sonatesats. Subjekter fremstillet på en baggrund af et ideal om enhed.

Det er med 'In der Nacht' som med mange af Schumanns værker, som om han har haft en smuk (antik) vase, tabt den på gulvet, limet den sammen, og sørget for at sammenføjningerne blev det fremtrædende ved vasen.

HØJ OG LAV

-*GRAND FINALE*, ELLER: 'NU GÅR DE GAMLE HJEM…' SOM APOTEOSE

Som humoristisk i ordets gængse forstand, fremstår sidestillingen af høj og lav når Schumann i *Papillons op. 2* udnævner sidste stykke i samlingen – nr. 12 - til at være 'Finale', og dermed koketterer med udsigten til en værdig afslutning, der, ved at vise meningen i den foregående galskab, samler trådene på en måde, der bringer os sikkert i mål. For straks derefter hiver han den populære festsang 'Der Grossvatertanz' (en slags 'gå nu hjem' sang, i lighed med den danske drikkevise 'for dette skal være 'xxx' til ære') op af hatten, og vikler den studentikost ind i temaet fra den første *Papillons*, som om der *var* tale om 'seriøs' tematisk bearbejdelse (takt 35 og frem).



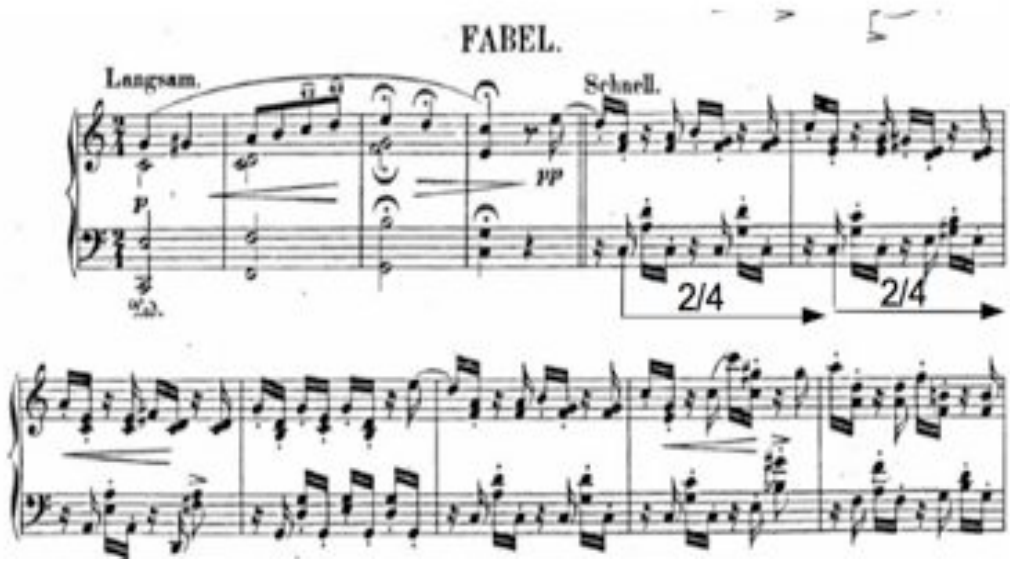
Schumann, Papillons, Op. 2, nr. 12, t. 1-36: Finalens første 8 takter er i virkeligheden 'Der Grossvatertanz', men det forhindrer den ikke i at opføre sig som om den var en storslået finale hvor temaerne på kontrapunktisk vis forløser hele værkets storhed.

Nogen konklusion fører finalen heller ikke til, det hele ebber ud med den mest tomme af alle konklusioner: en septimakkord, der bogstavelig talt opløser sig selv. Samme 'Grossvatertanz' optræder på lignende måde i slutningen af *Carnaval* i 'Marche des Davidsbündler contre les Phillistins', nu ærværdigt forklædt - som kejseren uden klæder – som 'thème du xvii'ème siècle'. Og den stikker (ganske) kort hovedet frem i slutningen af F#-mol sonatens første sats med samme effekt af anti-konklusion til følge. Høj og lav er sidestillet og blevet hinandens baggrund.

-MODSÆTNINGERNES MODSÆTNING

'FABEL', Op. 12, Nr. 6

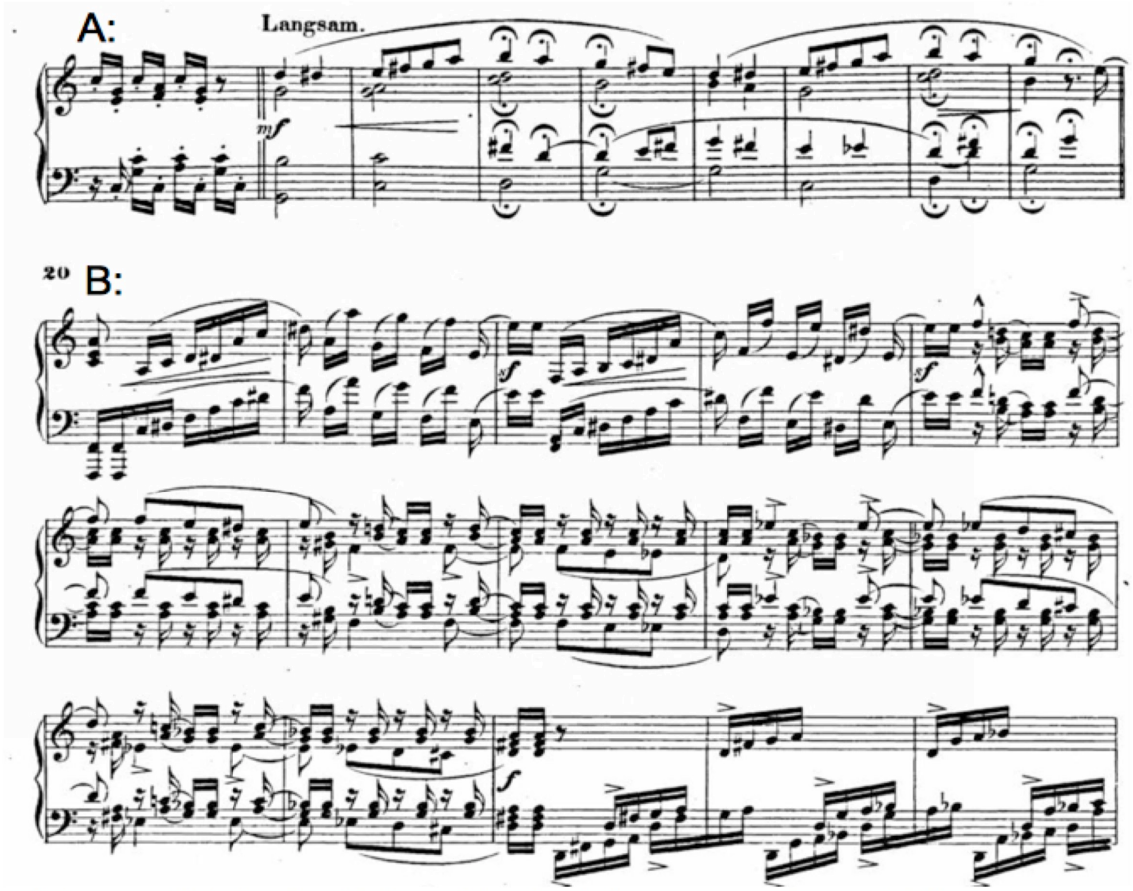
'Fabel' fra *Phantasiestücke op. 12* synes at være en humoristisk musikalsk iscenesættelse af overkarakteristiske, næsten skulpturelt udformede, musikalske typer. Afstanden mellem dem bliver ikke større. Den overdrevent langsomme slowmotion-koral fortæller, side om side med de vimse staccato afsnit, helt tydeligt fablen om haren og skildpadden. Forskellen kunne ikke være større harmonisk eller spilleteknisk set: uendeligt langsomt legato, overfor det lette og hurtigt artikuleret staccato. Harens skæve hurtigløb modstilles den arkaiserede (kedelige…) natur hos skildpadden - den formår kun at udføre en lille vovet dominantisering, ud over den 'sikre' kadenceformel T-S-D-T. Metrisk naturlighed er skildpaddens verden, mens haren forløber sig i tvetydige rytmiske mønstre, hvor ét-slaget - allerede fra starten - er forskubbet en sekstendedel til højre i takten.



Schumann, Op. 12, nr. 6, 'Fabel'. Kontrasten mellem 'skildpadden' og 'haren'.

Med titlen 'Fabel' antyder Schumann at modsætningsforholdet af antikt tilsnit, universelt og ideelt. Men det bliver ved det opbrudte. Haren og skildpadden mødes aldrig, og Fablens moralske pointe forbliver ufortalt i musikken, der bare dyrker det

karakteristiske ved modsætningerne – helt ud i det ekstreme. Haren bliver hurtigere og vildere, de rytmiske forskydninger skævere og skævere. Skildpadden bliver langsommere og langsommere. Hvis ikke Schumann dyrkede modsætningerne, så demonstrativt, og helt ned på det udførelsesmæssige plan, ville poesien udeblive. Schumann gør nemlig karakteristikken af aktørerne til også at være et opførelsesmæssigt anliggende, hvor pianisten involveres. Skildpadden og haren er noteret *modsat* af hvad deres karakteristik ville tilsige. Hvordan, og hvor langsomt, skal skildpadden egentlig spilles? Der er fermater over alt i de, i forvejen, langsomme afsnit. Notationen er 'flydende' – det stabilt fremadskridende pligtopfyldende gemyt er noteret antistabilt. Harens rastløse og uforudsigelige springtur er til gengæld eksakt noteret, med præcisering af hvor accenterne skal placeres i de rytmisk komplicerede forløb. Endnu en karakteristisk dimension opstår således når stykket opføres. Schumann indlægger modsætninger ind i selve modsætningerne.



Schumann, 'Fabel', (A) t. 12-20 og (B) t. 49-63. Fermaterne t. 15-16 og 19-20 giver 'skildpadden' frihed, de præcise markeringer hos 'haren' fastlåser. Haren, der er fri til at løbe hvorhen det skal være, er bundet. Skildpadden, der er (jord)bundet, er fri.

AFBRUDTE FORTÆLLINGER OG OVERLAPNINGER

-KATER MURR OG JOHANNES KREISLER TALER I MUNDEN PÅ HINANDEN. *KREISLERIANA, OP. 16*, Nr. 7.

'*Lebens-Ansichten des Katers Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern'* er E. T. A. Hoffmanns helt afsindige og narrativt set meget specielle sidste (uafsluttede naturligvis…) roman. Katten Murr og Kapelmeister Johannes Kreisler har fået blandet deres selvbiografier sammen gennem en fejl på trykkeriet:

> [Kater Murrs afsnit] 'Wehmut meine Brust! – Die Sehnsucht nach dem heimatlichen Boden regt sich mächtig! – Dir weihe ich diese Zähren, o schönes Vaterland, dir dies wehmütig jauchzende Miau! – Dich ehren diese Sprünge,

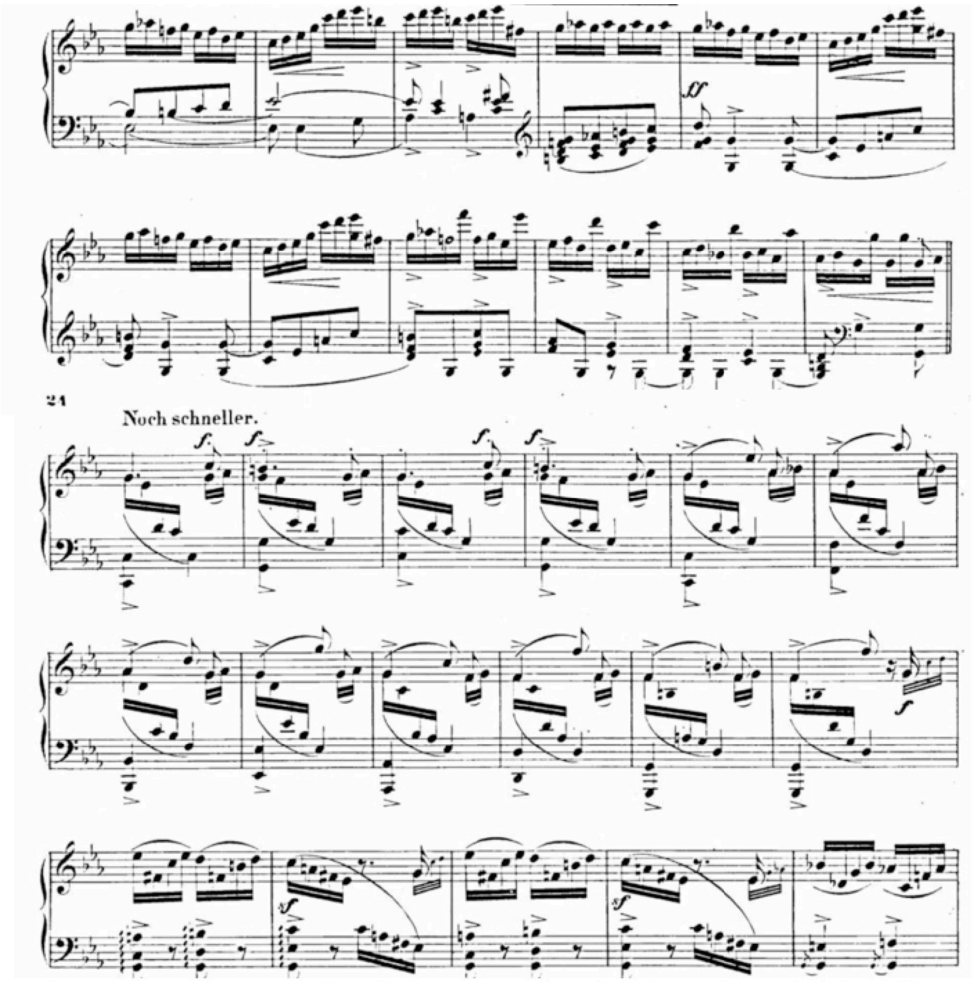
> diese Sätze, es ist Tugend darin und patriotischer Mut! – Du, o Boden, spendest mir in freigebiger Fülle manch Mäuslein, und nebenher kann man manche Wurst, manche Speckseite aus dem Schornstein erwischen, ja wohl manchen Sperling haschen und sogar hin und wieder ein Täublein erlauben. »Gewaltig ist die Liebe zu dir, o Vaterland!« –
> Doch ich muß rücksichte meiner –
> [Her tager Kreislers beretning uformidlet over]
> »› – – und erinnern Sie sich, gnädigster Herr, denn nicht des großen Sturms, der dem Advokaten, als er zur Nachtzeit über den Pontneuf wandelte, den Hut vom Kopfe herunter in die Seine warf?‹ – Ähnliches steht im Rabelais, doch war es eigentlich nicht der Sturm, der dem Advokaten den Hut raubte, den er, indem er den Mantel dem Spiel der Lüfte preisgab, mit der Hand fest auf den Kopf gedrückt hielt, sondern ein Grenadier riß mit dem lauten Ausruf: ›Es weht ein großer Wind, mein Herr.'‹[70]

Side om side får vi altså kat og kapelmesters historier, i hver sit narrative tempo og modus. John Daverio sammenligner Schumanns ofte meget sammensatte former med dette princip, og han fremhæver en af satserne fra Papillons – nr. 11 – og - naturligt nok - *Kreisleriana* nr. 5 og 7, som eksempler på satser, der følger dette princip. Fælles for disse satser er, at de har et formled, der overlapper den forventede form. I *Kreisleriana* nr. 7 er formdelene a-b-a'-c-b-a'. Der mangler således en a-del efter c-delen, for at formen skulle leve op til den narrative forventning. Det er som om den a-del, der mangler, på en eller anden måde skjuler sig nedenunder c, eller i hvert fald allerede har været i gang, når fortsættelsen følger. Daverios pointe er, at dette spil oven i købet maskeres ved visse påtagede formdynamiske træk – for eksempel reprisetrækkene i c hen mod overgangen til b.: 'Both [nr. 5 og nr. 7] are ternary pieces with returns bringing only the last two members of an initial *aba* unit … The fragmented quality of the utterance is downplayed in favour of a dynamic gesture of reprise… Schumann therefore proceeds from one 'manuscript' to fragments of another, without our realizing that an act of interleaving has ever been performed.'[71] Den stærke følelse af reprise – antydet gennem det lange dominantorgelpunkt – skjuler det faktum, at der mangler en formdel.

---

70 Hoffmann, E.T.A. : *Poetische Werke in sechs Bänden*, Bind 5, Berlin 1963. S. 146-147.

71 Daverio, *Nineteenth-Century Music,* s. 62.



Kreisleriana, t. 59-86: Orgelpunktet t. 63-70 har karakter af overledning til reprise. Reprisen bliver dog ikke indledt med hovedtemaet, men bytter om på rækkefølgen af hovedtema (t. 83) og sidetema (t. 71) (a' og b i Daverios terminologi).

De to tendenser – reprise og tredelt form, spiller så at sige hen over hinanden, ligesom Kater Murrs erindringer spiller henover Kreislers.

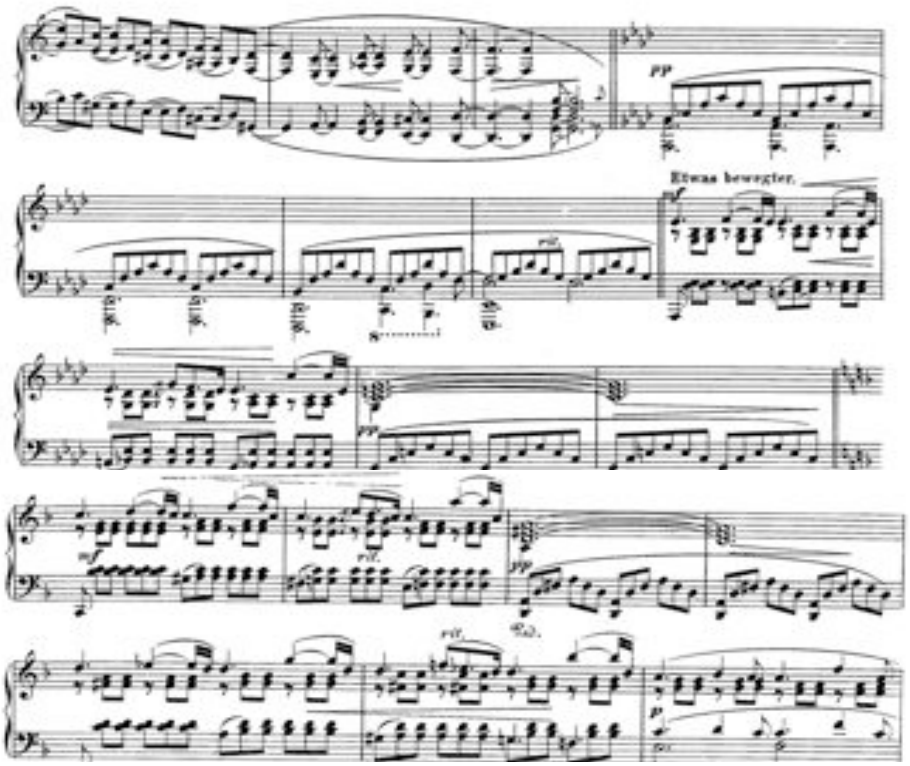
Jeg synes at Daverio lidt overser, at Kater Murr og Johannes Kreisler benytter to ekstremt forskellige stilistiske lejer. Murr benytter et retorisk formfuldendt, ophøjet og komisk højstemt sprog - en slags monologisk formanende belæring til den kommende generations opdragelse. Mens Kreislers historie fortælles udefra gennem en forfatter, med dialog, beskrivelser etc. Bruddene mellem de narrative lejer er af en meget hårdere karakter end 'bruddet' på nogen måde kan opfattes i nr. 7 fra *Kreisleriana*. Musikken har samme stormfulde karakter hele stykket gennem, samme retoriske leje, trods det lille formsammenbrud, der jo i grunden bare kan karakteriseres,

som at Schumann bytter om på hovedtema og sidetema i reprisen i en ganske regulær sonaterondo.

- *FANTASIE I C, OP. 17*, 3. sats

I tredje sats af *C-dur Fantasien op. 17* i takt 30 starter der et forløb, hvor harmonisk og rytmisk set målorienterede, fremadskridende afsnit veksler med statiske, vegeterende eller nærmest simrende takter af rene klangflader.

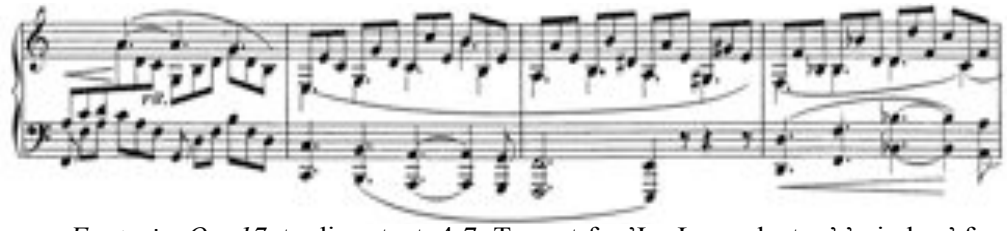
Fantasie, Op. 17, t. 27-44: Bemærk mediantspringene t. 35-36, As-C, og t. 39-40, F-D. Kontrasten mellem afsnittene understreges af den stærke funktionsharmoniske affinitet i de fremaddrivende afsnit, der kun benytter D7-T forbindelser, t. 34-35 As: D7-T3-D3/4-T. Etc:



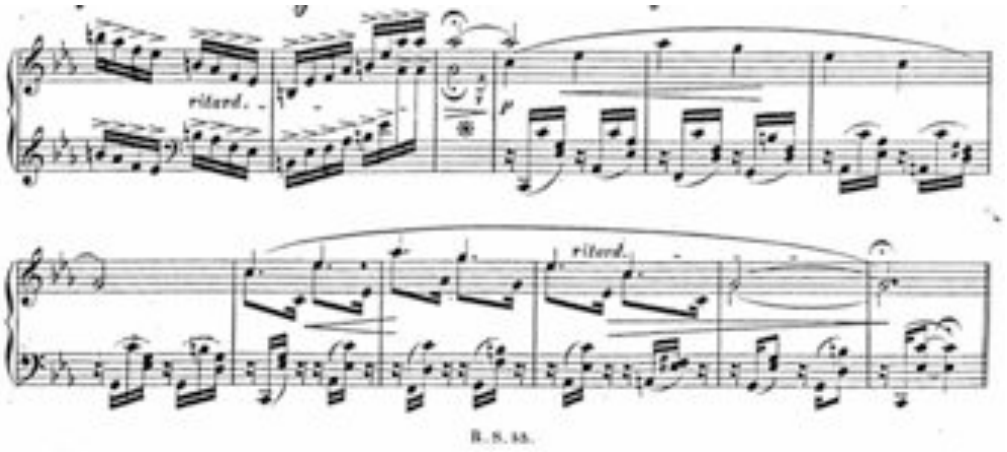
De målrettede afsnit er en del af bevægelsen frem mod satsens dynamiske og harmoniske højdepunkt, og er fulde af harmonisk momentum. De ulmende afsnit er statiske, og meget distancerede, i deres pludselige mediantspring fra det foregående. Det målrettede og det vertikale er sat – ironisk – op, som totalt modstridende principper.

Musikken er generelt i tredje sats både 'overlappende' – Kater Murr – agtig – og citerende. Overlappende, ved at afsnit bryder ind i hinandens forløb, for sidenhen at forsætte nærmest hvor de slap, kun lidet påvirket af hinanden. Og citerende - ved at

have afsnit – der, som en slags erindring, citerer fra temamateriale introduceret helt tilbage i 'Im Legendenton' fra første sats:



Fantasie, Op. 17, tredje sats, t. 4-7: Temaet fra 'Im Legendenton' 'erindres' fra t. 5. i transponeret form fra entydig c-mol i første sats, til et mere tvetydigt forløb gående fra c-dur til halvslutning i a-mol.



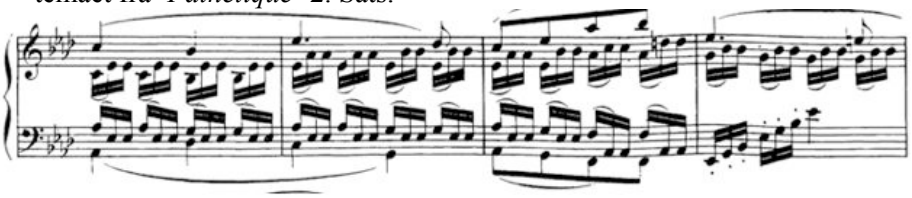
Fantasie Op. 17, første sats, slutningen af 'Im Legendenton'.

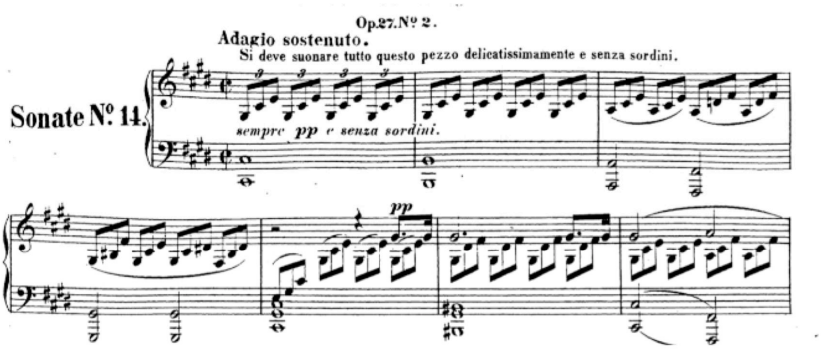
Schumann understreger det 'erindrende' ved musikken ved at temaet, oprindeligt fra 'Im Legendenton', er bragt på en tvetydig måde, hvor melodien har forskubbet sig en smule, som om den, der bringer citatet, ikke helt husker den korrekte ordlyd. Lidt ligesom erindringer kan forskyde sig i hukommelsen, og detaljer bytter plads eller udelades. Temaet i sin oprindelige udformning siger c-eb-ab og derefter springer den en lille sekund nedad til g, men i tredje sats er dette lille sekundspring blevet vendt om til et stort septimspring og dog, for den næste ottendedel er straks igen, *som det eneste sted i satsen*, markeret som melodistemme, med den 'rigtige' meloditone samtidigt klingende med den 'forkerte' tone; melodien har nærmest delt sig i to. Forskydningen er lille og subtil, et meget realistisk lille udkomponeret hukommelsessvigt, eller en poetiseret erindring.

Som fortolker vil man spekulere længe over hvordan denne lille nuance skal formidles eller 'forstås'. Igen er læseren og det fortolkende subjekt blevet en væsentlig medspiller i Schumanns strategi; det handler om erindring og tilbageblik, indlejret i her og nu situationen. Hvordan øver man sig på noget, der er tvetydigt? Hvis man fastlægger det, er det jo næppe tvetydigt så meget længere.

De vegeterende afsnit (takt 30-33, 36-37, 40-41 og tilsvarende) er også citater indenfor satsen selv. De er citater fra indledningen af satsen, på den måde, at de erindrer om stemningen, teksturen og harmonikken, som blev etableret i satsens første takter. Den emfatiske brug af pludselige mediantspring minder meget om de første tre takters rene mediantforbindelser; C-A-F. Nogen bearbejdelse af temamaterialet er der bestemt ikke tale om, kun tilbageskuende glimt og mindelser, løsrevet fra sin kontekst, men dog så tydeligt, og så markeret i forhold til omgivelserne, at man ikke undgår at opfatte dem som sådanne. Men musikken er også citat på en mere gennemgribende måde; de vegeterende afsnit, så vel som temaet fra sidst i 'Im Legendenton' kunne jo sagtens vække mindelser om for eksempel tekstur og harmonik i første sats af Beethovens 'måneskinssonaten' op. 27 nr. 3 af, eller den langsomme andensats fra '*Pathetique' Op. 13*.

Beethoven, Op. 13, 2. sats: både temaet fra slutningen af 'Im Legendenton', og temaet fra t. 5 og frem i 3. Sats af *Fantasien* kunne vække anelser om temaet fra '*Pathetique'* 2. Sats.





Beethoven Op. 27, nr. 2, *1. sats*: indledningens stemning og tempo meget lig t. 30-33 i 3. sats af *Fantasien* (se ovenfor). Både Beethoven og Schumann angiver udførligt hvor stille og roligt satserne skal foredrages.

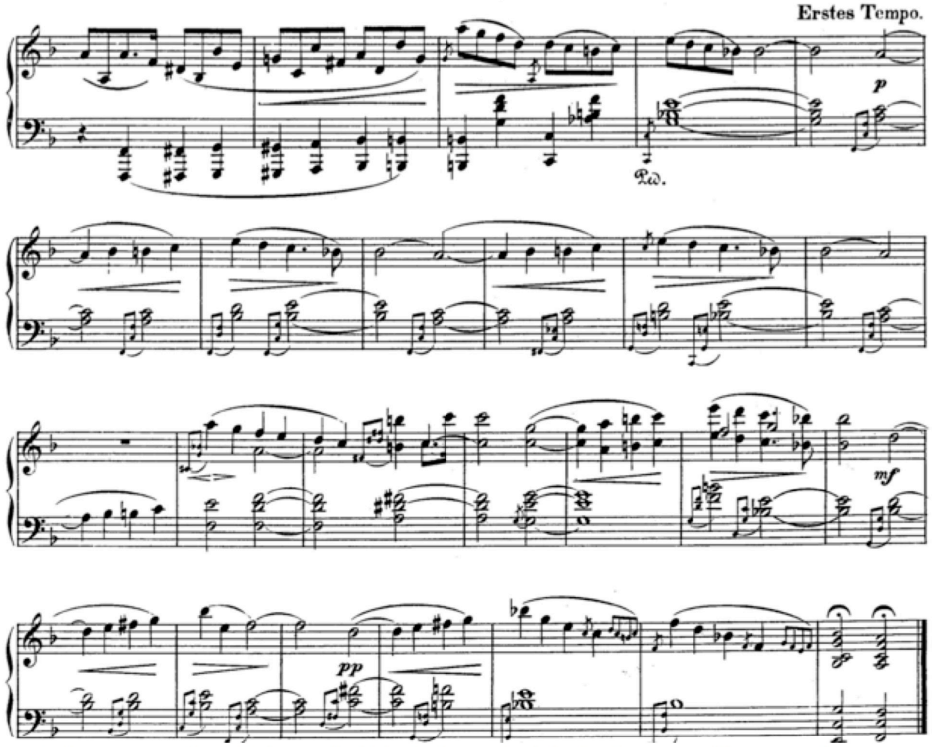
Det er velkendt at Schumann skrev *Fantasie i C, Op. 17* som monumental hyldest til Beethoven, og citaterne er oplagte at høre som ekkoer fra Beethovens værker. Det fremadrettede i den omkringliggende musik bliver således dobbelt kontrasterende; erindringsglimtene peger både bagud i satsen, og bagud i musikhistorien, den fremadskridende musik peger fremad mod højdepunktet af satsen, og fremad mod nye tider.

MELLEM IDE OG KONKRETISERING.

-'LIED OHNE ENDE', ALBUMBLÄTTER, OP. 124

Også i Schumanns omfangsrige produktion af småstykker mere åbenlyst komponeret til hjemmebrug og opdragelse, findes ironien og humoren, fuldt udfoldet musikalsk. Stykker, der starter og slutter komplet *in medias res* efter modellen 'Warum?', og stykker, der dyrker en eller anden form for karakteristisk modsætning mellem ide og udførelse, findes blandt Schumanns bidrag til den instrumentale borgerlige hausmusik. Et eksempel er nr. 8 fra *Albumblätter op. 124* 'Lied ohne Ende' (der i øvrigt i mange indspilninger og samlinger er oversat som 'sorg uden ende', 'Grief without end' – en besynderlig fejllæsning af titlen – Leid for Lied. Titlen giver, jævnfør det følgende, kun mening, som 'sang uden ende') helt bogstaveligt er en melodi, der ikke slutter. For næsten hver eneste fraseafslutning udgør samtidig starten på næste frase. Septimen skal ned på tertsen, som er frasens sidste tone. Et mere oplagt sted at affrasere findes næppe, end den slutbevægelse, der går fra 7. trin til 3. trin. Men den har svært ved at finde sted, for dette 3. trin er samtidig starten på næste frase. På

klaveret er problemet til at overse, men prøv at synge det... Overdreven elision. Hvis ideen – groft sagt - ved en 'Lied' er, at den består af en række fraser placeret efter hinanden på en foredragsmæssig interessant måde i forhold til det tekstlige forlægs opdeling i strofer og vers - og i forhold til sangerens mulighed for vejrtrækning - så er der en betragtelig afstand mellem denne ide – dette ideal, og dens fremtræden i Schumanns lille stykke: I 'Lied ohne Ende' kan sangeren hverken komme til at trække vejret, afslutte fraserne eller starte dem - Ikke uden at gøre det demonstrativt på tværs af fraseringerne.



Schumann, *Op. 124, nr. 8*, 'Lied ohne Ende'. Hvis man affraserer de mange B-A, så bliver starten af næste frase *meget* tryksvag, hvis man betoner starten af frasen bliver der ingen affrasering…

'TIEFSINN'

(Jean-Paul i Vorschule der Ästhetik: 'der Tiefsinn findet trotz allem Scheine gänzliche Gleichheit**.')**[72]

72 Jean Paul, *Werke*. Band 5, s. 171-173.

En slående sidestilling af endelig og uendelig, høj og lav, anes ved at betragte hvordan dette føromtalte 'udsigtspunkt' optræder i nogle af hans største frembringelser[73].

-KLAVERSONATER, OP. 11, 14

Schumann overdriver dette punkts synlighed ved at opføre en lille farce i dårlig tilbageføring i 3. satsen af *f#-moll sonaten op. 11*. 'Scherzo e Intermezzo' hedder satsen, og er en rondolignende sats med et intermezzo indsat hvor man allermindst venter det. Formdelene veksler mellem motto/tema og episoder af overledningskarakter:

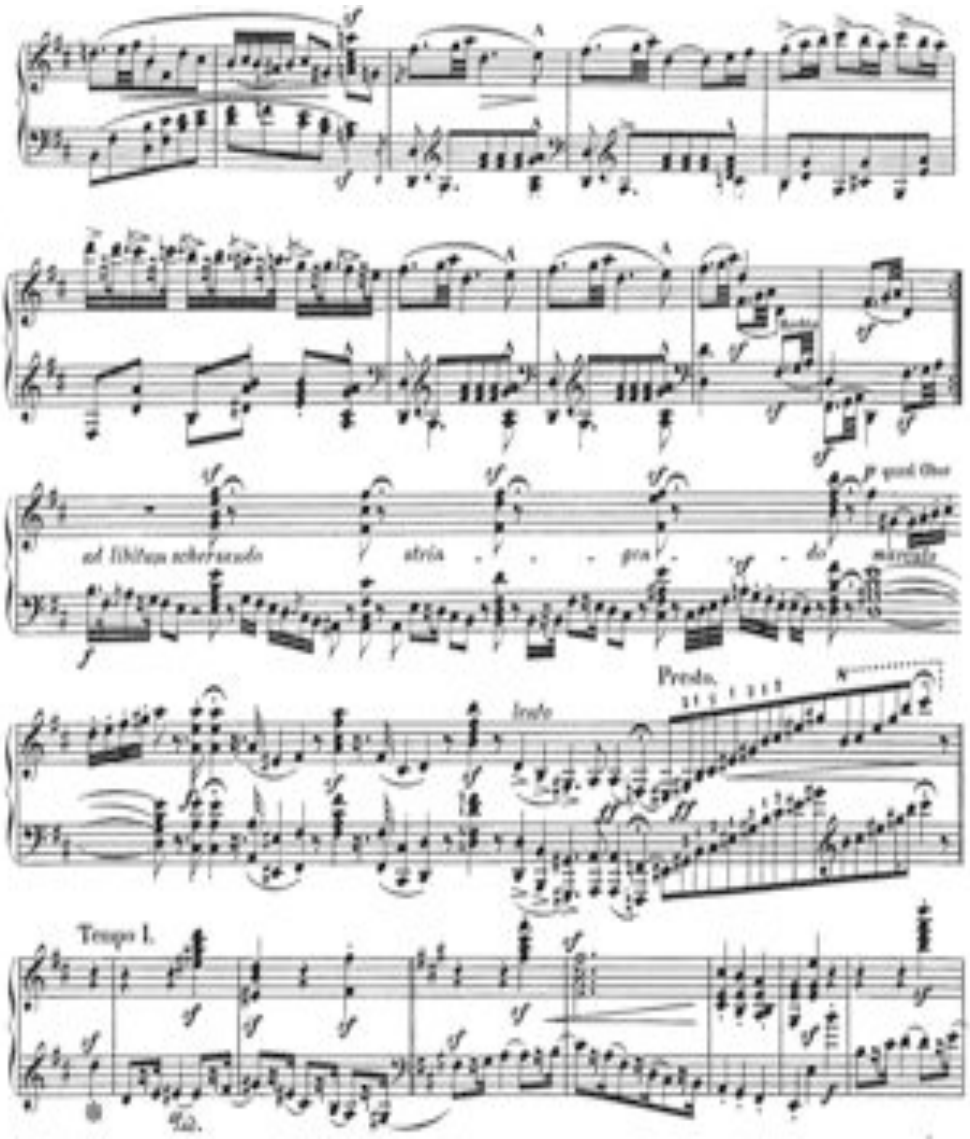
Motto (a) TAKT 1-50 episode (b – b´) motto (a) episode (b kadence i F#-moll)
piu allegro TAKT 51-100
motto (a) TAKT 101-146 episode (b – b´) motto (a) episode (b metrisk og harmonisk forkortet! 4 takter for lidt)
INTERMEZZO (d – e – sammenbrud og overledning) TAKT 147-167
TAKT 168- motto (forkert indsats – a) episode (b – b') motto (a) episode (b kadence i F#-mol)

Intermezzodelen indsættes, hvor man måske kunne forvente det, der hvor 'piu allegro' før udgjorde kontrasterende materiale til den jævne vekslen mellem motto og episode. Men det er gjort for tidligt, og meget abrupt – og Kater Murr agtig pompøst - i forhold

73 Endnu i dag er Schumanns større formfrembringelser blandt de sjældnere gæster i mainstream koncertrepertoiret. I de senere år har enkelte kritikere kommenteret mere nysgerrigt og åbent på Schumanns større konstruktioner.

til resten af modellen. Man ville klart forvente at b enten videreførtes til b' eller afsluttedes med kadence i tonika. Her afbryder intermezzoet imidlertid det forventede forløb med hele 4 takter. I den anden ende ser det heller ikke for kønt ud – det store dominantseptim-arpeggio efterfølges ganske rigtigt af mottoet, men indsatsen er 'forkert', d - d, det skulle have været f# - f#. Det fører til to takters 'falsk motto', før der bliver rettet ind med den 'rigtige' indsats, og resten af satsen kan forløbe som en fuldstændig gentagelse af de første fire formdele.

Men overledningen til 'reprisen' er en ren katastrofe. Ideerne er tydeligvis ved at tørre ud for komponisten, der bliver, kort sagt, drevet rovdrift på intermezzomotivet. I takt 161 har vi hørt det lille motiv, fra samme skalatrin vel at mærke, i alt 10 gange på otte takter. Pompøst, men indholdsløst som de tomme tønder og Kater Murrs formaninger. Musikken er stivnet i ufrugtbar gentagelse, og den kadence der følger, gør det ikke bedre. Dette er hvad der sker, når improvisationen ikke lykkes, eller klavervirtuosen kommer 'ud af den', eller orkestret ikke er sammen, eller komponisten bare ikke aner hvordan han skal binde enderne i formen sammen. Abrupte melodistumper i quasi-recitativisk udformning, søgende og blottet for indre logik:



Schumann, Op. 11, 3. sats t. 160-177. Sammenbrud før reprise, bemærk de to takters 'forkerte' begyndelse i t. 171-172.

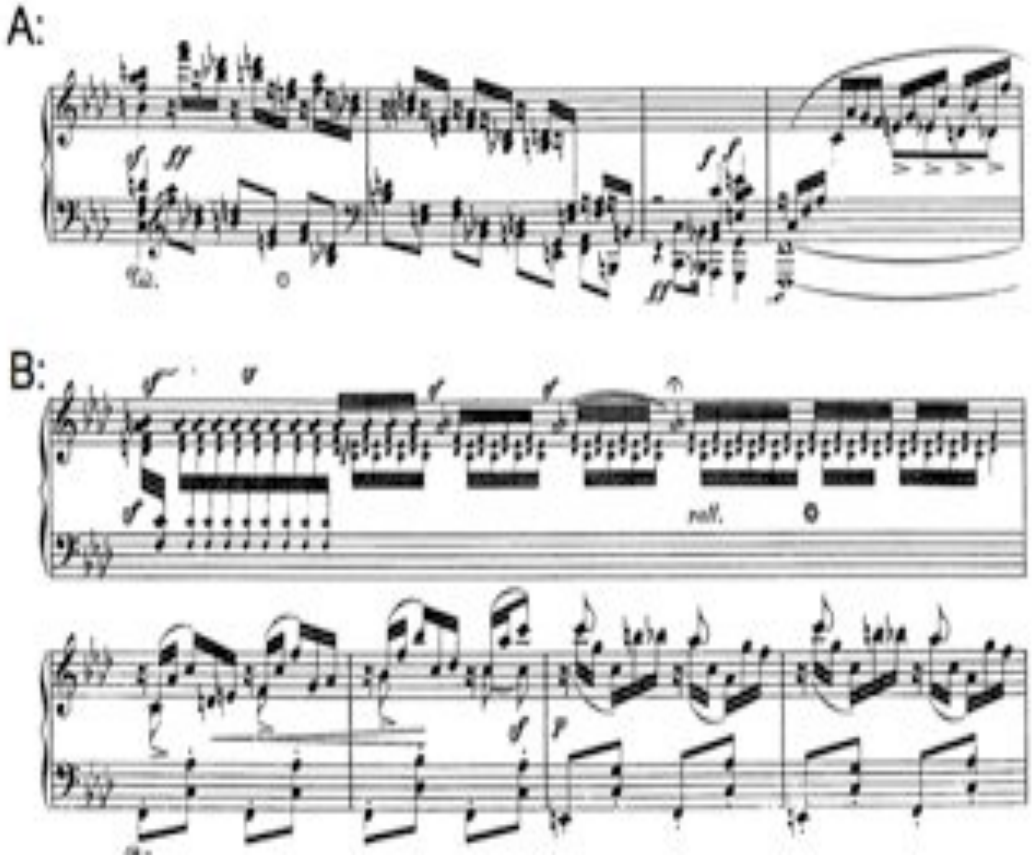
Endelig griber kapelmesteren ind med den eneste chance mulig for at bringe ensemblet og musikken sammen igen: et fortissimo dominantseptim-arpeggio.. Musikken vil for mange veje på én gang. Ad libitum er angivelsen, men straks efter stringendo og derefter lento og straks igen presto. Og hvorfor angive 'quasi Oboe', når man i virkeligheden hellere vil have marcato? Det er en spøg fra Schumanns side, et udkomponeret kaos lige dér hvor komponisten burde vise sig fra sin mest geniale side.

Det gør scherzoen til en meget humoristisk scherzo. Igen er sammenspillet mellem udøveren/fortolkeren, komponist og publikum, virkelig til at tage og føle på,

under en opførelse vil dette afsnit uvægerligt dreje fokus hen på udøveren – er det meningen at det skal lyde så mærkværdigt og abrupt? vil publikum spørge. Fortolkeren kan på sin side så opføre et lille spil på dette, og afsnittet kan bruges til at sætte kant på selve fortolkningssituationen.

I første og sidste sats af *F-mol sonaten op. 14*, samt i sidste sats i *F#-mol sonaten op. 11* og helt klart, med næsten ekstrem effekt, også i sidste sats af *C-dur fantasien op. 17*, optræder dette punkt. Fælles for disse, til tider monstrøst fragmenterede, lange og utilgængelige satser er, at dette tilbagevendingspunkt, toppen af bjerget, etc. optræder to gange[74]! Der er tale om en dobbelt tilbagevenden til hovedtemaet, eller rettere: til satsen selv. For hele ekspositionsdelen samt gennemføringsdelen gentages, for så vidt, formmæssigt nøjagtigt. Der sker en spejling af formen, hvor toneartforholdene er ændrede, men hvor de enkelte formdele er bevarede i deres oprindelige form. Et utrolig enkelt styrende princip i forhold til satsernes ellers meget fragmenterede fremtoning. Tit er dette punkt forsynet med en 'markørtakt', noget, der stikker ud fra resten af musikken, og også fra selve det musikalske. For eksempel ved, i *F-mol sonaten,* i takt 326, at indskyde et besynderligt tremolo lige før selve reprisen. Et slags aggressivt kadencerende, antimusikalsk nedsmeltningspunkt. Ligeledes er takten før selve reprisen i sonatens første sats udstyret med to ekstra takter (225 og 226), der virkelig understreger tilbagevendingen til reprisens kraft, og vigtighed, ved – som alternativ - at true med helt at opløse musikken.

74 Se Richter, Pál: "The Schumanian deja vu., Special strategies in Schumanns construction of large-scale forms and cycles". I: *Studia Musicologica Academica Scientiarum Hungaricae*. T. 44 Fasc. 3/4 2003. s 305-320. Og Roesner, Linda Correll "Schumann's 'parallel' forms" I: *19th-Century Music* ,Vol. 14 nr. 3 (spring 1991), s. 265-278. Ingen af de to kommenterer på de 'poetiske' aspekter ved dette formmæssige særkende. Roesner siger ligefrem: "My approach assumes that there are poetic/programmatic/symbolic reasons for much of what happens in Schumann's music and that thematic integration is inherent in the overall structure of these works: I do not intend to comment on either of these aspects'.



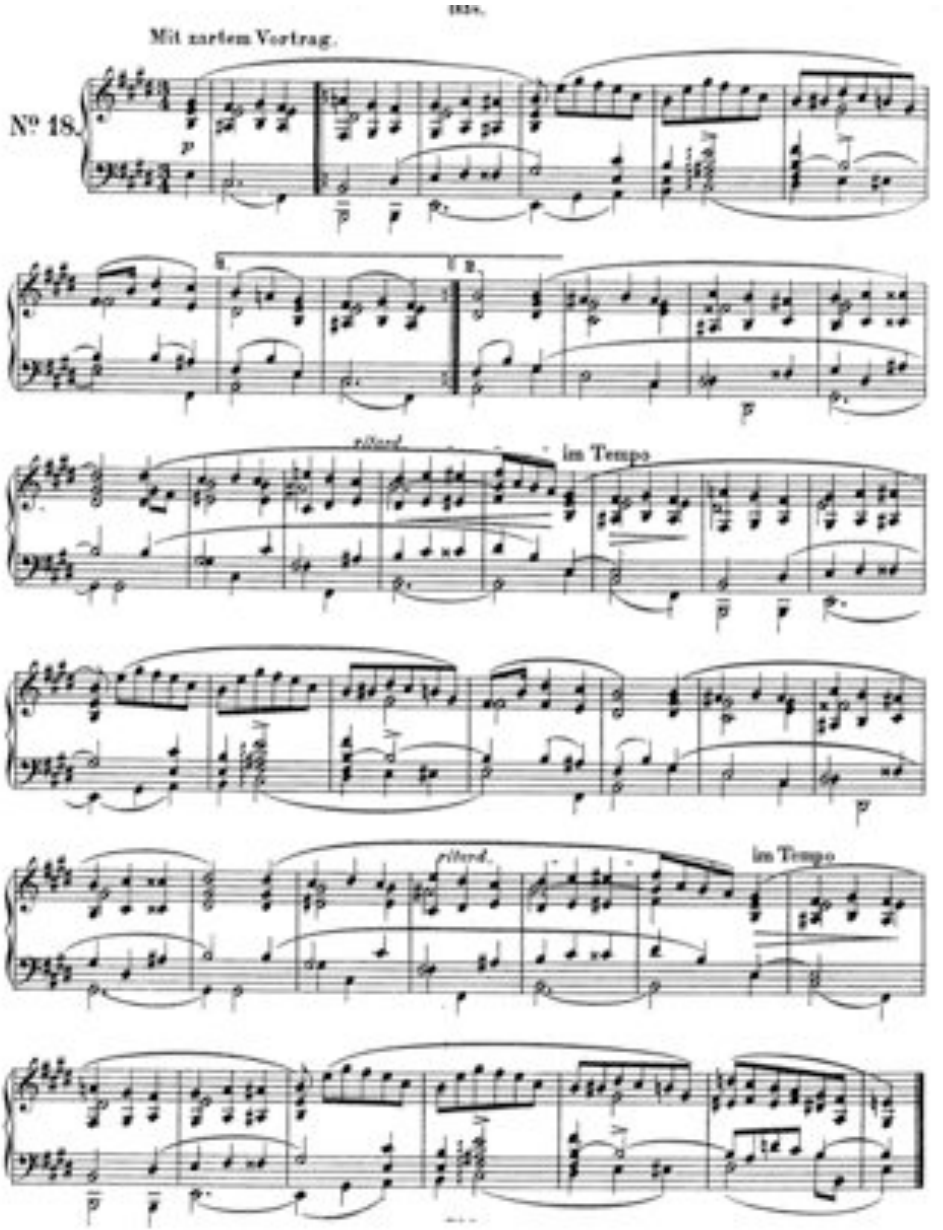
Schumann. Op. 14, (A) 1. Sats. t. 225-228 og 3. Sats (B) t. 326-330. Umiddelbart før reprisen indtræffer 2. gang, er der indsat en 'markørtakt', der truer med at ophæve musikken ved sin perkussive karakter.

- 'DES ABENDS', OP. 12, NR. 1 OG 'BOTSCHAFT' FRA *ALBUMBLÄTTER OP. 124.*

En ting, der falder i øjnene er, at Schumann samtidig anvender dette formprincip i sine mindste stykker, som for eksempel 'Des Abends' og det lille stykke 'Botschaft'.

Afsnittene før og efter repetitionstegnet i 'Des Abends' (se eksempel s. 59) kunne jo sagtens minde om henholdsvis en ekspositionsdel og en gennemføringsdel: først præsenteres temaet (takt 1-16), pænt afsluttet med kadence i tonika, dernæst tonal søgen, sekvensering, tematisk bearbejdelse, inklusive den føromtalte forskydning af forgrund og baggrund (takt 17-36), og til sidst to takters (37 og 38) afklaret tilbagevenden til – ja til den nøjagtige gentagelse af formen, bare med en afsluttende coda, der til at starte med er identisk med temaet. Og i 'Botschaft' kunne formen jo sagtens beskrives som:

Eksposition: takt 1-9 (ht afsluttende i dominanttonearten (a – b)), **Gennemføring**: takt 10-18 (variation af a med berøring af Dp og tilbageledning gennem kvintskridtssekvens III-VI-II-V),
Gentagelse af Eksposition og gennemføring samt 2. tilbageledning takt 19-34, **Koda** takt 35 – 42 (hovedtema med afslutning i hovedtoneart).



Schumann: Albumblätter, Op. 124, nr. 18, 'Botschaft'.

Overordnet set anvender Schumann her det samme spejlende formprincip som i kæmpesatserne fra sonaterne. De største mest 'konstruerede' kompositioner, og de mindste mest 'naturlige' kompositioner, bliver behandlet ens. Det store i det små: det mindste blomsterstøv, og de største galakser, er udtryk for den samme ånd (en tanke, der heller ikke var fremmed for naturvidenskaberne).

TEKNIKKEN STYRER DET MUSIKALSKE, OG DET MUSIKALSKE STYRER DET TEKNISKE.

Schumann var, som sine samtidige var det, fanatisk optaget af det spilletekniske - især i de år hvor han for alvor troede på en karriere som virtuos. Det er en kendt sag, at en håndskade, formodentligt pådraget gennem overdreven og uhensigtsmæssig øvning, satte en stopper for (eller i hvert fald gav en undskyldning for at skrinlægge) koncertkarrieren. Schumann skrev også en samling gode råd til aspirerende pianister, men ret mange rent tekniske råd gives ikke, tværtimod advares der, allerede blandt katalogets allerførste råd, mod tidens besættelse af mekanisk træning:

> 'Du sollst Tonleitern und andere Fingerübungen fleißig spielen. Es gibt aber viele Leute, die meinen, damit Alles zu erreichen, die bis in ihr hohes Alter täglich viele Stunden mit mechanischem Ueben hinbringen. Das ist ungefähr ebenso, als bemühe man sich täglich, das ABC möglichst schnell und immer schneller auszusprechen. Wende die Zeit besser an.'[75]

Teknikken som udøves for sin egen skyld er fjenden. Teknik, derimod, som en rent fysisk ting, der involverer en særlig fokusering på fingrene og hænderne, kan man iagttage hos Schumann. Etüden, som den genre hvor udforskningen af et gennemgående konsekvent teknisk/teksturmæssigt problem finder sted for at 'opløse' de fysiske forhindringer for musikkens udførelse, ligger Schumann uendeligt fjernt[76]; den tangerer en mekanisk 'upoetisk' potensering af passageværket fra det klassicistisk instrumentalrepertoire. Det omvendte forhold ligger derimod lige til højrebenet for den romantiske humor: hvis man kan underordne det fysiske musikken, kan man vel også underordne musikken det fysiske. Hvis man kan opnå en karakteristisk lyd gennem fingerarbejdet med noderne, kan man vel også opnå et karakteristisk fingerarbejde gennem lyden.

---

75 Robert Schumann, *Werke*, Bind 2, s. 224 *Musikalische Haus- und Lebensregeln* S.8 og 9.

76 Se f.eks Dahlhaus *Nineteenth-Century music* s. 141-152.

-'DES ABENDS'

Charles Rosen har beskrevet hvordan 'Des Abends' fra *Phantasiestücke op. 12* kræver at venstre hånds tommelfinger krydser ind over højre hånds tommelfinger hele stykket igennem - på nær ganske enkle steder - som:

> 'a simple and natural position […] Schumann directs that this piece be played with crossed thumbs almost throughout, although all of the notes can be simply executed without using this position. The layout of the hands can give us a clue to the way he and his contemporaries revolutionized sound, and permanently altered the relation of composition to realization.'[77]

Mere skriver han ikke om det. Jeg tror ikke alle borgerdøtrene ville dele Rosens holdning om, at det er naturligt og let at lade tommelfingrene krydse hele stykket igennem. For en trænet pianist er det en afspændt måde at sprede akkompagnementet ud på, og derved, muligvis, opnå en finere klang. Men enhver begynder vil synes det er overflødigt, ja meningsløst – netop set i lyset af at musikken kunne fordeles anderledes mellem hænderne, uden at det ville kunne høres. Og så er refleksionen i gang, og humoren opstår: ideen og realiseringen står i et sært modsætningsforhold; den særlige tekniske konsekvens, der ingen konsekvens har – stykket kunne lyde lige godt uden denne tekniske detalje (at hævde andet er nonsens, den fysiske fornemmelse når man spiller som noteret er anderledes end den 'normale' udgave (og fingersætning kan være udslagsgivende for fraseringen og udtrykket), men her er der refleksionen til forskel - *ikke* lyden). Udøveren er nødt til at indøve stykket lidt som var det en etude med et konsekvent teknisk problem - ikke for at få det klingende resultat perfektioneret, men for at få det fysiske 'håndarbejde' på plads.

-'TRAUMES WIRREN'

Et andet eksempel på at det spilletekniske bruges som udgangspunkt for refleksion, findes i 'Traumes Wirren', igen fra *Phantasiestücke op. 12.* Det lille koralagtige mellemspil indeholder ret avancerede harmoniske vendinger, og ditto stemmeføring. Melodien signalerer ret tydeligt, at vi har med en koral at gøre, melodien er sangbar, det vil sige med ensartede rytmiske forløb og hovedsagelig trinvis melodi. Den er periodeinddelt, med periodeslutninger, der følger et normalt tonalt

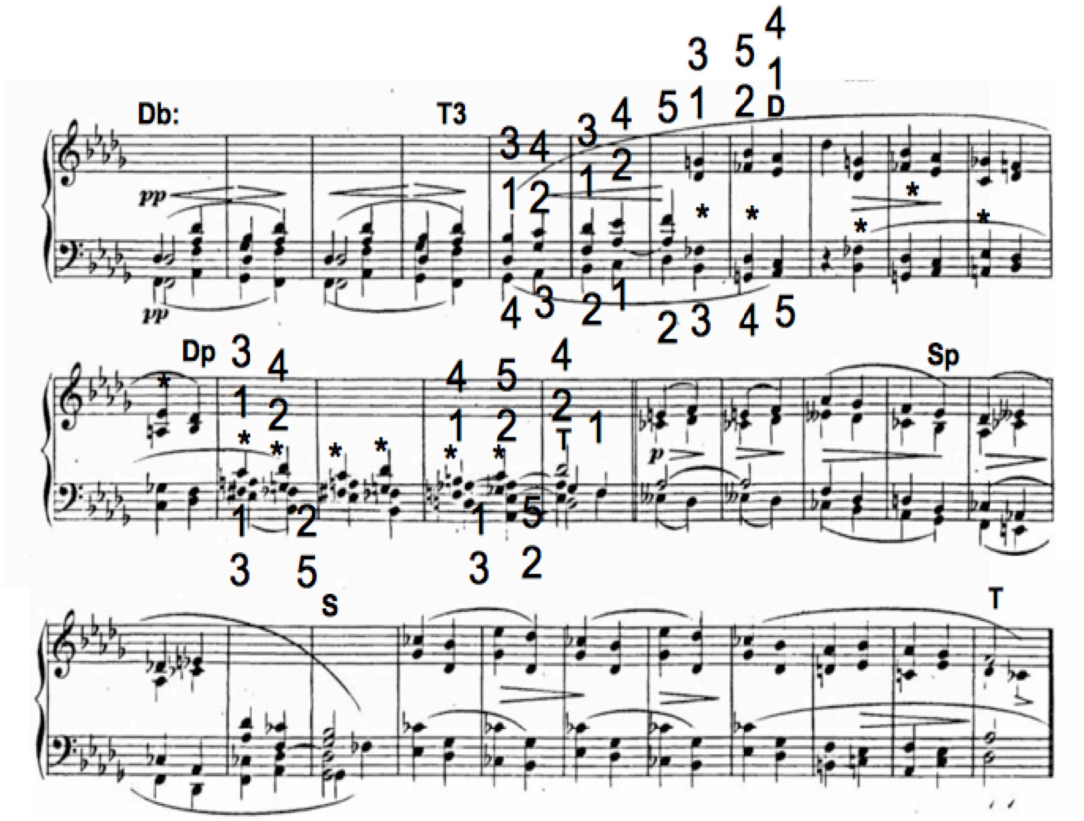
77 Rosen, *The Romantic Generation, s*. 33-35.

forløb for en koral: T – D – Dp - T – Sp – S – T. Men det harmoniske forløb er imidlertid i særpræget grad bygget op af formindskede akkorder. Og selvom periodeslutningerne nok lander hvor de bør, så er der ingen egentlige kadencer i forløbet. Der mangler altid et subdominantled (når man nu har in mente hvor perfekt en koral Schumann kunne karikere i 'Fabel'). Dette kunne tyde på, at stemmeføringen så måske er desto mere 'selvstændig', og dermed i højere grad dikterer det vertikale end omvendt. Men mellemstemmerne udviser ikke nogen synderlig melodisk selvstændighed, de knytter sig meget til yderstemmerne, og ud over af og til at krydse meget 'ureglementeret' ind over hinanden, så forsvinder de oven i købet af og til helt. Så, groft sagt, ingen af de to forventninger man kunne have til en koral findes i afsnittet: den levende stemmeføring med et lidt mere 'krydret' lodret forløb som resultat, eller det helt klare lodrette forløb hvor stemmeføringen til gengæld giver afkald på lidt selvstændighed. Men hvad er der så på færde?

Der sker det samme som i 'Des Abends': et teknisk princip træder i forgrunden – denne gang dog med et tydeligt lydligt resultat til følge. Hele afsnittet kan nemlig spilles absolut legato mellem alle stemmer, uden mindste brug af pedal! Schumann løser et problem, som pianister altid er udfordret med, når de spiller firstemmige koraler: de fire stemmer kan aldrig bindes sammen og udføres i et perfekt legato, som de burde, for at opnå den korlignende kvalitet i lyden. Pedalen må altid tages i brug, og kompromiser må indgås med 'huller' i legatospillet til følge. En organist kan fordele stemmerne mellem manual og pedal med fuld legato til følge, en cembalist ville ikke bekymre sig så forfærdeligt meget om legatospillet, al den stund at instrumentets ensartede ansats, i udgangspunktet, umuliggør en glidende overgang mellem tonerne.

Afsnittet i 'Traumes Wirren' kan netop realiseres med en sammenhængende, flydende lyd til følge *alene* med fingrene (ligesom legatoteknikken i øvrigt også tematiseres i resten af satsen, der dyrker legatospillet i højt tempo og med store registerspring – det modsatte af koralafsnittets type). Og det er dette princip, der underordner de andre musikalske parametre. Schumann har opfundet noget nyt: klaverkoralen, hvor han, gennem en klaverteknisk forståelse og fornyelse, opnår det som Rosen taler om, når han nævner at forholdet mellem komposition og realisering bliver ændret, med en ny lyd ('sound') til følge.

Schumann, Op. 12, nr. 7, 'Traumes Wirren', t. 63-94. De formindskede akkorder dominerer (markeret med * i de første tre perioder), til gengæld kan man spille perfekt



legato mellem alle stemmer (angivet for t. 67-70 og 75-78 – egen fingersætning, inspireret af Wiener Urtext udgaven 1975).

Udviklingen af denne nye lyd er her måske lige dele et forsøg på at imitere andre instrumenters klangidiomer (eller i dette tilfælde – korets), og på at finde klaverets helt egne muligheder.

DET UVÆSENTLIGE BLIVER DET VÆSENTLIGE.

-FANTASIE I C, OP. 17

Schumanns *C-dur fantasi op. 17* har været genstand for mange analyser og læsninger. Det er et af de værker, der har nydt absolut størst bevågenhed fra udøvere og forskere. Og med rette. Værket er et af romantisk musiks mest iøjnefaldende og geniale eksempler på, hvad det er romantikerne gør. Værket, og særligt første sats, gennemfører, på spektakulær vis, på én gang et klassicistisk sonateprincip *og* et anti-hierarkiprincip, der udelukker tilstedeværelsen af sonatesatsformen. Satsen er begge dele samtidig. Den kan ikke indfanges; man kan kun se dobbelt, når man betragter den.

Der findes nok lige så mange udlægninger af den gådefulde førstesats, som der findes Schumann-kritikere. Dét gør den også værd at kigge på.

Langt de fleste læsninger diskuterer, hvordan den passer ind i et sonatesatsskema, altså hvor man placerer skillelinjerne mellem eksposition, gennemføring, tilbageledning og reprise; igen lurer den strukturalistiske legitimeringstrang i baggrunden. Satsen har ganske rigtigt et hovedtema, overledningsafsnit, sidetema, gennemføring og reprise. Men det forekommer mig igen, at selvom denne diskussion er spændende, så fører den ikke så langt. Stilanalysen kommer ikke med meget anden information, end at Schumann, på denne eller hin måde, enten ikke lever op til, eller skævvrider sonatesatsprincippet. Den poetologiske betragtning kan sandsynliggøre hvorfor.

Stridens kerne drejer sig om det indskudte afsnit benævnt 'Im Legendenton', der starter i takt 129 og slutter i takt 225. Hvorefter satsen ufortrødent fortsætter hvor den slap. Tilsyneladende er det blot en lille karakterstykke i en kontrasterende toneart, et lille genrebillede (legendernes tid – en yndet ramme for romantikkerne) fra en 'lavere' genre indskudt for, på bedste humoristiske vis, at kunne gnide skuldre med det mere ophøjede, og alvorlige, i resten af satsen. Men kigger man nærmere viser det sig, at afsnittet behandler temamateriale fra resten af satsen, lidt som en gennemføringsdel ville gøre det. Og oven i købet introduceres materiale i dette afsnit, der bliver taget op i tredje sats af *Fantasien*. Satsen er ikke bare et karakteristisk indskud, eller lille digression, den er samtidig en dybt integreret del af sammenhængen.

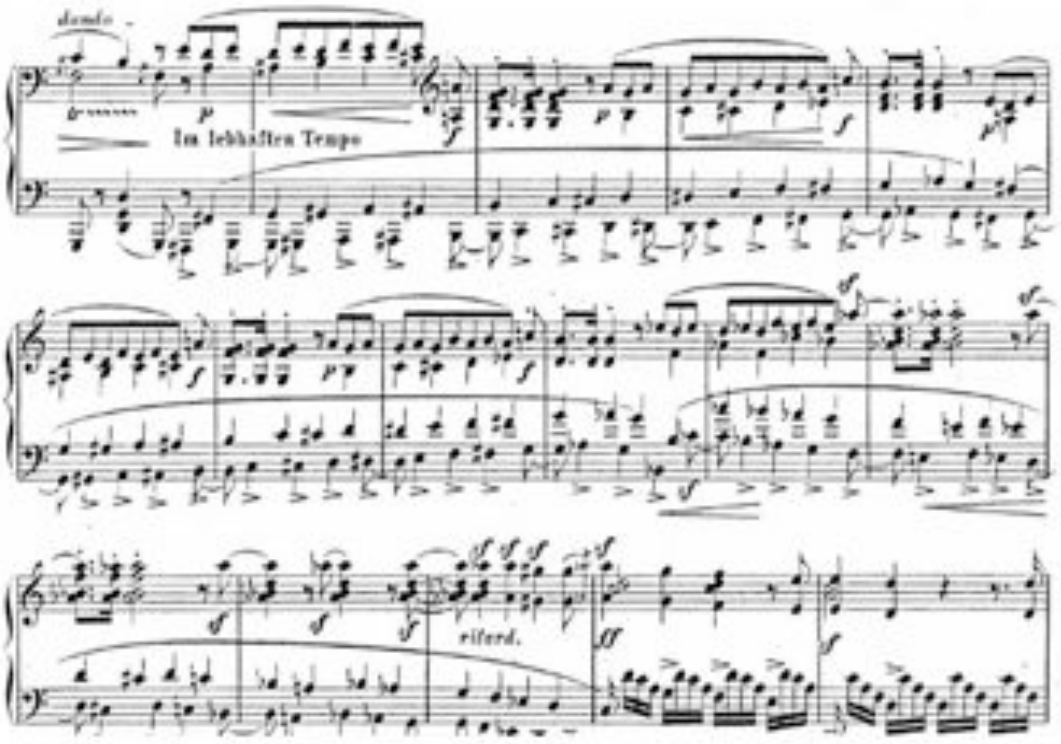
Groft sagt deler kritikerne sig i tre lejre: reprisen ligger *før* 'Im Legendenton' (Daverio[78]), reprisen *er* 'Im Legendenton' (Rosen[79]), eller reprisen starter umiddelbart *efter* 'Im Legendenton' som er en del af gennemføringsdelen (Roesner[80]). De fleste analytikere er enige om, at første sats udviser alle tegn på sonatesatsprincip: hovedtemagruppe fra takt 3-33 (inklusive det særlige lille 'vedhængs'-tema takt 14-19, der både kobles på hovedtema og sidetema), overledningsdel fra takt 34-40, sidetemagruppe fra takt 41-81 (med 'vedhængs'-tema 49-52 og 69-81), gennemføringsdel fra takt 82 og til – ja, her stopper enigheden. For hvad er reprisen? hovedtemagruppen vender tilbage i takt 97, men forløbet fra 106 og frem til det

78 Daverio, *Nineteenth-Century Music,* s. 25.

79 Rosen, s. 100.

80 Roesner, "Schumann's "Parallel" Forms".

mægtige fortissimo i 119, hvor hovedtemaet troner i majestætisk vælde og helhed – det lille 'vedhængs'-tema adskiller ikke længere hovedtemaet fra dets naturlige afslutning (som i takt 23-28) – er indbegrebet af tilbageføring og reprise.

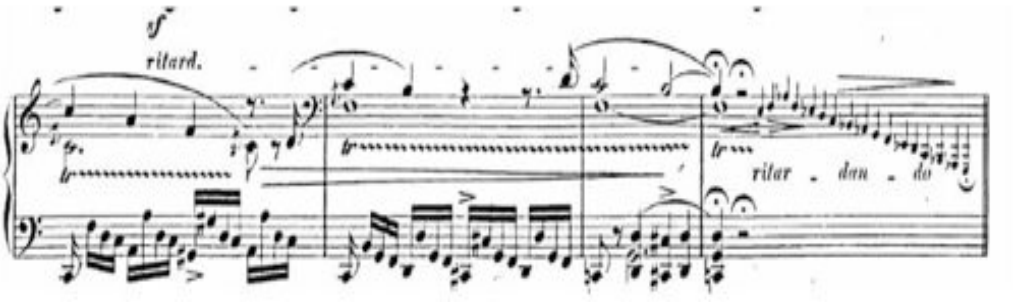


Schumann, *Fantasie*, t. 105-120. Tilbageføring til reprise eller ej?

Tonalt giver Schumann ikke mange spor, hovedtemaet er i sin oprindelige udformning langt fra hovedtonearten, det er nærmest antitonalt, med venstrehånds lange flimrende dominant-forudhold (takt 1-8), sin antydning af d-mol melodik, den hastige bevægelse gennem tonikaparallel frem mod en midlertidig stabilisering af dominantområdet (takt 15) og sin, i det hele taget, konstante viderefarende karakter. Det er, i parentes bemærket, flot at kalde værket for *Fantasi i C*, når C-dur på intet tidspunkt - vi kommer tæt på, men aldrig helt - etableres som tonalt stabilt område. Ikke før afslutningen på tredje sats lander musikken i hovedtonearten, og da først i de allersidste takter (tal om 'die ferne Geliebte'…). Men det store fortissimo i takt 119 antyder dog lidt en tonal udligning gennem hovedtemaets berøring med subdominantområdet i stedet for med dominantområdet, som i indledningen. Og det lange orgelpunkt på c virker som et tyngdepunkt på musikken. Men lige før en egentlig tonal stabilisering forekommer, lige før vi får en ægte kadence i c-dur (i takt 125 –

128) - ja vi mangler bare lige at få terts, septim og kvint fra dominantakkorden til at falde på plads på deres respektive opløsningstoner over venstre hånds grundtone og kvint – så drejer scenen, og vi befinder os pludselig i en anden verden, bag spejlet, I*m Legendenton*. Sonatesatsprincippet er konstitueret (ud over det musikalske, så ikke mindst fordi *Fantasien* var tænkt som et monument over Beethoven), og netop der, hvor fuldbyrdelsen burde finde sted, splintres modellen. Det sker altså igen lige i det føromtalte 'punkt', at Schumann stikker sit hoved frem, og fordrer refleksion af sine læsere.

Schumann, Op. 17, t. 125-128. Vi lander næsten i C-dur i t. 128.



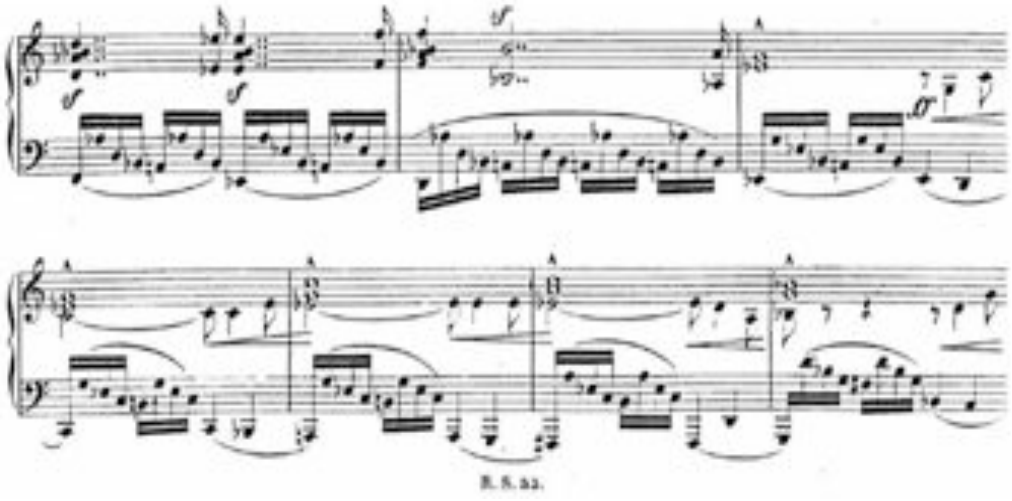
Den rene stilanalyse kan placere sine skillelinjer hvor den vil, den kan ikke få det hele med uanset hvor meget den snor sig. Placeres reprisen i takt 120, hvor gestikken signalerer det, redegøres ikke for 'Im Legendentons' gennemføringsagtige karakter med temabehandling etc. Placeres reprisen umiddelbart efter *Im Legendenton*, reflekteres genkomsten af hovedtemaet i takt 120 og den foregående stort anlagte tilbageledningsdel ikke. Og det samme gælder selvfølgelig hvis 'Im Legendentons' ses som indgangen til selve gennemføringsdelen. Daverio har kaldt *Im Legendenton* for: '… a clear musical equivalent for the rhetorical parabasis: it clearly interrupts an ongoing process, only to 'speak' in a manner that is sharply differentiated from that of the surrounding music.'[81] Han henter ideen hos Schlegel, der omtaler Parabase i forhold til studiet af den græske poesi, som det ganske særlige forhold, at koret i den græske komedie – i modsætning til den græske tragedie - pludselig kan afbryde handlingen og kommenterer på den, uden for tid og sted. Men jeg synes også der er mere på spil. 'Im Legendenton' er ikke Schumanns typiske henvendelse til læseren.

81 Daverio, *Nineteenth-Century Music*, s. 28.

Her er ikke noget glimt i øjet, umulige citater eller endeløse *ritardandi*. De bearbejdede temaer, der forekommer i afsnittet, er ikke citater (som i 'In der Nacht'), det er fuldt udviklede melodisk gennemførte forløb, med præcise tonale opbygninger, pointer og stabilitet. Der er ikke noget af det omskiftelige, abrupte, fra den omkringliggende sats, intet obstruerende nodebillede med forskudt rytmisk notation (som i forløbet op til takt 119, hvor en synkoperet rytmisk fornemmelse i venstre hånd, og en lige rytmisk betoning i højre hånd slås mod hinanden), ingen musik i citationstegn, som forløbet fra 71-82, hvor ikke mindre end seks *ritardandi* virkelig 'pinder' musikken ud, på grænsen mellem teatralsk og musikalsk retorik. Man kan, lidt groft sagt, sige at resten af satsen er én lang overgang mellem forskellige karakteristiske musiktyper under forklædning af sonatesatsformen, og at 'Im Legendenton' har dét, resten af satsen er en modsætning til – nemlig sammenhæng og forløb.

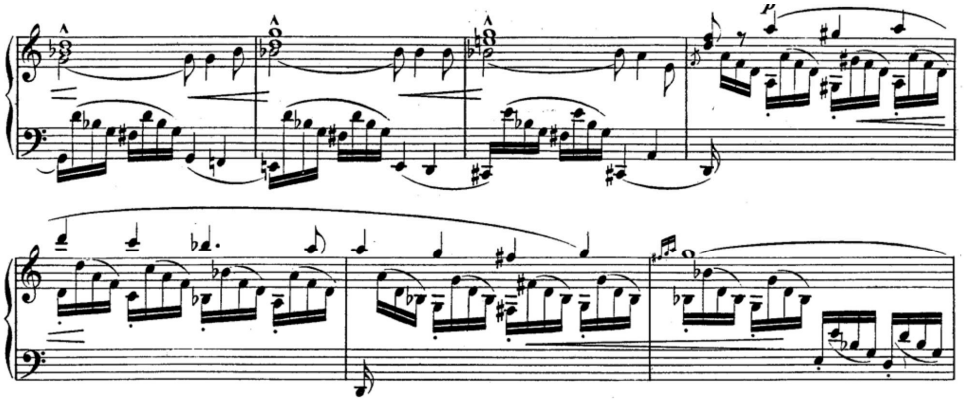
Men det mest iøjnefaldende er nok, at der foregår en spejling af forholdene i den 'rigtige' sonate. Hierarkiet bliver vendt på hovedet. Dét der før bare var et overledningstema gemt af vejen i en mellemstemme (takt 33-40), bliver nu ophøjet til hovedtema, og er satsens primære fokus, samt grundlaget for en vældig melodisk udfoldelse - som var det et rigtigt hovedtema i en rigtig sonate.

Schumann, *Fantasie*, t. 31-37. Overledningstema i mellemstemmen i t. 33.



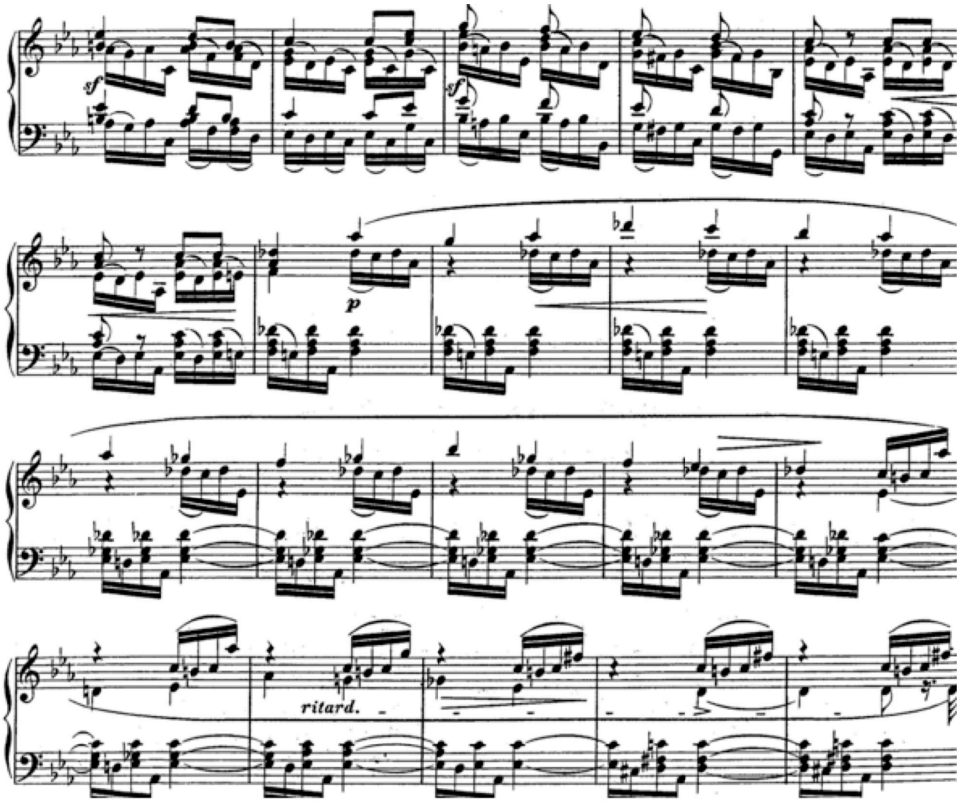
Det, der derimod før var sidetemaet, og som fylder væsentligt i det omkringliggende landskab, reduceres nu til en lille hale på det nye hovedtema, og

fungerer bare som overledning, berøvet sin rytmiske spændstighed fra før, og oven i købet til sidst forvist - i takterne 189-194 - til samme lidt skjulte mellemstemme som det før var det nye hovedtemas lod. Klods Hans er blevet konge, og de vigtige brødre er forvist til at være undersåtter.

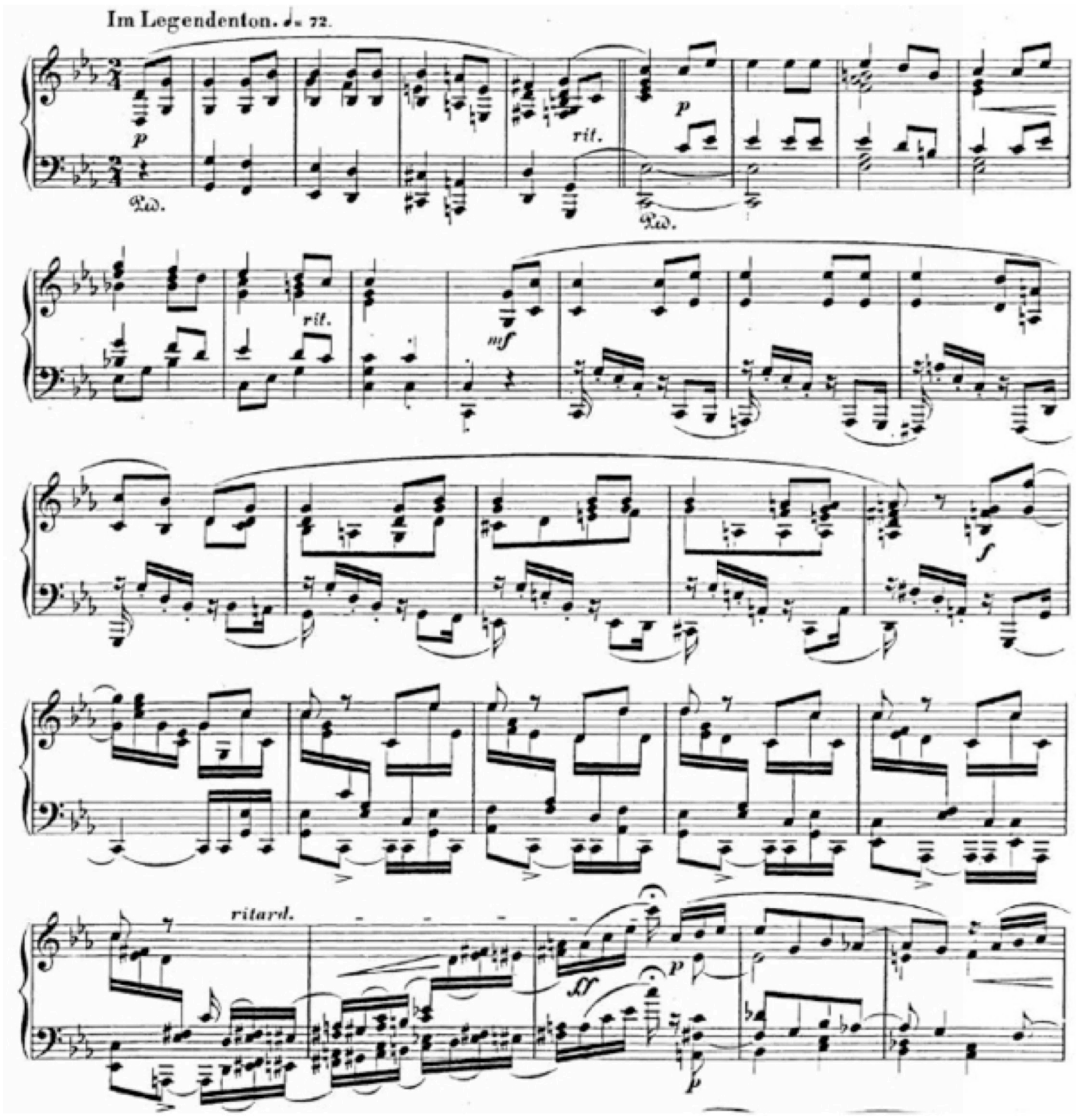


Schumann: Fantasie. t. 38-44. Sidetemaets toneart d-mol bliver fint forberedt af overledningstemaets elegante modulation fra Eb (t. 33) til d-mol: (t. 33-41)

Eb: T	Taf							
Gm:	S	S6	D9b	T				
Dm:				S	S6	D9b	T	



Schumann, *Fantasie*, t. 175-194. Temaet i 181 bliver ikke harmonisk konstitueret som da det var rigtigt sidetema; det opstår bare som en overledning til det nye hovedtemas videre udfoldelse.

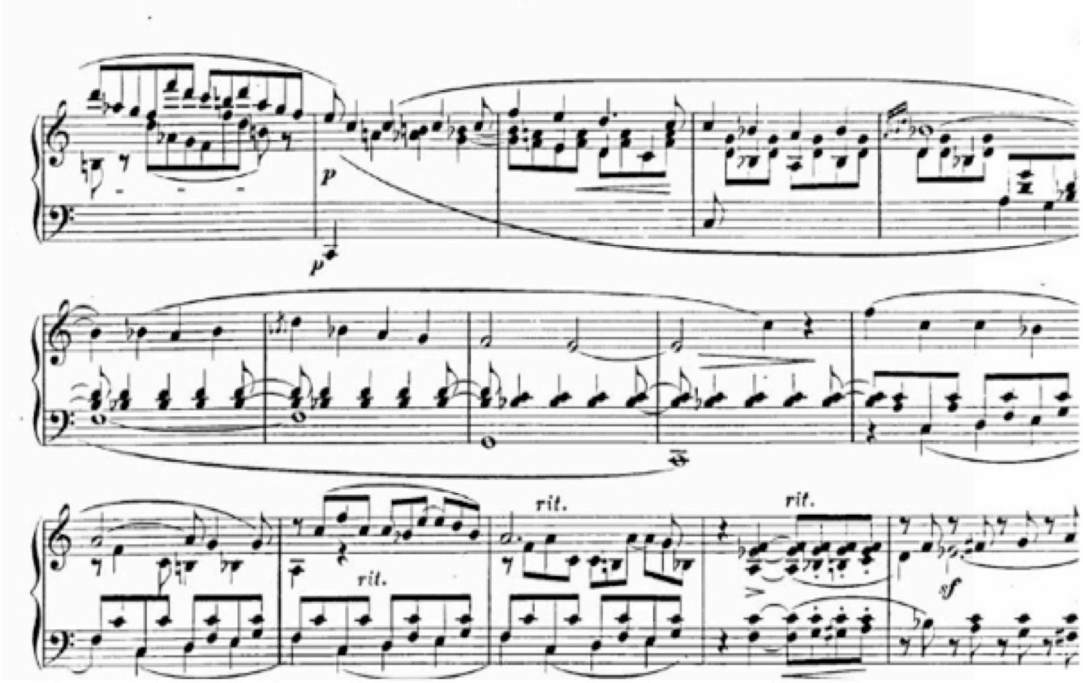


Schumann, *Fantasie*. t. 129-158. Mellemstemmen fra før bliver til hovedtema og bliver udfoldet på storladen vis, uden svinkeærinder.

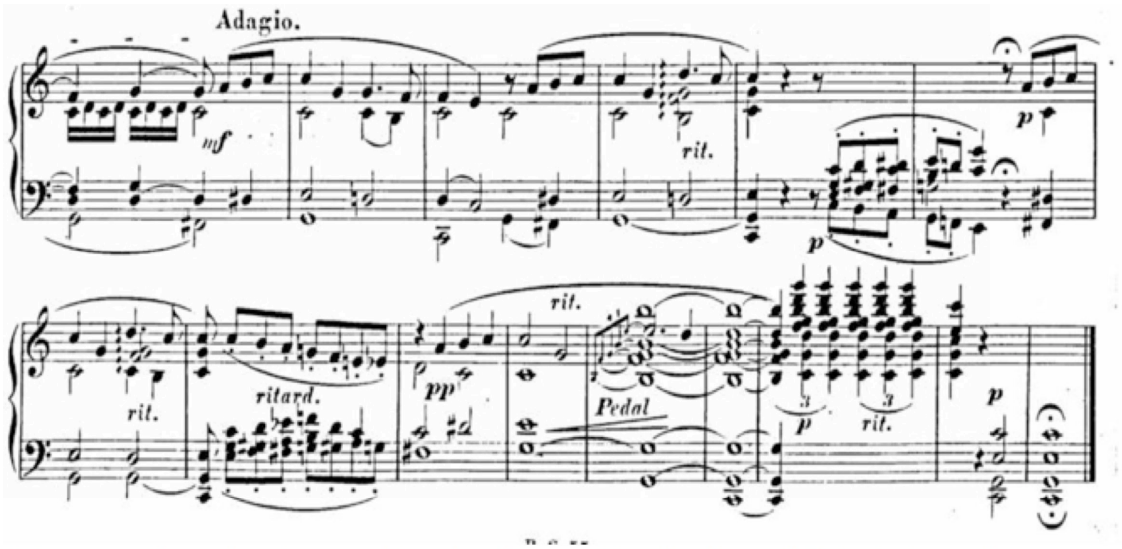
Et begreb fra litteratursammenhæng: arabesken som æstetisk ideal er således, i *Fantasien,* gennemført, forstået som et udtryk, '... der er bevidst om sine egne greb […] sår tvivl om fortolkningspunktet […] er permanent foreløbig.'[82]

82 Svane, Marie-Louise: *Formationer i europæisk romantik*. Museum Tusculanums forlag, København 2003. s. 27.

Samme væsentlig/ikke-væsentlig transformation gennemgår i øvrigt også det lille 'vedhængs'-tema. Dette lille tema viser sig jo - som en anden grim ælling - i virkeligheden at være en del af det citat fra Beethovens 'An die ferne Geliebte', som førstesatsen munder ud i. Fra at være en ganske anonym melodistump, noget, der bare kunne kobles på temaerne efter forgodtbefindende, afsløres det nu som satsens måske mest identitetsstærke tema. Muligvis det, der overhovedet tydeligst står tilbage efterfølgende i lytterens erindring.



Schumann, *Fantasie*, t. 60-74. 'Vedhængstemaet' optræder altid som påklistret afslutning på de 'rigtige' temaer. Her i t. 69.



Schumann, *Fantasie*, sidste t. 294-. Beethovens 'An die ferne Geliebte' citeres for første gang helt umiskendeligt fra *Adagio*. 'Vedhængstemaet' træder i karakter.

OPSUMMERING

Schumann som musikkritiker forsømmer ikke mange lejligheder til at udstille tidens koncertgænger og dennes bedrevidende og fordomsfyldte lyttevaner. Han har et oprigtigt skarpt øje for den lytning, der kun søger bekræftelse, og for den der slet ikke gør. Davidsforbundet er til koncert.:

> '"Lachen" (so fing Florestan an und zugleich den Anfang der A dur-Symphonie), "lachen mußt' ich über einen dürren Actuarius, der in ihr eine Gigantenschlacht fand, im letzten Satze deren effective Vernichtung, am Allegretto aber leise vorbeischlich, weil es nicht paßte in die Idee – lachen überhaupt über die, die da ewig von Unschuld und absoluter Schönheit der Musik an sich reden.´[83]

Her er Schumanns heteronomiæstetiske projekt vel meget præcist udtalt: publikum kan ikke gøre noget rigtigt, hvis de tillægger musikken for meget betydning af udefrakommende karakter er det galt, og hvis de tillægger den for lidt, er det næsten værre (ordene er lagt i munden på Florestan, men viderebragt af Eusebius!). Uanset publikums indstilling er den aldrig helt rigtig. Dette dilemma synes et præmis for Schumanns musik. Jeg har tolket dette som en refleksion, der skrives ind i musikken som en afmontering af alle entydige forestillinger, som et spænd mellem subjekt og værk: den ny romantiske virtuos, der ikke længere er komponisten selv, men som er fortolker af både værk og opførelsessituation, adresseres af musikkens flertydighed, og

83 Schumann, R. *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker,* Bind 1, s.198-199. 'Schwärmbriefe', fra Eusebius til Chiara.

får derigennem et redskab til det man, med et udtryk fra romantikkens egen ordbog, kunne kalde transcendens.

TÆTTERE PÅ TYSKLAND

SKYTTEGRAVEN MELLEM PARIS OG LEIPZIG

Der er træk ved Chopin receptionen, der antyder det frugtbare i at foretage musikalske læsninger af værkerne på poetisk grundlag. Lad os ikke – som Carl Dahlhaus siger – blive ved at gøre os skyldige i den anakronistiske skyttegravskrig mellem Paris og Leipzig[84] (med Paris som sentimental og underlødig taber) som historisk set har resulteret i så mange besynderlige skillelinjer, men se den musikalske betydning nuanceret i et bredere perspektiv.

-FØLELSERNES POET OG SATIRIKER.

Liszts biografi fra 1852 giver et godt billede på hvordan musikken og mennesket Chopin opfattes som en enhed; det flyder over med billeder af den svagelige og lidende, dog forfinede skønånd, hvis følelser er selve musikkens kerne:

> ' … These fugitive poems [Chopins musik] are so idealized, rendered so fragile and attenuated, that they scarcely seem to belong to human nature, but rather to a fairy world, unveiling the indiscreet confidences of Peris, of Titanias, of Ariels, of Queen Mabs, of the Genii of the air, of water, and of fire, like ourselves, subject to bitter disappointments, to invincible disgusts.[85]
> Such emotions have been of so much the more importance in the life of Chopin, because they have deeply influenced the character of his compositions. Among the pages published under such influences, may be traced much analogous to the wire-drawn subtleties of Jean Paul […] Step by step the tortured mind of Chopin arrived at a state of sickly irritability ; his emotions increased to a feverish tremor, producing that involution, that tortuosity of thought, which mark his latest works. Almost suffocating under the oppression of repressed feelings, using art only to repeat and rehearse for himself his own internal tragedy[86]

84 jf. Carl Dahlhaus *Nineteenth-century music* s. 148.

85 Ibid., s 44.

Kimen til et stadigt voksende antal hyldemeter af biografier,[87] øjenvidneskildringer og ren fiktion[88], er hermed plantet. Men der er også et andet syn på Chopin, der dukker op i kilderne. Et syn der ikke er helt så dominerende som det om den drømmende poet, men som alligevel løber som en tråd gennem receptionen. Her tillægges Chopin nogle temmelig anderledes karakteristika. Liszt ser mange karaktertræk hos Chopin:

> 'His character was indeed not easily understood. A thousand subtle shades, mingling, crossing, contradicting and disguising each other, rendered it almost undecipherable at a first view.'

Frederick Niecks skærer det lidt skarpere ud (1888):

> 'One of the most striking features in the character of young Chopin was his sprightliness, […] his fondness for caricaturing by pictorial and personal imitations. [….] Our hero's talent for changing the expression of his face, of which George Sand, Liszt, Balzac, Hiller, Moscheles, and other personal acquaintances, speak with admiration, seems already at this time to have been extraordinary. […]. With a good delivery he combined a presence of mind that enabled him to be always ready with an improvisation when another player forgot his part. A clever Polish actor, Albert Piasecki, who was stage-manager on these occasions, gave it as his opinion that the lad was born to be a great actor.'[89]

Også den moderne Chopin-biograf Adam Zamoyski har bemærket og valgt at fremhæve denne særlige opfattelse af Chopin:

> 'Chopin had an irreverent wit and a keen eye for the ridiculous. He drew caricatures and satirised Poles speaking French […] He fooled about on the piano, making musical jokes […] But it was his gift for mimicry that really astonished people. He could transform not only his expression, but his very appearance …the celebrated French actor Pierre Bocage was to say that Chopin had wasted his talents by becoming a musician.'[90]

---

86 Liszt, Franz: *Life of Chopin by Franz Liszt*, 4. udg. (1863) Oversat fra Fransk af Martha Walker Cook. Oliver Ditson, New York, 1880, s. 29-30.

87 se Jim Samson *The music of Chopin* s.1 (På dansk venter vi netop i skrivende stund på udgivelsen af 'Drømmelandet – en bog om Chopin', af Knud Ketting og Eva Maria Jensen).

88 Fiktiv brug af musikken (og manden) i den tidlige reception kan blandt andet findes hos Marcel Proust og George Bernard Shaw.

89 Niecks, Frederich. *Frederick Chopin as a Man and Musician,* Projekt Gutenberg Vol. 1, 3. udg. Edinburgh 1902, s. 43-44.

90 Zamoyski, Adam *Chopin Prince of the Romantics*, Harper Press, London, 2010, s. 18.

Her er altså tale om en snedig person der, helt modsat den æteriske poet, er jordnær, handlekraftig og som kan gennemskue sociale situationer og være foran. Det dobbelte subjekt, som vi kender det til hudløshed fra Schumann, er nærmest identisk med det, vi får præsenteret her: drømmeren overfor realisten, æsteten overfor forføreren. Florestan overfor Eusebius. Hos Jean Paul finder vi modsætningsparret i ren form i beskrivelsen af hovedpersonerne, tvillingerne Walt (Gottwalt) og Vult fra Flegeljahre:

> 'It was very soon apparent that the philosophical fold would be the future fold of Gottwalt […] For he had a nature so credulous, timid, tender, pious, docile, enthusiastic, dreaming, at the same time so ridiculously eccentric, so wildly aspiring and elastic.
> But the younger twin Vult […] the strong, black haired, black eyed villain, who is always rambling about, quarrelling with half the village, and is in his own person a whole *theatre aux Italiens*; he who can imitate every physiognomy and every voice, …'[91].

-DEN ROMANTISKE DOBBELTHELT. IDENTITET OG MASKERING

Det indadvendte, det udadvendte og evnen til at imitere, finder man til overflod i Præludierne op. 28, der synes at være formet over disse delinger. Hvert præludium er et billede - eller imitation - på en genre: lied (24), sørgemarch (2, 20), nocturne (13, 15, 17, 21), etude (3, 8, 12, 14, 16, 23) vals (7), arie (6), klaverkoncert (18), ja sågar præludium (1, 10). Præludierne er Chopin, der giver den i rollen som én, der kan ændre udtryk og udseende på kommando. Identiteten er flydende, den ligger i evnen til at kunne efterligne, oven i købet også sig selv (nocturnen er, groft sagt, Chopins egen genre). Det komplicerede ligger imidlertid i, at genrerne eksisterer både som norm og som maske. Dette skel, som også deler Walt og Vult, går mellem at være i verden, og at lade som om. Walt er i verden, han er accepteret i, og af, samfundet – i hvert fald på vej til at blive det - men som søvngænger, og uden de muligheder Vults evner udi menneskets 'psyke' kan give. Vult derimod kender verden - men kun udefra som iagttager uden mulighed for indlemmelse og uden mulighed for at høste frugterne af sin viden. Hos Chopin eksisterer genrerne i reel, funktionel form, især blandt valsene, mazurkaerne, nocturnerne og etuderne, men de eksisterer også som masker og, som forsøg på at blive indlemmet i noget større. En funktionsæstetisk genreverden på vej

91 Paul, Jean *Walt and Vult or the twins*, vol. 1, James Munroe and Company, Boston, 1846. s 42-43.

mod et autonomiæstetisk værkbegreb. I en genreføIsom verden, som den parisiske salon, har dette spil på genreimitation og identitet, været ganske tydeligt. Hvad skal man for eksempel tænke, når den ekstatiske udfoldelse af sidetemaet i G-mol balladen op. 23 pludselig transformeres til en stilren brillant champagneboblende vals?[92] (takt 138). Eller når man i slutningen af *f-mol balladen op. 52* (takt 191-198), med et trylleslag, befinder sig i en etude efter skabelonen fra op. 25 nr. 12?

Når så yderligere præludierne er arrangeret parvis med størst mulig dynamisk kontrast, synes sammenligningen med Schumanns klavercyklusser meget nærliggende. Sammenlign for eksempel Chopin op. 28 nr. 1 og nr. 2; udadvendt og indadvendt er to nærliggende mærkater at hæfte på dem. Denne kontrast, synes nærmest at generere præludierne; ekstrem visse steder som mellem nr. 23 og 24 eller mellem nr. 7 og 8. Ligeledes er kampen mellem udadvendt og indadvendt iscenesat i Schumanns *Davidsbündlertänze op. 17*, hvor hver sats er iøjnefaldende markeret fra Schumanns side, rent fysisk, som en art kappestrid mellem to af hans alter egoer: E. for Eusebius og F. for Florestan, netop de to identiteter, der kommer tættest på Walt og Vult. Præludierne op. 28 kunne lige så vel have været signerede. Det er samme genererende dynamik, som hos Jean Paul, hvor *Flegeljahre* netop handler om de to tvillinger Walt og Vult, og deres forsøg på - efter hele deres liv at have været separerede - at få deres forskelligheder til at gå op i en højere enhed. Det illustreres ved deres bestræbelse på at skrive en fællesroman, først hedder romanen 'Flegeljahre', men ikke engang så færdigt kan værket fremstå, de omdøber det hurtigt til det besynderlige 'Hoppelpoppel', et sært dobbeltnavn med associationer til noget rodet. Projektet lykkes aldrig og hverken den fiktive eller, for den sags skyld, den ægte roman bliver færdiggjort, men lang!

AFSTANDEN MELLEM TEKST OG OPFØRELSE SOM VÆRKINTERNT DOBBELTPERSPEKTIV.

Adskillelsen af tekst og opførelse er et generelt vilkår for musikalsk fortolkning, men den er en særlig vigtig ingrediens i forståelsen af Chopins musik. Chopin var ifølge mange kilder lang tid om at nedskrive sine værker og var omhyggelig med hvem det kunne betros at renskrive manuskripterne[93]. Deres rent

92 jf. Carl Dahlhaus *Nineteenth-century,* s. 149.

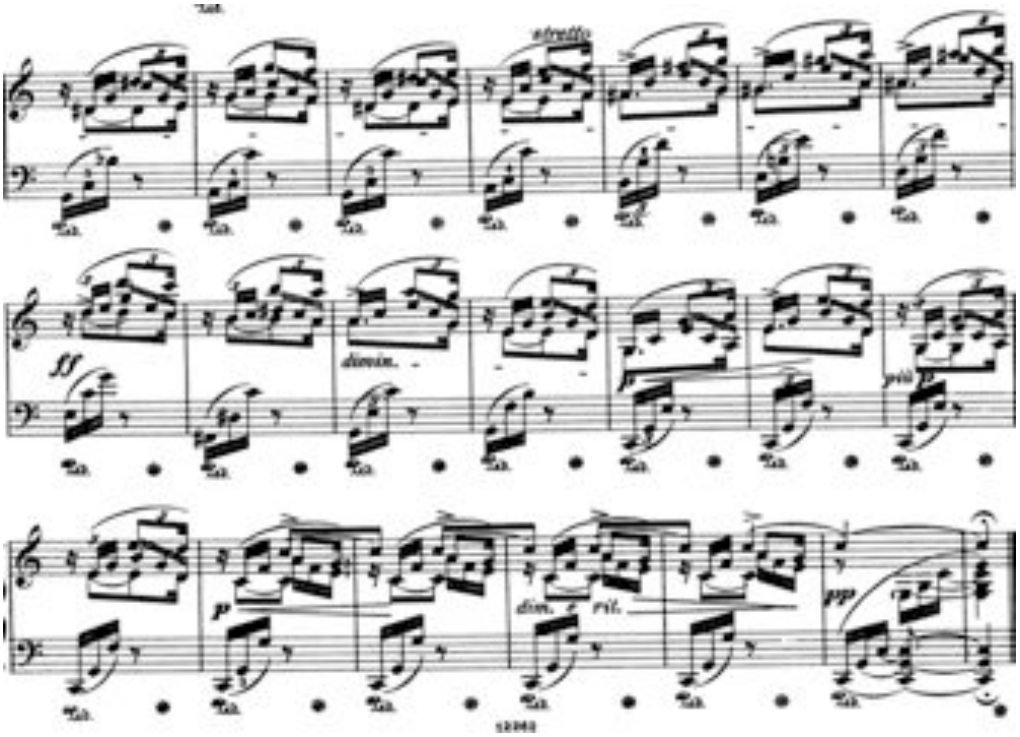
93 Se f. eks. Chopins brevveksling med vennen J. Fontana, der som en af de få betroede havde Chopins fulde tillid.

nodemæssige kompleksitet taget i betragtning undrer det ikke: hvordan fastholder man et udtryk, der i bund og grund udspringer af noget, der ikke står i noderne? Fra samtidens beskrivelser af Chopins spil kan man hurtigt samle nogle nøgleord, der går igen og igen: improvisation (i mange samtidige beskrivelser hans mest populære egenskab), uendelig nuanceret klangbehandling, bel canto inspireret frasering og rubatospil samt en højst idiosynkratisk teknik.[94] Én ting er at fortolke andres (og ens egen for den sags skyld) musik med disse egenskaber, men hvordan gå den anden vej? Hvordan nedfælde et så subtilt og ikke mindst subjektivt udtryk uden misforståelser[95]?

Måske Chopin, ligesom Schumann, vender dette problem på hovedet. Chopin har en drilsk forskydning af rytmen i præludiet Op. 28, nr.1. Er det tenorens/altens g, der jo er fremhævet som melodibærende, eller sopranens g, der er melodien? Er sopranen efterslag eller betonet slag? Udøveren kan selv vælge, indtil Chopin tvinger ham på plads, for eksempel i takt 18, hvor tenoren pludselig indtager et-slaget, og der opstår et 'gip' i musikken fordi den kommer en sekstendedel (eller to, hvis man har valgt at betone sopranstemmen) tidligere end forventet. Ét-slagsfornemmelsen er i hele satsen totalt flydende, og fortolkeren kan udnytte denne leg; det er en slags udkomponeret personlig fortolkning - Ikke to opførelser er ens trods nodebilledets store præcision.

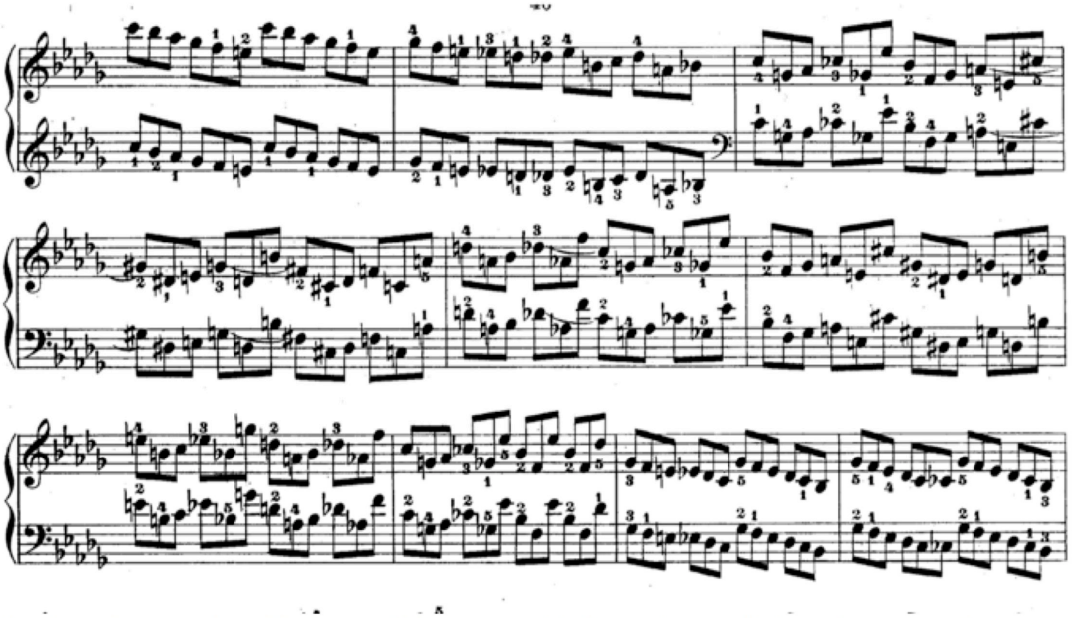
94 se eks. Rink, John: "Authentic Chopin: analysis and intuition in performance" I: Samson, Jim (red) m. fl. *Chopin Studies 2* ed.

95 Rink, ibid., s 216.



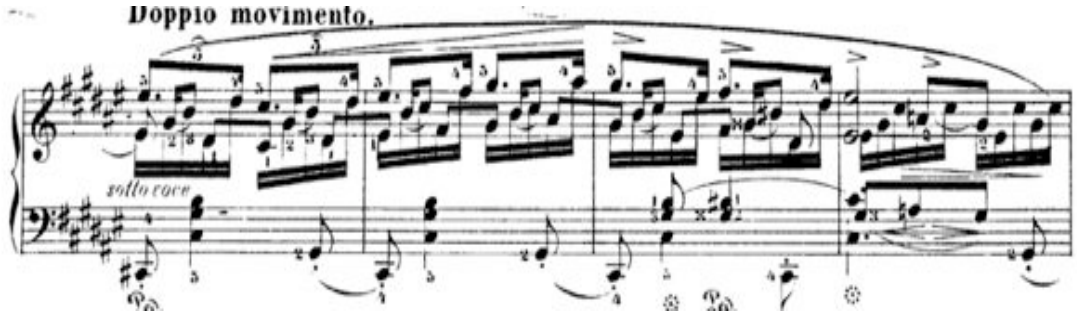
Chopin, Op. 28, nr. 1, t. 14-34. Ét-slaget er flydende og forskubbes frem og tilbage.

Dobbeltperspektivet der, ligesom et fikserbillede, skal få udøveren/læseren til selv at finde motivet, er en teknik, der bevidst anvendes i erkendelse af afstanden mellem teksten og opførelsen; I stedet for at fastlåse, giver Chopin, inden for nogle rammer, satsen fri. Det minder om Schumanns strategi i 'Des Abends', og er et træk, der kan ses lige fra satser hvor der ikke er nogen hjælp at hente, f.eks. Chopin op. 28 nr. 14, eller op. 35, sidste sats, til f.eks. Op. 15, nr. 2 takt 25-48, hvor 'hjælpen' ophæver sig selv, ved at alle stemmer er udnævnt til forgrund i et 3-4-dobbelt perspektiv.



Chopin: *Sonate. Op. 35*, 4.sats. Ikke meget hjælp at hente til betoning, frasering melodiføring etc.

Chopin: *Op. 15*, nr. 2. 'For meget' hjælp, alt er melodistemmer.



AFRUNDING

Jeg har i det foregående søgt, gennem det receptionshistoriske arbejde, at konkretisere min egen forståelseshorisont og finde min egen historicitet i forhold til emnets horisont, så ideerne ikke fremstår helt vilkårlige. Jeg har forsøgt at afprøve min ide i så tæt dialog som muligt med det historiske. Det følgende handler om, hvordan de her skitserede kategorier, kan tolkes musikalsk.

POET UDEN POETIK

LÆSNING AF CHOPINS MUSIK SOM POETISK

At Chopin udvikler netop balladegenren til kolossale dimensioner, synes også at antyde en trang til at fortælle noget gennem musikken. I balladen kunne han være sig selv, da balladen ikke, ligesom mange af tidens andre genrer, indebar særlige formmæssige eller indholdsmæssige fordringer. Balladen trak egentlig kun på associationen fortælling.[96] Chopin vil gerne forlene musikken med noget 'mere'. Chopin er litterært dannet, og mon ikke han har læst Hoffmann, for lige som Hoffmann indleder sin roman om Kater Murr med et forord til et forord til et forord, har Chopin sine præludier, der jo i realiteten er forspil til et forspil til et forspil. Jeffrey Kallberg har argumenteret for et rent genrekonventionelt syn på præludierne[97]; han opfatter dem som en videreførelse af en opførelsespraksis, hvor præludiet fungerer som en lille indledende øvelse og instrumentafprøvning, før opførelsen af et større stykke. Kallberg falder i Chopinforskningens typiske 'enten-eller' fælde: Tekst overfor kontekst. Strukturanalysen peger på sammenhæng eller ej mellem de enkelte præludier, kontekststudier peger på præludiets funktion. Strukturlæsninger udmanøvreres i dette tilfælde hos Kallberg. Den poetiske læsning inkluderer begge.

I forhold til samtidens, meget anonyme fingerøvelsesagtige 'skala op og skala ned' præludier (af for eksempel Moscheles og Kalkbrenner) er Chopins langt mere karakteristiske og koncentrerede. De har meget stærke identiteter, af optakter til noget andet at være. Jeg tror, at deres ærinde er karakteristikker af karakteristikker. Præludierne *er* simpelthen helt ekstreme: Nr. 2, 14, 18 og 24 ligner faktisk ikke nogen anden klaversats i hele romantikken overhovedet, men hvorom alting er, har præludierne, uanset om de spilles som optakt, som selvstændigt værk eller som cyklus, karakter af 'Beiwerk' der, pludseligt gennem en tilspidset karakterisering, antager status som 'Hauptwerk'. Det samme gælder for etudegenren. Etuden var, før den tidlige romantik, en øvelse til perfektion af det egentlige: klaversonaten eller

96 se Samson, Jim *The four ballades*. Cambridge University Press 1992. s. 76.

97 Se Kallberg, Jeffrey "Small 'forms': in defence of the prelude", I: Samson, Jim (red) *The Cambridge Companion to Chopin*, Cambridge University Press, Cambridge UK, 1992.

klaverkoncerten. Men hos Chopin bliver øvelsen et mål i sig selv, opførelsen af øvelsen er blevet det egentlige.

Hvis man opererer med tre kategorier af poetisk bevidsthed, tror jeg man kan foretage en interessant sammenligning. Der er, for det første, de træk, der alene ved deres performative natur tiltrækker sig opmærksomhed. Og for det andet er der de træk som, på et lidt mere abstrakt musikalsk plan, med en performativ strategi eller ej, involverer modelbrud af formmæssig eller genremæssig karakter. Og endelig er der de træk, der igennem refleksion, performativ eller ej, søger en egentlig inspiration for musikken i betydning udefra. De er ikke skarpt adskilte, og kan i nogen grad overlappe. I min undersøgelse af disse træk hos Chopin, vil jeg lede efter de første to kategorier af poetiske tendenser generelt i et bredt udsnit af hans værker, og efter den tredje kategori specifikt i samlæsning af George Sands *Consuelo*, og første sats af Chopins *klaversonate, op. 35*. Det er klart at den tredje kategori kræver en mere specifik poetik at gå ud fra, og da Chopin jo aldrig tydeligt bekender sig til noget egentlig musikalsk manifest, eller litterær ideologi, må denne poetik være et prøvende udkast fra min side.

For at binde sløjfe på præludierne: Det forekommer mig indlysende, at Chopin, akkurat som Schumann, spiller på antydningen af sammenhæng. Der er momenter i præludierne, der forekommer som enten ekkoer, eller forudanelser, men den analytiker, der tager udgangspunkt i et præmis om sammenhæng (eller ej), går fuldkommen glip af dette ærkeromantiske, *witz* befordrende træk - dette: ”*der* var vist noget, der betød noget særligt”, den anelsesfulde og skjulte sammenhæng, der er geniets indsigt. En gængs form i forbindelse med opførelser af præludierne, som dette spil i levende nutidig pædagogisk praksis antager, er den tanke, at nogle af præludierne hænger sammen gennem fælles slut- og begyndelsestoner. Således udstyret er 1 og 2, 3 og 4, 11 og 12, 13 og 14, 17 og 18, 19 og 20, og derfor giver god mening at opføre parvis, hvis man ikke, som er den altdominerende praksis, spiller dem alle. Det er et spor lagt ind af Chopin, og konsekvensen (som et gådeelskende borgerskab må have svælget i) fordrer selvfølgelig at puslespillet kan gå op hele vejen rundt: kan alle præludierne forbindes på denne vis, og den ’rigtige’ rækkefølge findes? Det kan den! Hvordan skal ikke afsløres, prøv selv, det er sjovt og det ville have glædet det dunkle geni romantikeren Chopin, for en opførelse i denne ’rigtige’ rækkefølge vil (og ville) med garanti blive stemple, ligesom ham selv, egensindig, vovet og original.

MUSIKALSKE LÆSNINGER

DET TEKNISKE SOM REFLEKSION.

-SONATE, Op. 35, 2. SATS,

Ud over at Chopin i Etuderne transformerer det rendyrkede tekniske aspekt ved klaverspil til at kunne genere helt nye musikalske udtryk og teksturer, støder man af og til på steder, hvor man får fornemmelsen af at det omvendte er tilfældet. Altså hvor det ikke er det tekniske, der skaber musikken, men hvor det tekniske på en *selvstændig* måde står i reflekterende kontrast til, eller nogen gange modsætningsforhold, til musikken[98]. En slags kommunikation mellem pianist og komponist, ligesom Schumanns krydsede tommelfingre, og komplette legato.

Den tjekkiske udgiver af Chopins klaversonaten nr. 2, forlaget Melantrich med Vilém Kurz som redaktør, har i udgaven for konservatoriet i Prag fra 1949 besluttet at udvide nodeteksten med hvad der svarer til halvanden sides alternativ notation til Chopins originale, for at udrede et teknisk problem i forbindelse med udførelsen af Più lento delen af andensatsen. Problematikken er den samme som i Schumanns 'Des Abends', de to hænders tommelfingre skal krydse ind over hinanden da venstrehåndsakkorderne er lagt på en måde så de 'rager ind over' højre hånds toner, men hvilken tommelfinger skal være øverst, og hvilken nederst? Det er essentielt at vide hvis man skal udføre satsen, for hvis den forkerte tommelfinger fejlagtigt havner øverst, besværliggøres udførelsen betydeligt. Det er forståeligt at udgiveren har forsynet denne del af satsen med *både* en 'normaliseret' løsning på problemet hvor akkordtonerne er distribueret på en sådan måde, at krydsningen ikke opstår, *og* med hjælpende angivelser (*sotto* eller *sopra*, alt efter om venstre hånd skal ligge under, eller over højre hånd) til satsen, som den er noteret fra Chopins side. For det *er* overordentligt besværligt at huske hvilken tommelfinger, der nu skal øverst og nu nederst i et akkompagnement, der ellers må karakteriseres som enkelt.

Chopin vil noget med sin notation, han vil en særlig refleksion hos fortolkeren, der afstedkommer frasering og 'fysiskhed' i det ellers ligefremme akkompagnement. Det interessante er: afstedkommer den særlige notation og følgende krydsede

98 se Rosen, s. 361-383, særligt 382: 'The very positions into which the hands are forced are like gestures of exasperated despair. It would seem as if the physical awkwardness is itself an expression ….'

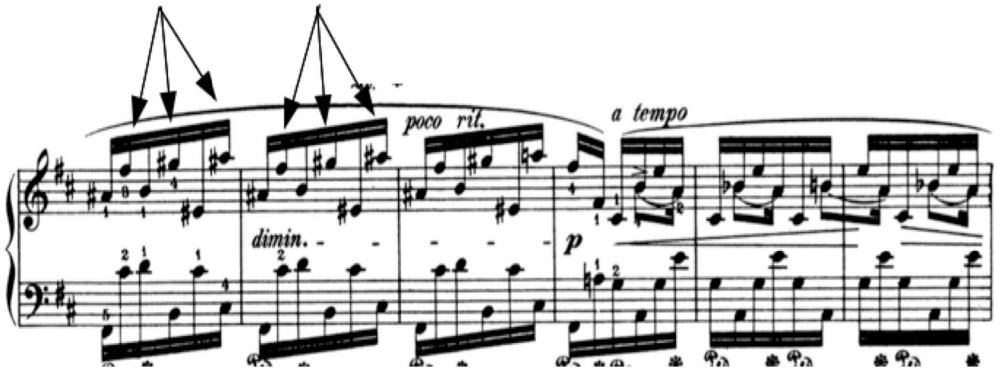
tommelfingre en særlig klang, eller ej? Udgiveren har tydeligvis ment ja og nej, og har handlet derefter, ved at støtte begge mulighederne.. Men jeg er sikker på at det er subjektivt, og at det netop er grunden til at Chopin har noteret det således. Han sikrer sig, at satsen ikke fastlåses i én tolkningsmåde. Det er en adressering af det performative, og en privat, eller indadvendt, henvendelse til den der spiller. At tommelfingrene meget karakteristisk skiftes til at ligge over og under hinanden, er en slags hemmelig viden mellem fortolkeren og komponisten. Og det vil tvinge udøveren til at øve sig, og reflektere noget mere over denne enkle satstype, end vedkommende givetvis ville have gjort, hvis ikke Chopin havde fordret denne karakteristiske spillemåde. Lige så meget som man nødvendigvis er nødt til at reflektere over de mere brillante virtuose passager for at få dem til at fungere. Ligesom i 'Des Abends' er denne karakteristiske spillemåde indlagt i en enkel satstype, der derved bliver 'ikke-enkel'. Og man kan synes det er interessant at udgiveren bruger så meget krudt på at hjælpe indstuderingen af lige netop denne passage, når man tænker på hvilke monumentale tekniske problemer, der ellers eksisterer i resten af sonaten og som bare bliver hjulpet gennem fingersætning. Men passagen forstyrrer tydeligvis den almindelige praktiske opførelsestilgang. Et fuldstændigt parallellt eksempel findes i op. 28, nr. 17.

-OP. 28, NR. 1 OG 5

Mange klaverelever har spurgt dem selv - og deres lærere - hvorfor akkorden i Op. 28, nr. 7 takt 12 ligger så ualmindelig dårligt for folk med korte tommelfingre. Chopin kunne sagens have lagt akkorden anderledes enkelt, eller brudt den, så den vilde falde bedre ind med resten af satsens enkelhed. Denne hændelse er nærmest identisk med den vekseldominantnoneakkord, der optræder, i samme rolle som optakt til slutningen, i Schumanns 'Träumerei' fra *Kinderszenen*. Akkorden er pænt uden for lærerbogspædagogisk rækkevidde. Tertsen er ikke den korrekte tone at fordoble, og slet ikke i så dybt et register. Men den klinger karakteristisk, og den skal spilles karakteristisk - med fingrene strittende i alle retninger, især hvis man har små hænder.

En særlig fortolkningsmæssig stillingtagen man ikke kommer udenom, drejer sig om hvor fokus skal lægges i Chopins særlige hvirvelvinds-satser. Sidste sats af klaversonaten op. 35 er et eksempel på dette, men i præludierne findes der også nogle eksempler på denne særlige opløste satstype. I nr. 14 dukker der til allersidst noget op

der, på grund en mere regelmæssig fremtoning, antyder et sangbart melodisk motiv. Dette lille tre-tonige trinvise melodi stikker sit hoved frem af og til i præludierne, og således også i nr. 5, som udfolder sig som en slags tostemmig invention af Bach i overgear.



Chopin: *Op. 28*, nr. 5, t. 13-18. Det tretonige motiv er ganske svært at fremhæve pga. de store spring i begge hænder.

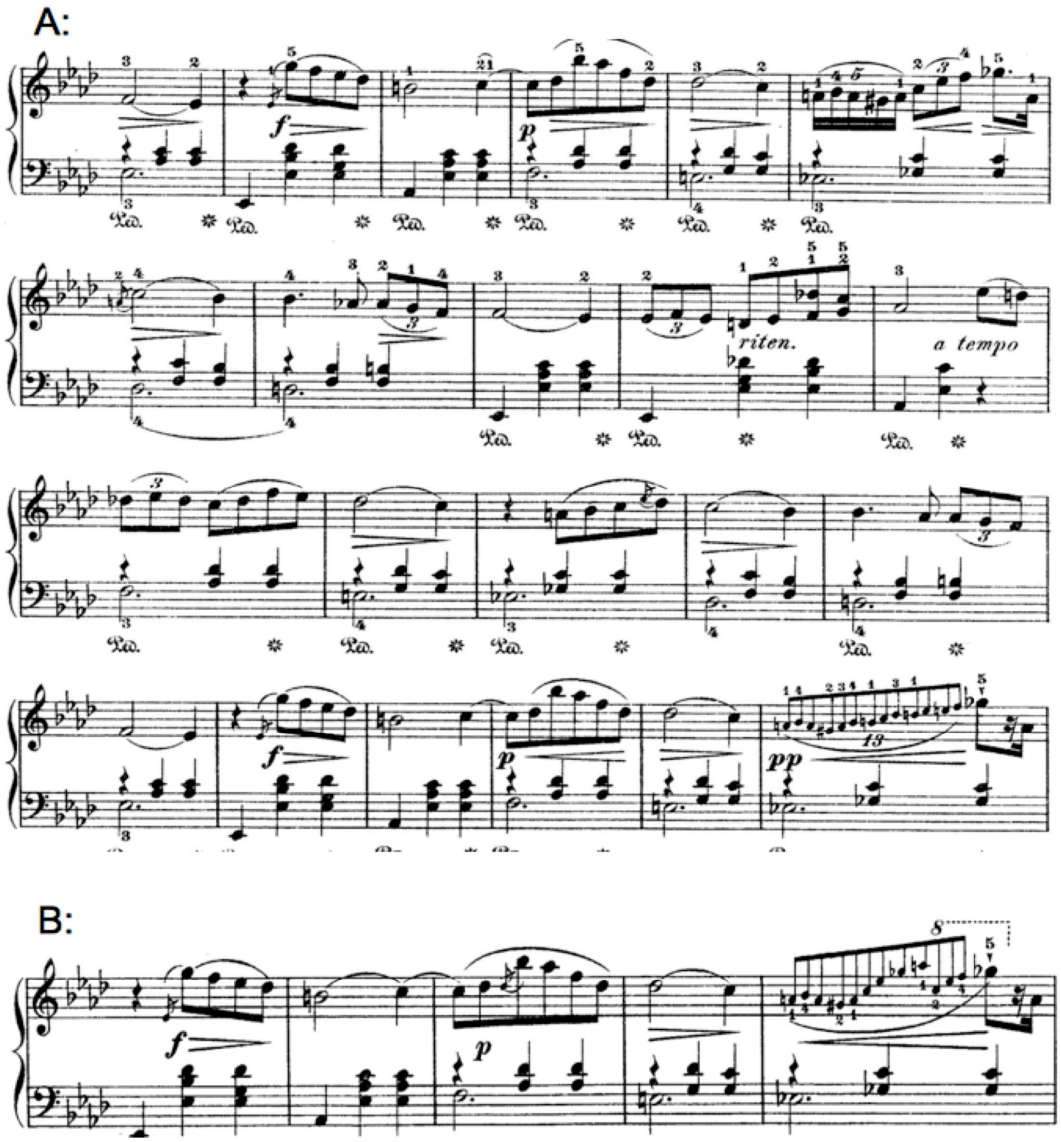
Der er ingen egentlig melodi i det rastløse sekvensforløb, der udgør satsens to dele. Men i slutningen af hver del i takt 13-16 og takt 29-32 dukker denne lille figur op, som om satsen pludselig bekendte sig til en trestemmig udformning. Det vil man som fortolker gerne fremhæve, men lige præcis at fremhæve denne detalje er behæftet med en lille indforståethed fra Chopins side. Melodistumpen lader sig ikke bare sådan spille, og da slet ikke legato. Melodien er anbragt der hvor springene mellem tonerne er størst, og hvor det er allersværest overhovedet at fremhæve den lille melodistump. Chopin giver og tager i samme bevægelse. Melodien er mulighed og ikke-mulighed på samme tid.

FASTHOLDT IMPROVISATION. OP. 69, NR. 2

Chopin dyrker udsmykningen. Det vidner hans særligt udkomponerede forsiringer om. Disse ranker af små noder udsmykker konstant hans særlige cantabile melodiføring, og begge dele henter inspiration i tidens dyrkelse af bel canto stilen. Det er et godt eksempel på at idiomer af alle slags forsøges transformeret til klaveret for at blive en karakteristisk måde at spille på. Stilen er krævende i sit særlige krav om stringens og rubato, og er en æstetik, der udspringer af improvisation. Det er, lige som bel canto, umuligt at læse ud fra nodebilledet hvordan det helt præcist skal 'gøres', det skal nemlig ikke udføres eksakt, men det kræver stilkendskab – for helt frit er det bestemt

heller ikke - og originalitet at få til at løfte sig. Overhovedet at forsøge sig med præcision som Chopin gør det, vidner lidt om værkets (svære) vej mod stadig større autonom status. At ville indfange et improvisatorisk element for at fastholde det, tyder på et værkbegreb, hvor eksakt reproduktion er på dagsordenen, og hvor betydningen ligger inden for rammerne af nodebilledet. Men hvordan håndterer det eksakt reproducerende værk passager, der skal lyde improvisatoriske og spontane? Chopin var kendt for sin fænomenale evne til at improvisere, og for at indlægge så subtile nuancer ind i musikken, at det ikke lignede nogen andens spillestil. Alligevel at forsøge at angive 'hvordan' i noderne er for mig at se en enorm fokusering på ornamenteringen af musikken i yderste forstand: hvordan iklæder man overhovedet musikken en udsmykning, der løfter den i opførelsessituationen, inkluderende alle facetter fra den bogstavelige forsiring, til den særligt inspirerede 'måde' overhovedet at spille en rækkefølge af toner på.

Chopin kan ofte, gennem sin notation, forekomme at give en opskrift på hvordan man *kan* gøre, snarere end at fastslå hvordan det *skal* gøres. For eksempel tiltrækker ornamenteringen af en særlig vending sig opmærksomheden i den lille vals op. 69, nr. 2. Den elegante udsmykning af bevægelsen fra a til gb i den formindskede akkord i takt 11 bliver udvidet, for hver gang den forekommer. Først som drejefigur efterfulgt af en brudt akkord, dernæst som kromatisk opgang over en oktav i takt 27, og til sidst som drejefigur og brudt akkord over to oktaver i slutningen af satsen. Udsmykningen bliver udsmykket. Fortsæt selv. Det skal lyde som om fortolkeren i stigende grad gennem valsen udvider, og improviserer, disse ornamenter frem.



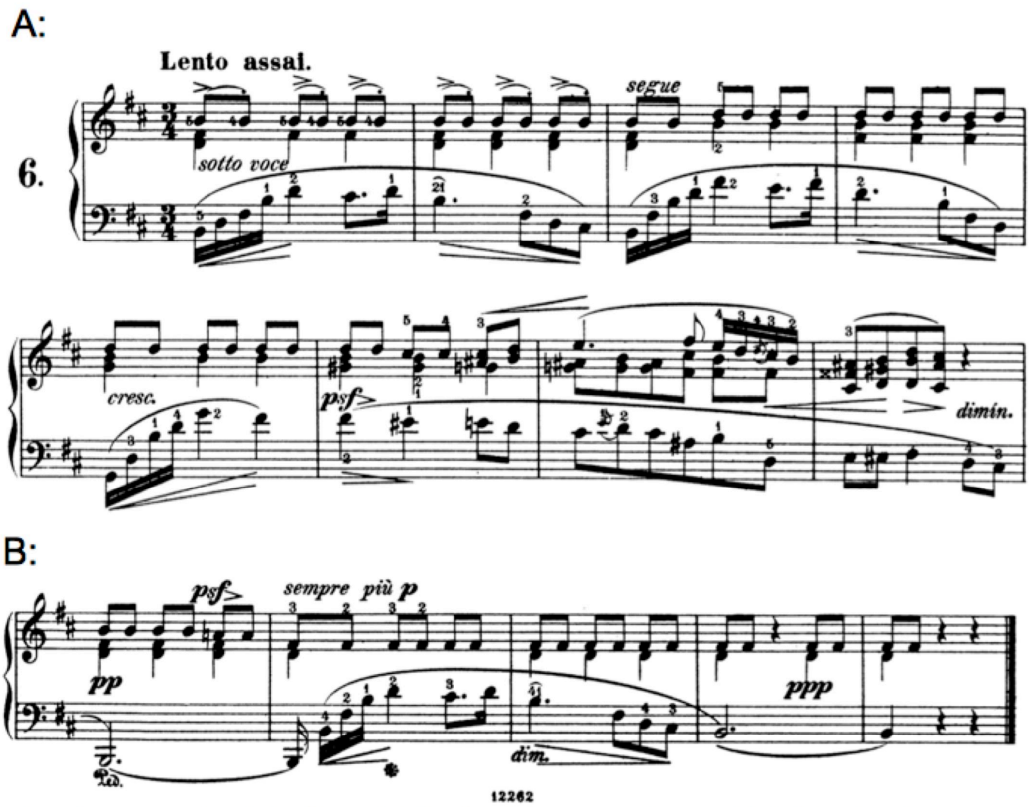
Chopin: *Op. 69,* nr. 2, t. 6-27 (A), og (B) 119-123. Det improvisatoriske ornament (t. 11, 27 og 123) udvikler sig gennem satsen.

BAGGRUND BLIVER FORGRUND OP. 28, NR. 6, 8, 15, 21

Betoning af strukturer, der normalt opererer mere skjult i satsbilledet, for at forskyde det hierarkiske forhold mellem væsentligt og uvæsentligt, ses tit hos Chopin. I præludierne op. 28 nr. 6 og nr. 15 (begge gennem tiderne kaldt 'regndråbepræludiet') antager akkompagnementet en så selvstændig karakter, at balancen mellem forgrund og baggrund, mellem anonymitet og identitet for alvor reflekteres.

I nr. 6 illustreres kampen om opmærksomhed tydeligt i satsens første takt. H'et i overstemmen er på flere måder markeret, som om det var en melodistemme: grafisk,

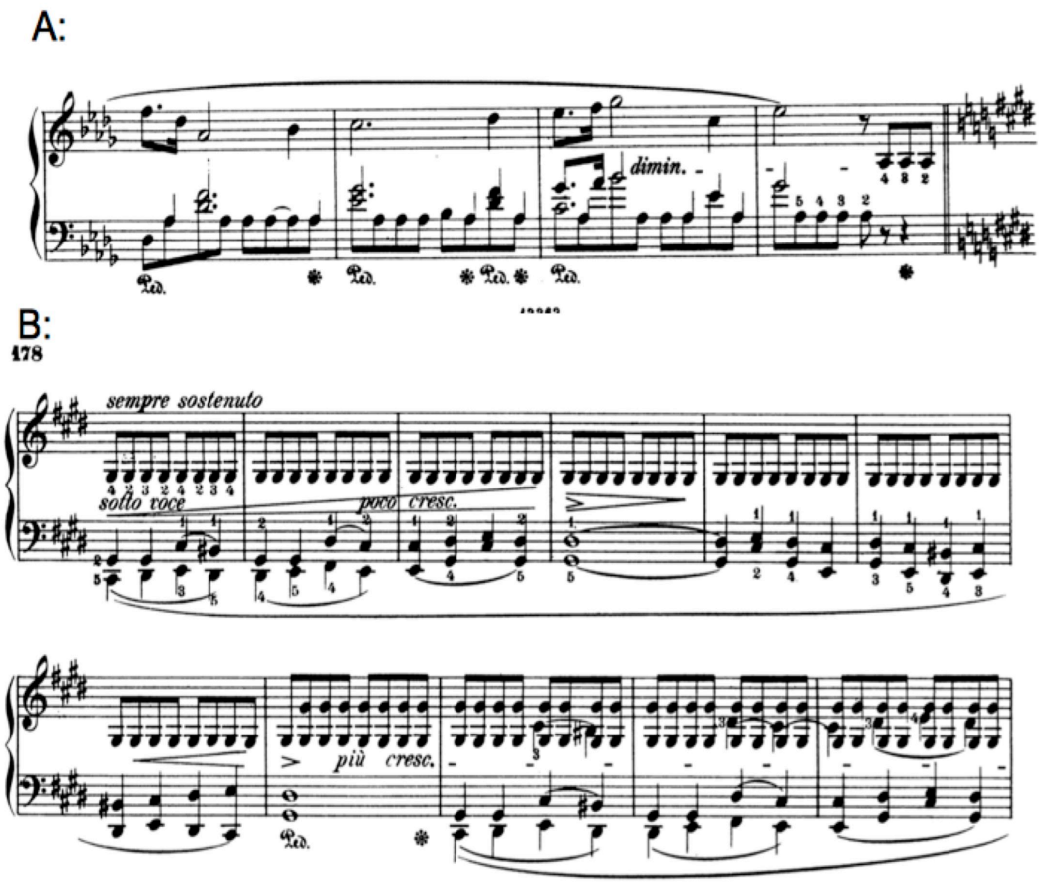
gennem den dynamiske accent og fraseringsbuerne, og teknisk, gennem den særlige 5-4 fingersætning[99], der antyder en tydeligt artikuleret frasering. Og da basstemmen i første takt også bare ligner et almindeligt akkompagnement baseret på akkordbrydning, etablerer Chopin en satstype som han straks afmonterer, da det hurtigt viser sig, at basstemmen er mere melodi end overstemmen er. Men kampen fortsætter satsen igennem (i visse udgaver er markeringen af overstemmen oven i købet markeret videre end blot første takt). En tonegentagelse af så insisterende karakter som i denne sats besidder en særlig dobbelt natur, der indeholder lige dele anonymitet og identitet. Det er et ornament, der tilraner sig individuel identitet i kraft af sin vedvarende anonymitet. Dog springer tonegentagelsen pludseligt og uformidlet ud som melodistemme udvalgte steder i satsen (takt 6-8 og det særligt markerede a i takt 22), for derefter umærkeligt at glide tilbage i sin *passive-aggressive* tilstand fra før.



Chopin: *Op. 28,* nr. 6, t 1-8 (A) og (B) 22-26. Tonegentagelsen er både identitetsløs og karakterfuld.

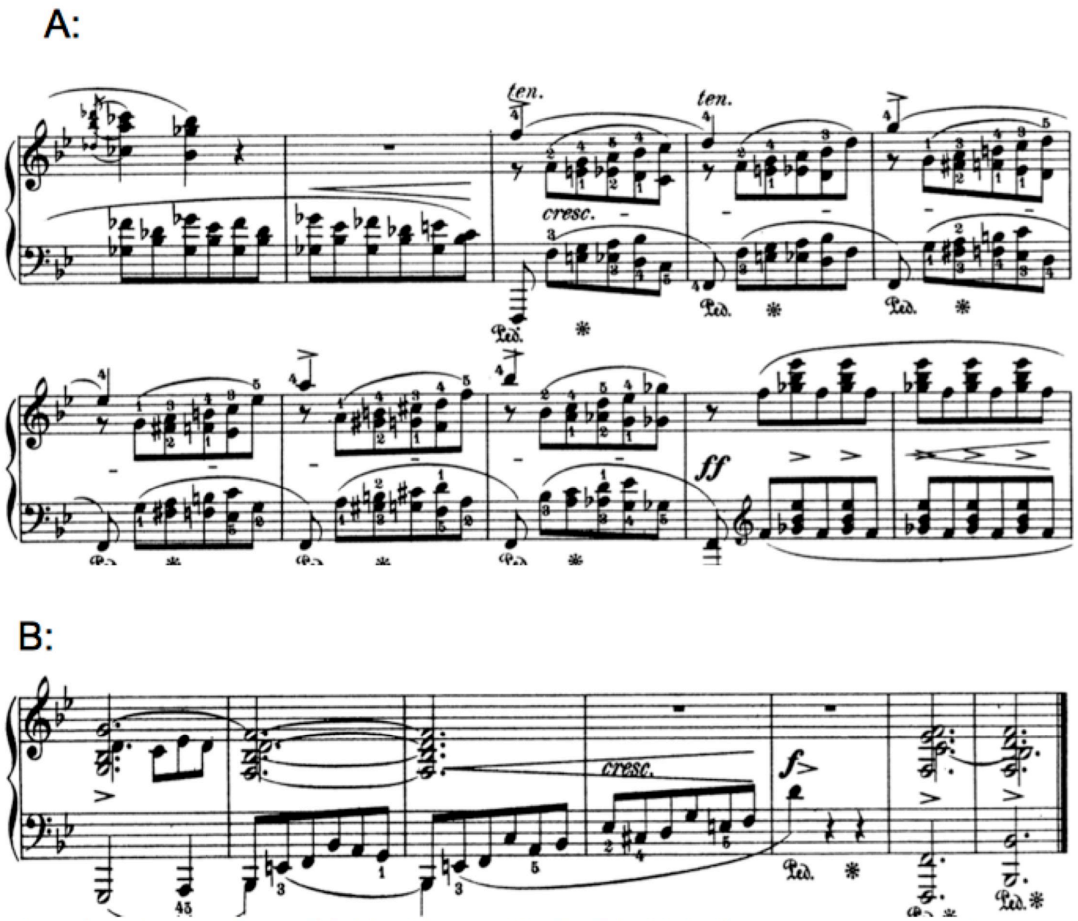
99 Angivet i alle udgaver jeg har kendskab til, muligvis ikke Chopins egen, men det understreger jo nærmest min pointe: det kan opfattes som melodi og akkompagnement på samme tid.

Endnu tydeligere er dette spil i op. 28, nr. 15. Hvor det allestedsnærværende ab/g# tiltrækker næsten al opmærksomhed. Tonegentagelsen overlever selv skiftet mellem satsdelene (takt 27-28 og 75-76) hvor det ufortrødent, ja faktisk endnu mere insisterende, fører sig frem. Præludiet er et af de få i samlingen, der avancerer til at have en egentlig A-B-A form, hvor B-delen er kontrasterende både i tonalitet, tekstur og stemning, men trods dette, så står dette strukturelt set banale fænomen så stærkt i begge formdelene, at man vel må kalde det for det element i satsen med størst identitet overhovedet. Arabesk-princippet i en meget prægnant udfoldelse: en i bund og grund banal detalje, bliver ekspanderet og placeret identitetsmæssigt i den tydeligste forgrund.



Chopin, *Op. 28*, nr. 15, t. 24-38: Tonegentagelsen – det modsatte af en melodi – bliver fremherskende element.

Et andet eksempel på at akkompagnementet overskygger melodien, findes i Op. 28, nr. 21. Her kan man iagttage hvorledes melodien simpelthen bliver opslugt af akkompagnementets opstigning fra basregistrets dybder. Fra takt 33 forstærkes den i forvejen rigt udsmykkede akkompagnementsfigur, og gør det sværere og sværere for den cantabile melodi at hæve sig over de stadigt stigende bølger af akkompagnement. Til sidst drukner melodien og bliver trukket ned under overfladen, helt bogstaveligt talt, og ender som mellemstemme fra takt 50 og satsen ud.

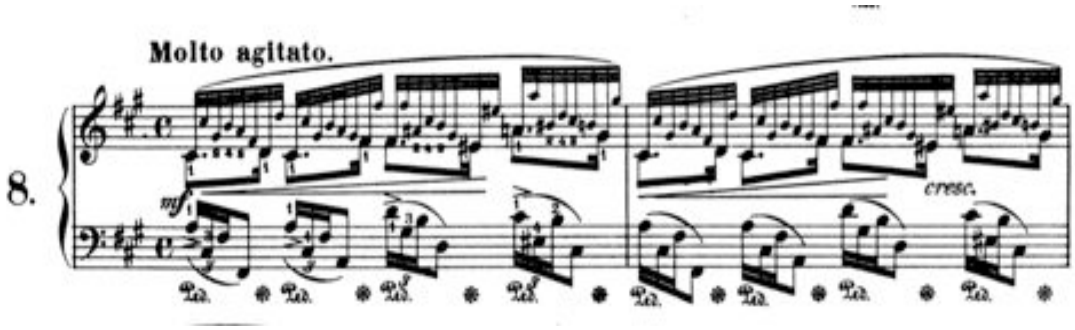


Chopin, *Op. 28*, nr. 21, t. 31-40 (A), og (B) 50-59. Melodien oversvømmes af akkompagnementets større og større bølger. Den sidste melodiytring C-B, t. 58-59 foregår 'under vandet'.

Det er heller ikke til at tage fejl af ornamentets betydning i nr. 8; det er en sats, der nærmest på dens fysiske fremtoning på papiret alene, signalerer udsmykning. Ornament forstås her som en niveauforskel strukturelt set. Melodien, der er sat med normal nodetype, er øverste strukturniveau, de hvirvlende gennemgangsnoder er et

niveau under. Alle de små 32-dels noder minder på afstand om uendeligt fint filigranarbejde i et sølvsmykke, eller særligt tæt udført indlagt træ. Og for den, der skal opføre satsen, overskygger indstuderingen af dette, strukturelt set lavere niveau, så langt for arbejdet med den ret simple melodi, og (det lidt mere komplekse) harmoniske grundlag, det knytter sig til. Hvor meget det derimod klangligt skal fylde, er jo fuldstændigt op til fortolkeren. Muligheden af at vende det strukturelle hierarki på hovedet, og lade arabeskprincippet skinne igennem ved at føre hvirvelvinden frem forrest i lydbilledet, er fristende til stede.

Chopin: *Op. 28*, nr. 8. Et underliggende strukturniveau træder i forgrunden.



FUNKTIONSLØS FUNKTIONSHARMONIK

Hele *Op. 28*, nr. 4 kan ses som én lang overgang fra T3 til halvslutning i takt 12 og dernæst igen en gennemgang mod egentlig kadence i tonika fra takt 13 og ud. Det ville ikke give mening at funktionsbestemme alle mellemtrinene, de er sindrige kromatiske gennemgange, mystiske, dog logiske og stringente i deres stemmeføring. Men netop denne 'interessante' gennemgang bliver gjort til et udstrakt fænomen, der bliver altdominerende element i satsen, og dyrket for sin egen skyld. Man kan kalde takterne 2-12 og takterne 13-23 for 'flader' af gennemgang. Et baggrundsmønster, der får lov at fylde og fylde. Som hos Jean Paul, hvor digressionerne (som *Streckversene*) og overgangene forekommer væsentligere[100] end hovedhistorien. Mange har kommenteret på præludierne ud fra mange forskellige perspektiver[101], men især

100 se Reiman, s. 18-19.

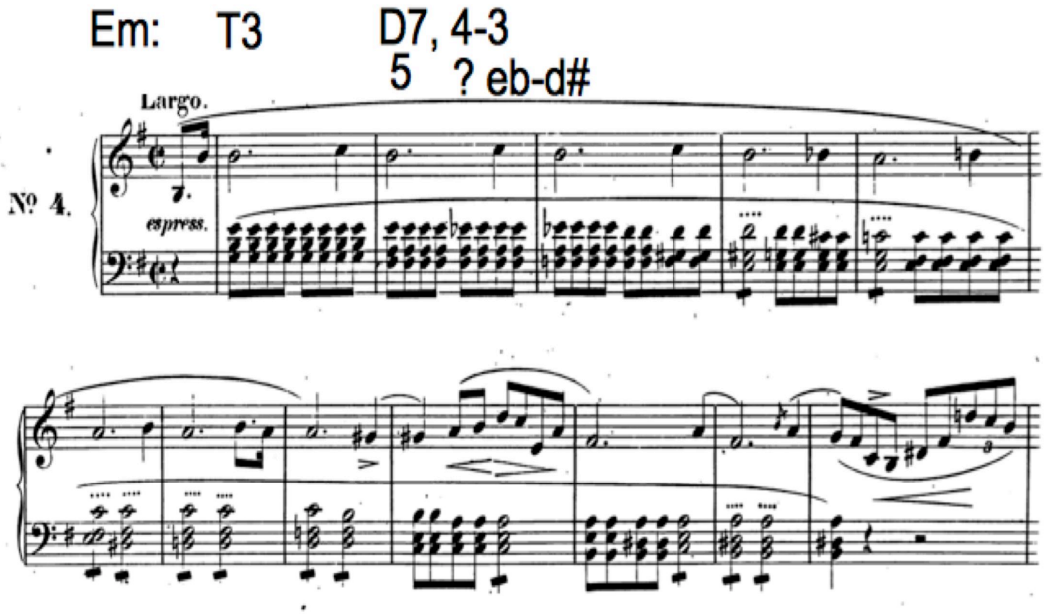
101 Se Samson Jim, *The music of Chopin* og særligt kapitlet 'The Preludes revisited'. Her beskrives en lang række af de metoder præludierne har været udsat for. Lige fra at

spørgsmålet om deres afspejling af Bachs indflydelse på Chopin fylder i læsningerne. Jim Samson:

> 'In Bach and Chopin an organic chromaticism often directs the music and dictates its chord connections so that foreground diatonic functions are emaciated and the span between structural harmonies lengthened. A case in point is the fourth prelude in E minor where semitonal part-movement prolongs the initial progression from a tonic to dominant over a twelve-bar span.'

Og det er rigtigt, men jeg mener dog, at der en væsentlig forskel, der gør at den mere 'poetisk' vinklede tolkning kan bidrage med yderligere forståelse. Chopin indlejrer jo dette kromatiske spil i en homofon satstype, der normalt lader sig nemt afkode funktionsharmonisk. Man finder ikke hos Bach, selv i avancerede koraler, tilsvarende enkelt noteret homofoni, der bevidst unddrager sig analyse. Satsen ligner til forveksling noget, der i et snuptag kan forstås teoretisk. Og selvfølgelig kan præludiet analyseres efter funktionsharmoniske principper, men kun med angivelse af ganske mange forbehold; et resultat, der normalt ville blive begrundet i stemmernes individuelle udformning. Men Chopin har netop ingen individuel stemmeføring antydet i sin måde at notere satsen på. Hvis man forsøger at funktionsanalysere satsen, støder man også på et overskyggende problem: forkert 'stavede' akkorder. Godt nok er der gennem hele satsen en 'faldende' tendens, men hvorfor har Chopin noteret et eb i takt 2 (i følge alle urtext-udgaver), når al harmonisk logik ville tilsige at det skulle være et d# (i visse udgaver er dette faktisk blevet rettet…)?

udgøre mønstereksempler på Schenkers strukturanalyse (se side 155), til at blive anvendt i socio-empiriske forsøg på at kortlægge følelser i musik (se side 144).



Chopin: *Op. 28*, nr. 4: Det ligner en enkel koral, men kan svært afkodes funktionsharmonisk; Chopin gør aktivt noget for at forhindre det ved at 'stave' akkorderne forkert.

Eb findes ikke på nogen funktionsharmonisk realistisk måde i e-mol, og heller ikke i a-mol, som er det næste funktionsområde satsen bevæger sig ind i. Der er heller ikke tale om nogen enharmonisk omtydning eftersom der ikke er noget omtydet fra eller til. Chopin noterer normalt alting yderst grammatisk 'korrekt', og præcis hvor stort et chok det kunne berede samtiden med ukorrekt notation, giver Schumanns anmeldelse af Chopins klaversonate nr. 2 et billede af. Schumann påtager sig i anmeldelsen rollen som talsmand for de anfægtede bedsteborgerer:

> 'Man nehme z.B. an, irgendein Cantor vom Lande kommt in eine Musikstadt, da Kunsteinkäufe zu machen – man legt ihm Neustes vor – von nichts will er wissen – endlich hält ihm ein Schlaukopf eine "Sonate" entgegen – ja, spricht er entzückt, das ist für mich und noch ein Stück aus der guten alten Zeit – und kauft und hat sie. Zu Hause angekommen, fällt er her über das Stück – aber sehr irren müßt' ich mich, wenn er nicht, noch ehe er die erste Seite mühsam abgehaspelt, bei allen heiligen Musikgeistern darauf schwöre, ob das ordentlicher Sonatenstyl und nicht vielmehr wahrhaft gottloser. Aber Chopin hat doch erreicht, was er wollte […]
>
> Chopin hat (wie etwa Jean Paul) seine Häkelperioden und Parenthesen, bei denen man sich beim ersten Durchlesen eben nicht lange aufhalten darf, um nicht die Spur zu verlieren. Auf solche Stellen stößt man denn auch in der Sonate fast auf jeder Seite, und Chopin's oft willkürliche und wilde Accordschreibung macht das Herausfinden noch schwieriger. Er liebt nämlich nicht zu enharmonisiren, wenn ich mich so ausdrücken darf, und so erhält man oft zehn- und mehrfach bekreuzte Tacte und Tonarten, die wir alle nur in

> wichtigsten Fällen lieben. Oft hat er darin recht, oft aber verwirrt er auch ohne Grund, und, wie gesagt, entfernt sich dadurch einen guten Theil des Publicums, das (meint es) nicht unaufhörlich gefoppt und in die Enge getrieben sein will. So hat denn auch die Sonate fünf Bee oder B moll zur Vorzeichnung, eine Tonart, die sich gewiß keiner besonderen Popularität rühmen kann. Der Anfang heißt nämlich …'[102]
>
> [Her følger i den tyske udgave en gengivelse af takt 1-4, Den engelske oversættelse har i stedet: "And the first three bars give us E natural and A natural and C sharp and G sharp!"]'[103]

Altså: C#, G# hører jo ingen steder hjemme i tonearten Bb-mol, det forstyrrer læsningen for den stakkels Kantor! For mig at se er det det samme, der er på spil i præludiet. Chopin klæder præludiet ud som en bestemt satstype, som derefter i selve sin essens modsiger alt hvad den måtte stå for. At funktionsanalysere præludiet er som at prøve at efterleve Van der Kabels klausulerede klausuler.

DETALJEN SOM TOLKENDE INSTANS.

-POLONÆSER, OP. 44, NR. 1, OP. 53 OG KRIGSKUNST

I Polonaisen i f#-mol op. 44, nr. 1 er der netop et eksempel på disse 'Häkelperioden und Parenthesen'. Her findes et besynderligt indskudt afsnit imellem hovedafsnittet og den mazurkalignende mellemdel, hvor man sagtens kunne gå hen og miste sporet. Chopins polonæser blev hurtigt et emblem for hele den polske nationalsag, mange af polonæserne fik tilnavne af militant karakter – 'heroic', 'millitary' etc. - og kom til at handle om de heltemodige polske soldater og det lidende polske folk med den hårde historiske skæbne (Polen eksisterede, groft sagt, ikke som samlet selvstændig stat mellem 1795 og 1918 og de forskellige folkelige oprør, der fandt sted i perioden - særligt novemberopstanden 1830-1831 - påvirkede Chopin dybt - dog vendte han ikke på noget tidspunkt tilbage til Polen fra sit 'eksil' i Paris).

Op. 44, nr. 1 er bygget op i et tredelt mønster bestående af:

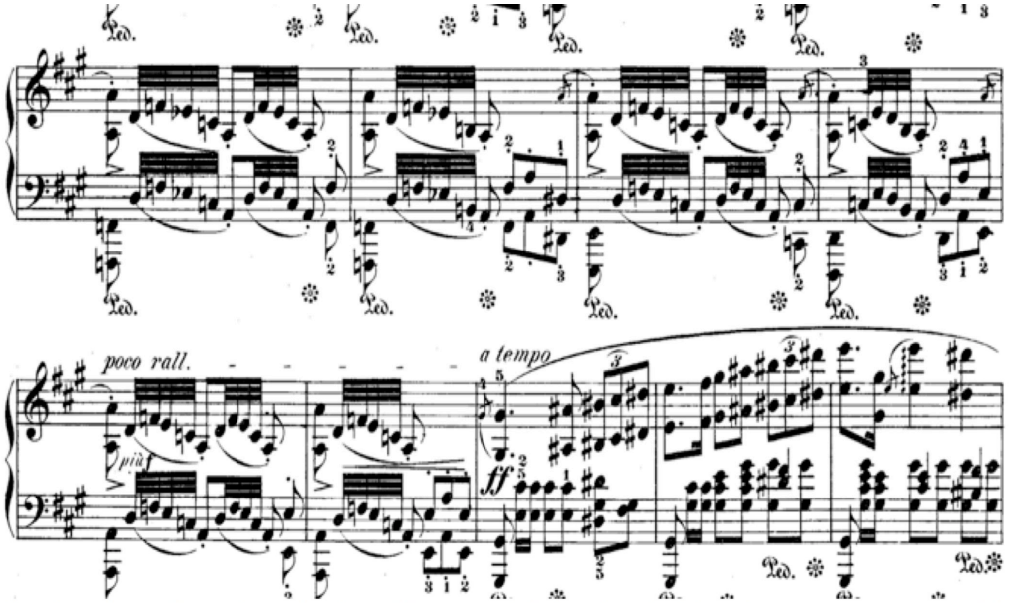
---

102 Schumann, Werke Bind 4, s. 22 .

103 Schumann, R. *Schumann on music*, Translated by Henry Pleasants, Dover Publications, New York, 1965 S. 173-174.

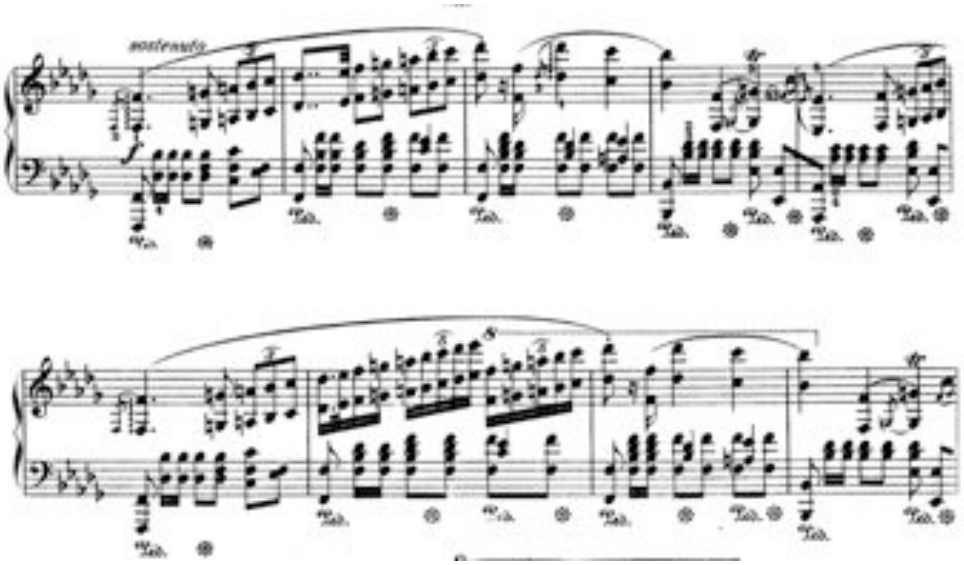
Polonæsedel TAKT 1-129	Introduktion - A – B – A - B – A – kort overledning – ’lilletrommemarch’ – B’ – ’lilletrommemarch’
Mazurkadel TAKT 130-251	(C – D – C – D – E) x 2 - overledning
Polonæsedel TAKT 252-	A – B –A – koda

Grunden til at jeg ikke har firedelt modellen med afsnittet efter den første overledning og frem til mazurkadelen som selvstændig formdel er, at B’-afsnittet jo optræder på nøjagtig samme måde som B gjorde i det foregående. Overledningen og den nye yderst karakteristiske lilletrommeagtige figur, der sætter ind i takt 84, leder klart tanken hen på et nyt formafsnit, men i det øjeblik B’ sætter ind, forstyrres denne fornemmelse, og følelsen af stadig at være i samme polonæsemusik og samme formdel som før, melder sig. Fornemmelsen forstærkes yderligere af, at polonæserytmens rytmisk reducerede karakter bliver det bærende: vi har at gøre med en transformation af polonæsens rytmiske essens. Hvis man lytter med eksilpolakkernes nationalistiske og oprørshungrende ører, hører man jo egentlig ganske klart hvorledes folkedansen forvandles til militærmarch gennem en genial pianistisk efterligning af en enerverende og evigt repeterende fremaddrivende lilletromme. Derved kommer dette antiharmoniske og antimelodiske afsnit til at opleves som en slags erstatning for A, eller snarere: en slags refleksion over A.



Chopin: *Op. 44*, nr. 1, t. 98-106. Den rytmisk karakteristiske figur gentages over 36 takter i alt! Bemærk den ufokuserede harmonik: en frygisk halvslutning i a-mol antydes t. 98-103, men afbrydes hårdt af b'-delens tilbagekomst.

Netop dette forhold, at et enkelt rytmisk motiv, en enkel detalje, så at sige, uddrager essensen af musikken og bliver selvtolkende og selvreflekterende, er jo en af de poetologiske kongstanker. Der er noget særligt improviserede ved polonæsen, som jeg synes understreger det selvreflekterende. Fortolkeren og fortolkningssituationen kommer i spil som nøgle til forståelse af musikken. Læg mærke til hvordan A og B afsnittene, gennem typisk improviserede virkemidler, vokser til større og større dynamisk intensitet. I A-afsnittene udvides melodi og akkompagnement med flere akkordtoner, og fordobles i oktaver. Mellemrum mellem bastoner udfyldes med skalaer, og den karakteristiske skalaopgang i B-afsnittene udvides, fra halvanden oktav, til to en halv oktav, ud fra et typisk improvisationsgreb: indskydelse af flere toner mellem melodiens kernetoner.



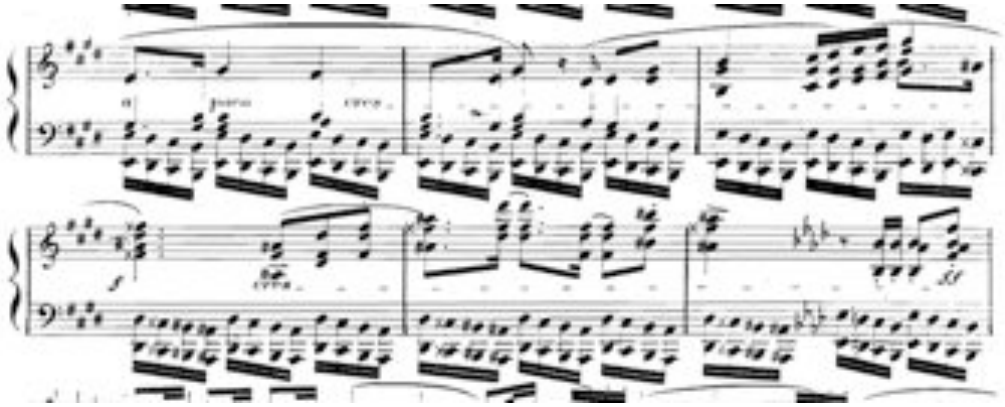
Chopin: *Op. 44*, nr. 1. Det andet B-afsnit er udvidet på improvisatorisk vis.

Lilletromme-afsnittet udviser en særlig form for romantisk improvisatorisk specialitet: evnen til efterligning, evnen til at vise det karakteristiske og evnen til, på witz-agtig måde, at se muligheden for det karakteristiske, hvor man måske ikke venter det. Ligesom når Niecks karakteriserer den unge Chopin som en der, akkurat som Vult fra *Flegeljahre*, er i stand til at efterligne alle fysiognomier og stemmer, og på samme måde, som når Florestan i sin improvisation i *Carnaval* bringer lige netop det, for situationen, mest rigtige og mest sigende citat. Således må publikum forundres over musikken *og musikeren* her: 'wauw, han (eller hun - Clara Schumann var efter Chopins eget udsagn den eneste i Tyskland, der kunne spille hans musik rigtigt!) kan få klaveret til at lyde som en lilletromme'. Sådan træder den hermeneutiske og den performative læsning ind over hinanden og bliver et fælles anliggende, isoleret ville de måske ikke have fået øje på mulighederne, for fortolkeren skal jo være med på spøgen, han skal jo faktisk kunne få klaveret til at lyde som en lilletromme ellers 'virker' afsnittet ikke - det taktile og fysiske står jo ikke i noderne.

Dette kan sammenlignes med visse træk man støder på i afbildninger af store polske militære begivenheder, en genre, der i alle de statsløse år, var en kilde til national identitetsstyrkelse særligt dyrket af kunstnere bosiddende i Polen. Som for eksempel Juliusz Kossak (1824-1899) og hans søn Wojciech Kossak (1857-1942). På billedet *Jablonowski's battery charge through Russian lines* af W. Kossak (se bagside) viser general Władysław Franciszek Jabłonowski i aktion, formodentlig under

opstanden i 1795. Hovedlinjerne i billedet udgør en trekant, og dannes af den åbne grænsebom, bajonetten som soldaten helt i forgrunden har lagt an til skud og kanonerens forlader, der hævet til slag tilsyneladende har mistet sin oprindelige funktion. Kanonen ser ud til at være sat ud af spillet i denne nærkampssituation, for kanonløbet hænger lidt impotent med røret, der udgør trekantens venstre hjørne. Al aktivitet og bevægelse i billedet foregår indenfor trekantens sider, kun de faldne er udenfor. Men i midten af billedet, helt i forgrunden, er der et afgrænset felt, hvor der ligger en lilletromme. Feltet er, trods sin prominente placering, ganske effektivt afsondret fra resten af aktiviteten på billedet af soldatens bajonet og af den anden soldat lige til venstre i forgrunden. Lilletrommen er på en gang en understreget del af billedets historie, og dog alligevel helt afsondret fra den. Ligesom 'lilletrommemarchen' i polonæsen. Den er en del af formen, men alligevel ikke helt. Og på samme måde som 'lilletrommemarchen' i polonæsen 'tolker' resten af musikken, fortæller denne lille karakteristiske og fremhævede detalje meget om billedets mulige aflæsningsmuligheder. Trommen ligger forladt, midt i kampens hede, den er overladt til krigens tilfældigheder, og har ingens opmærksomhed. Den bliver nok snart trampet i stykker af soldater og heste. Jablonowski og hans tapre soldater ser ud til at have brudt igennem russernes linjer, men stadig flere russiske soldater kommer løbende til undsætning fra billedets højre kant. Kampen er ikke afgjort. Som Polen, ligger trommen hen, snart sønderrevet af de stridende parter, med en uvis fremtid, som den egentlige taber i opstanden. Billedet er malet mange år senere end begivenhederne, og Kossak vidste således at opstanden i 1795 reelt var indvarslingen til mange års politisk og militær brutalitet for den polske stat.

En lignende forvokset detalje med performative og selvreflekterende indslag, finder man i polonæsen op. 53 i Ab-dur. Den trinvis nedadgående akkompagnementsfigur startende i takt 84 repeteres så ofte, og vokser i løbet af afsnittet til en sådan heftighed, at omgivelserne og melodien i overstemmen nærmest blegner.



Chopin: *Op. 53*, t. 122-127. Figuren har her allerede spillet i over 30 takter.

Man ville måske have ventet et kontrasterende mere lyrisk afsnit efter den første stormfulde polonæse, men i stedet får man et endnu voldsommere og mere 'råt' afsnit. Dette afsnit er for mig og se endnu et sted hvor tidens nye virtuostype kan træde i karakter. Afsnittet indbyder til en tolkning, hvor selve opførelsessituationen bringes i fokus, og musikken som æstetisk genstand på linje med virkelighedens fysiske objekter understreges. Chopin giver fortolkeren mulighed for at inddrage hans/hendes egen tilstedeværelse i fortolkningen. Adskillige kunstnere har da også gennem tiderne spillet dette afsnit på særlige måder, nogle med næsten skræmmende intensitet[104], hvor de, i de kraftigste dele, har nærmet sig et punkt man kunne kalde for 'grænsen for instrumentets formåen'. Det er et punkt hvor klangen ophører med at være kraftig, og bliver til en slags effekt. Som tilhører oplever man på den måde musikkens grænse som formidlet af klaveret, og klaverets grænse som instrument. På et moderne Steinway flygel skal der noget til for at opnå denne effekt, men på flygler fra Chopins tid kan den grænse hurtigt nås, hvor fornemmelsen af voldtægt indtræffer. Klaveret bliver, gennem det musikalske, transformeret til det musikken afbilder: Jorden, der ryster under soldaternes fremmarch, det raske kavaleri, der rider mere end hvad heste og vogne kan klare, men som dog gennembryder fjendens linjer etc. Ligesom ridtet, bliver klaveret drevet til det yderste. Man hører det nærmest som det, det er: en trækasse, der er ved at falde fra hinanden. Og derigennem skabes der, gennem tolkningen og opførelse, en refleksion over hele stykkets karakter. Og over hele musikkens status som

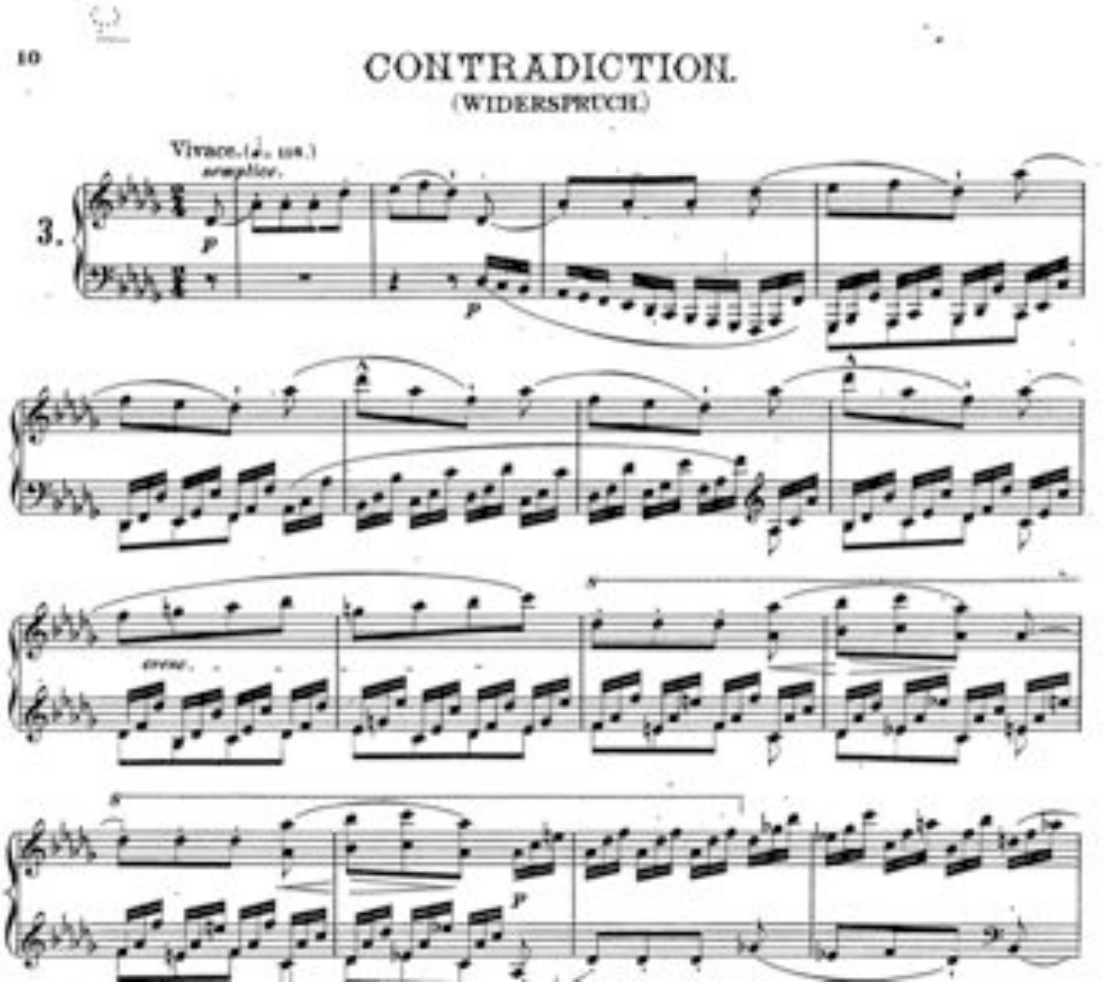
104 se f.eks. Horowitz: http://www.youtube.com/watch?v=0lmJuAM_GvU eller: http://www.youtube.com/watch?v=Ki5ur78jdUQ&feature=related eller Rubinstein: http://www.youtube.com/watch?v=S-2aNWr-6jE
(kopieret 30/5 2011).

struktureret lyd på privilegerede præmisser: hvornår lytter man indenfor et særligt sæt æstetiske præmisser, hvornår udenfor?

KONTRAST SOM REFLEKSION.

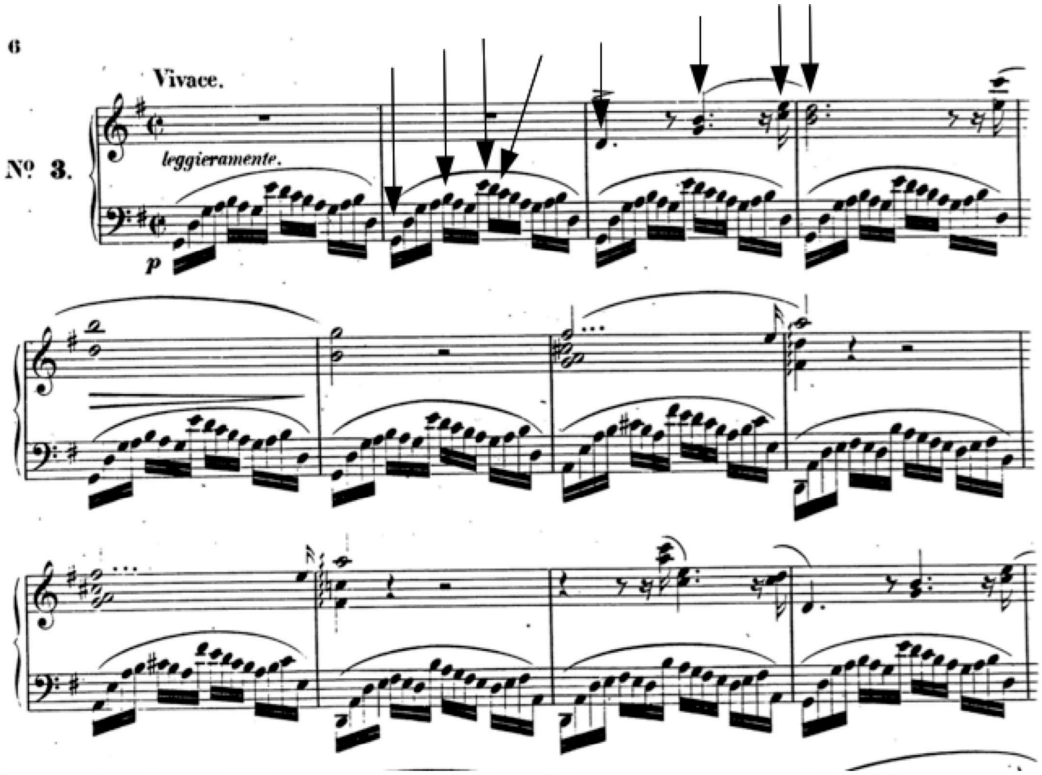
-MOSCHELES OP. 95, NR. 4 OG CHOPIN OP. 28, NR. 3

I Moscheles 'karakteristiske' etude 'Widerspruch' fra Etuder op. 95 bliver der søsat to modsatte principper. Det ene princip udgøres af et melodisk fugalignende tema i ottendedele, der marcherer raskt gennem hele satsen som et fugatema kan, med fortspinnungsforløb, indsatser, reale og tonale i forskellige tonearter. Overfor dette regelrette princip indsættes, som et slags kontrapunkt, en vildtvoksende ranke af sekstendedelstrioler snart i skalaløb, snart i akkordbrydninger, snart som udsmykning af tilfældige modstemmer til hovedtemaet. Der er ikke tale om et dux-comes forhold eller om obligat kontrapunkt. Der er tale om en modsætning i karakterer, to typer, der mødes i en fugalignende satstype. En romantisk kontrast, langsom/hurtig, Florestan og Eusebius. Den ubundne udfoldelse og den regelsatte gennemføring.



Ignaz Moscheles, *Op. 95,* nr. 3. Modsætningerne er tydelige og totalt uforbundne.

Chopin har en lignende sats blandt præludierne op. 28. I nr. 3 mødes den myreflittige venstrehånds sekstendedele med det elegante og vidtløftigt langstrakte, men yderst komfortable tema i højre hånd. Læg mærke til hvor god tid temaet tager sig, mens venstrehånd simpelthen forløber sig i sit hamsterhjul.



Chopin: *Op. 28*, nr. 3. De to temaer er så forskellige de kan være, og dog fuldkommen ens.

Refleksionen opstår, når man opdager hvor tæt beslægtede de to modsætninger egentlig er. Hos begge komponister er satsen tydeligvis genereret af, eller konstitueret som, et spil, en præsentation, en leg med modsætninger. Hos Moscheles er modsætningen åbenlys, og stopper i erkendelsen af forskelligheden. Hos Chopin derimod, må man tage en ekstra tur, når man erkender, at de to karakterer er ens; de udspringer af det eksakt samme kernemotiv. Essensen af typerne er den samme, ekstremerne forbundet. Igen klinger Athenæumfragmenterne i baghovedet. Den absolutte modsætning er modsagt, og det er en poetisk tankegang, der gang på gang understreges af de ideologiske poeter, således Schlegel:

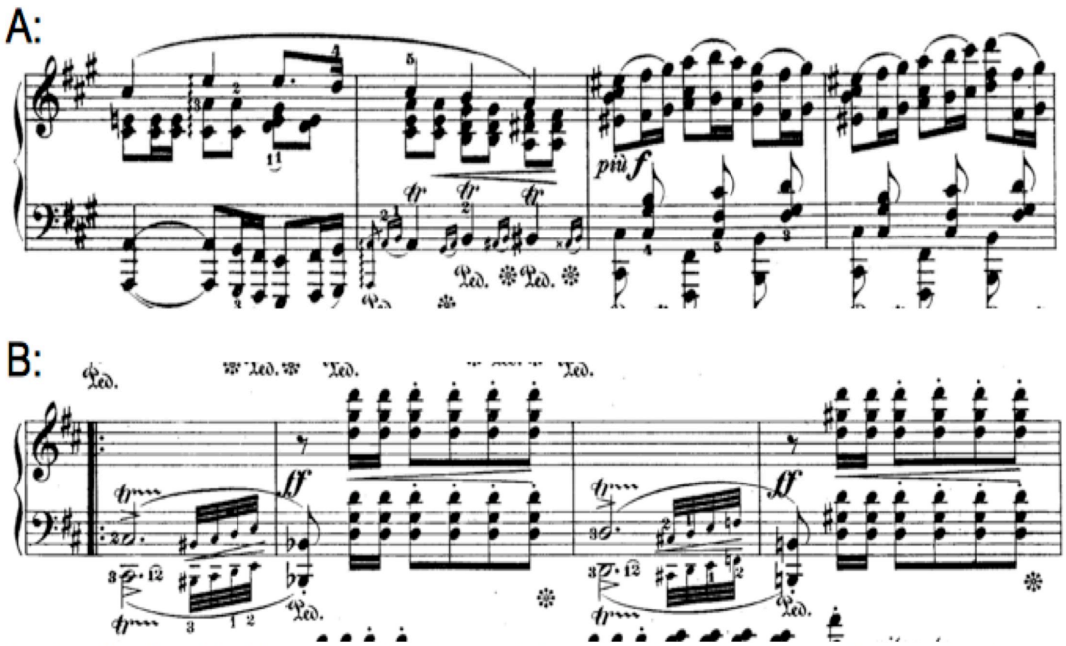
> 'Hat man nun einmal die Liebhaberey fürs Absolute und kann nicht davon lassen: so bleibt einem kein Ausweg, als sich selbst immer zu widersprechen, und entgegengesetzte Extreme zu verbinden. Um den Satz des Widerspruchs ist es doch unvermeidlich geschehen, und man hat nur die Wahl, ob man sich dabey leidend verhalten will, oder ob man die Nothwendigkeit durch Anerkennung zur freyen Handlung adeln will.'[105]

Hos Moscheles er modsætningerne adskilt, hos Chopin er de forbundne.

105 Schlegel, F i Novalis: Blüthenstaub nr. 26.

GENREFORVIRRING OG -CITAT SOM REFLEKSION.

Citatbrugen hos Chopin afstedkommer radikale refleksioner i forhold til genretilhørsforhold, der nok kunne lede tankerne hen på universalpoesiens inkluderende væsen. Citat hos Chopin opfatter jeg som brugen af tydelige genremarkører, der har skiftet kontekst, og dermed henter betydning til og fra denne nye kontekst. Altså, når Chopin i sørgemarchen, i den anden klaversonate, lader en karakteristisk trille i bassen optræde på den måde, som det sker i takt 19-20, så må man associere til Chopins brug af lignende karakteristiske triller i bassen i hans polonæser. De optræder rigtig mange steder i polonæserne og med stor effekt.

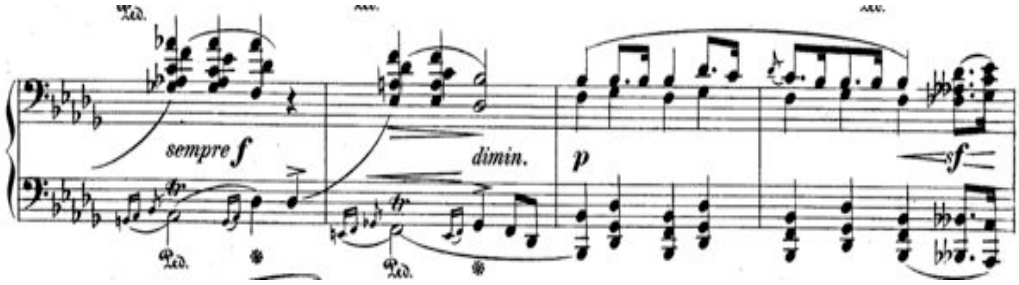


Chopin: fra *Op. 44* (A) og (B) *Op. 40*, nr. 1: De dybe bastriller kan opfattes (blandt andre træk) som markør for polonæsen.

Der er flest af dem i polonæserne, og man kunne foreslå at de, på en måde, 'hører til' i denne genre. Men betydningen er mindst lige så meget noget, der opstår i udvekslingen mellem genrerne: markøren får betydning fra polonæsegenren - det karakteristisk polske og nationale - og giver dette videre til sørgemarchen, men omvendt får markøren også noget betydning med sig tilbage til polonæsen fra sørgemarchen, noget tragisk og skæbnetungt. Sonaten og polonæserne, hvor trillen for

alvor træder i karakter, er komponeret indenfor ganske får år, og hvilken af genrerne, der kom først med markøren, er i og for sig ikke så vigtig.

Chopin: *Sonate. Op. 35*, t. 19-22. Bastrillerne spiller også her en vigtig rolle.



Høj/lav skillelinjen bliver også, som er så vigtigt for universalpoesien, udfordret: polonæsen bliver hævet til ægte kunst ved at blive inkluderet i en ægte Sonate, og sonaten får omvendt et mere jordnært præg ved at benytte sig af dansegenrens markører. Og sådan opstår der et spil med genrebetydninger, et slags maskespil om man vil, ikke helt ulig Schumanns leg med masker.

-KLAVERSONATE, OP. 35

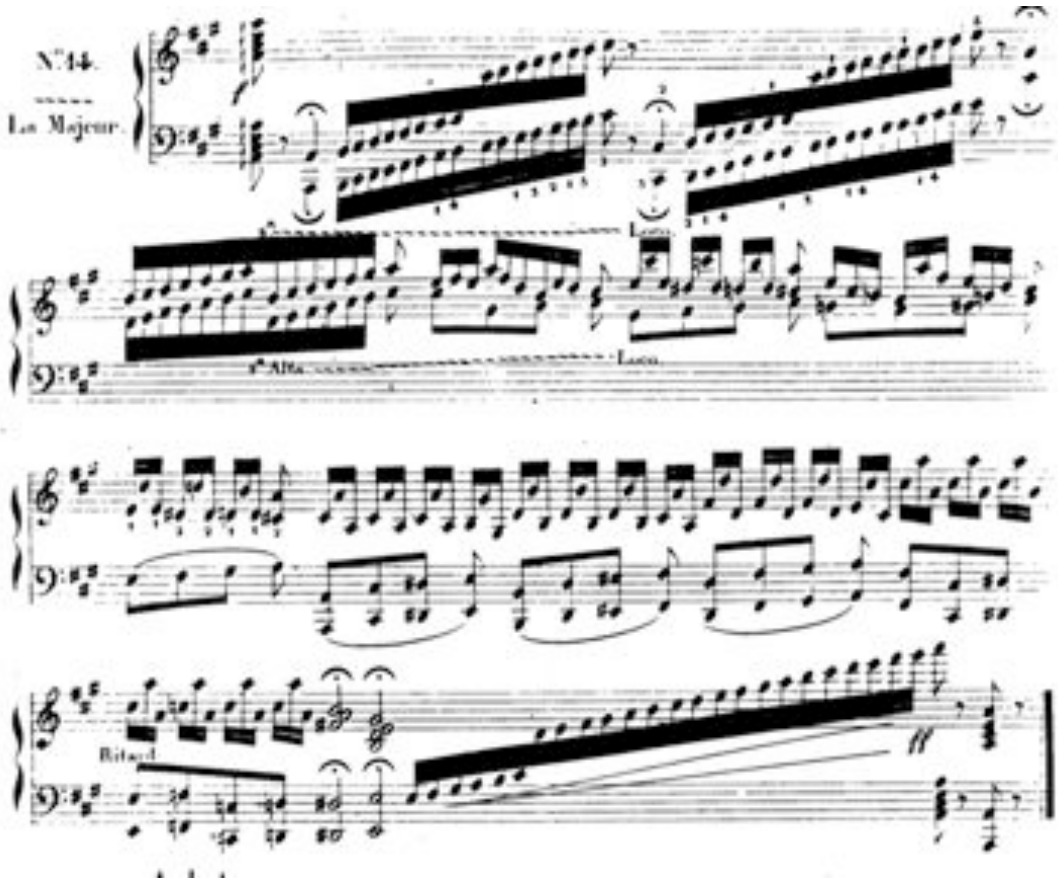
Schumanns berømte ytring, at Chopins sonate op. 35 er fire af Chopins mest uvorne unger bundtet sammen og forsøgt 'smuglet igennem' som rigtig musik under betegnelsen sonate, fordi de ikke kunne præsenteres hver for sig, er en skarpsindig måde at udtrykke det forhold på, at sonatens fire satser er blevet udskiftet med fire karakteristiske individer, der har klædt sig ud som sonatesatser. Men der er mere på spil. Chopin konstituerer sonateassociationen gennem hele første sats; det er en fuldstændig regulær sonatesatsform (se senere), som en sonates førstesats normalt er det. Anden sats er en scherzo helt efter bogen og den langsomme tredje sats egentlig også. Men mængden af citater i form af genremarkører vokser igennem de tre satser. Fra bemærkelsesværdige ingen i første sats, til enkelte karakteristiske valse- og polonæsetræk i anden, og flere polonæsetræk samt en hel formdel udformet som en umiskendelig Chopin-nocturne i tredje. Sonatens 'egne indre logik' - skema er trængt helt i baggrunden for bar individualitet og henvisninger, og fjerde sats er en

konsekvens af dette, et sammenbrud. Her er intet at binde oplevelsen op på, ingen melodi, ingen harmoni, ingen form. Det er en ikke-genre, det er ikke-musik, det er identitetsløs lyd, det kan ikke vække nogen associationer til andet end instrumentet.

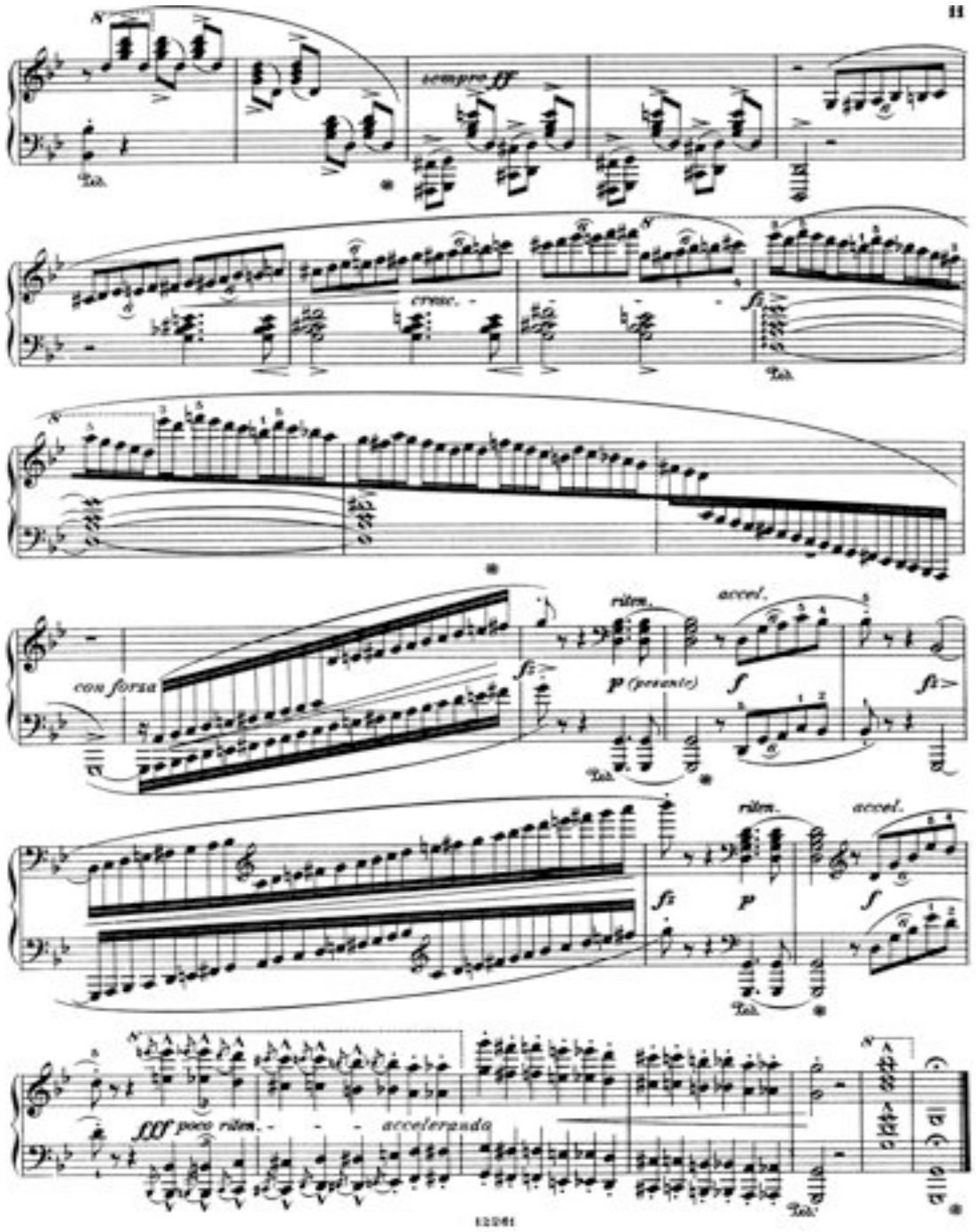
Det er 'sonata' i sin mest essentielle form: femininum og perfektum participium af sounare: *at give lyd*, eller, *klinge*: Sonaten er klinget ud. Der er 'spillet' færdigt, slut med at blive spillet! Ikke mere sounare, klaveret klinger alene med instrumentets egen musik - instrumentalmusik uden menneskelig indgriben. Chopins sonate har gennemlevet en kulturel stivnet form – første sats – til en stadig mere individuel og karakteristisk form - anden og tredje sats – til dens yderste konsekvens - instrumentets egen lyd. Chopin har aflivet sonaten. I hvert fald midlertidigt, han tager formen op igen mindst to gange senere, i op. 58 (1844) og op. 65 (1845-46).

-BALLADE I G-MOL, OP. 23

Chopin udveksler bestemt også genremarkører udenfor sine 'egne' genrer. Tag slutningen af g-*mol balladen, op. 23* med de karakteristiske skalabevægelser først op, så ned, så op, så op i parallelle decimer, og til sidst op og ned samtidigt i oktaver. Det lyder jo som en fingerøvelsesmanual, og forekommer mig at være præcis dette. Afsnittet er fuldkommen som taget ud af de ånd- og endeløse samlinger af præludier i samtiden der, med små teknisk prægede fingeropvarmende introduktioner/optakter i alle tonearter, gav udøveren en mulighed for lige at afprøve klaveret inden selve værket skulle spilles.



Ignaz Moscheles, *Prelude, Op. 73*, nr. 14. Sådan kunne man indlede aftenes rigtige stykke.

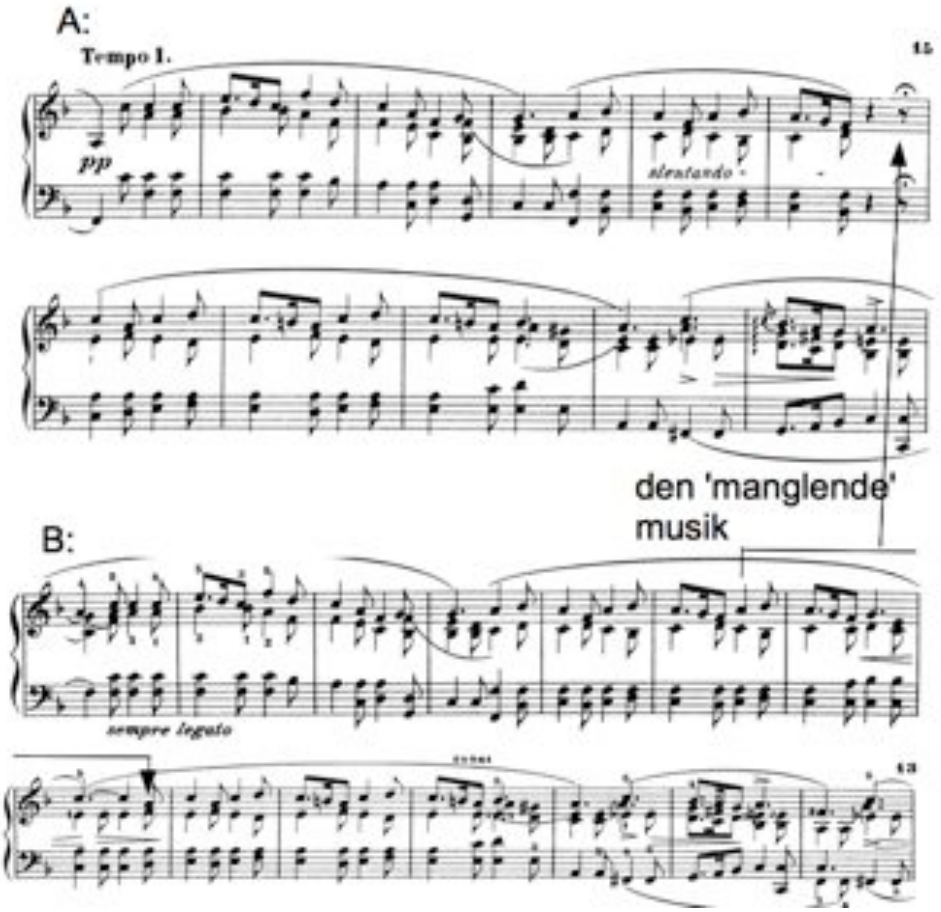


Chopin: Slutningen af *Op. 23*. Præluderen, som afslutning!

Det er Chopin der, ramt af universalpoesiens 'witz', aner sammenhænge hvor ingen andre kan, han anvender en genrekonventionel stil et sted man mindst ville have ventet det: præludiet som afslutning!

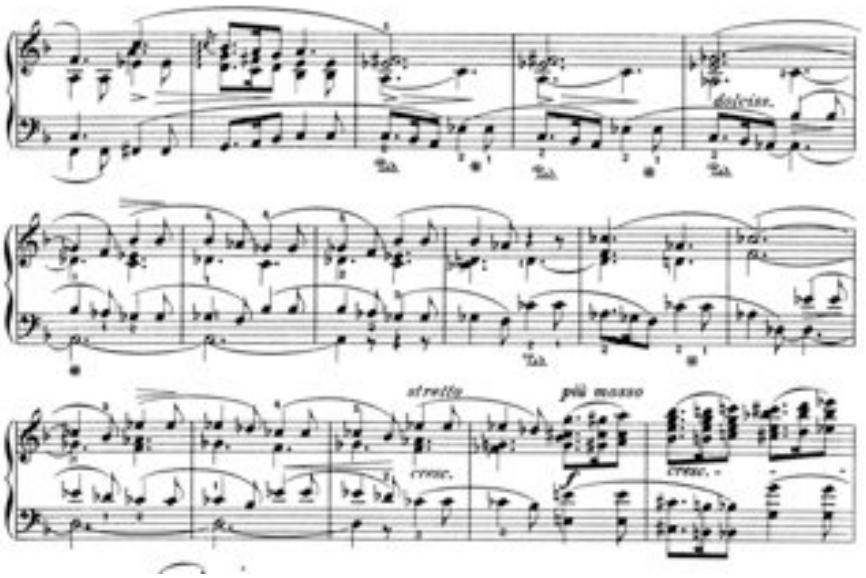
-BALLADE I F, OP. 38

Chopin har dedikeret sin *ballade i f, op. 38* til Schumann, og jeg synes der er mange træk ved balladen, der røber Chopins forståelse for Schumanns projekt. For det første er der den tilbagevendende kontrast mellem den pastorale og melodiske sicilliano og det stormfulde melodiløse presto con fuoco. Det er en Schumann'sk og lidt 'Kater Murr'-agtig kontrast mellem helt uforsonlige stillejer, og den er heller ikke ulig de bratte overgange i *Carnaval* eller H*umoresque.* Ja faktisk slet ikke ulig visse overgange i *Kreisleriana* (som Schumann havde dedikeret til Chopin)*,* for eksempel mellem nr. 6 og nr. 7 og mellem nr. 7 og den stilfærdige lille koda, der afslutter den. Balladen indledes utvetydigt i f-dur, men sluttes i a-mol. At hovedtonearten kan være sløret, eller ligefrem skjult gennem store dele af et værk, er et romantisk stiltræk. Men ligefrem at slutte i en anden toneart end hovedtonearten er yderst sjældent forekommende i romantikken. *Kreisleriana* har et lignende uafklaret forhold til hovedtoneart, den lægger ud i d-mol, men afsluttes i g-mol. Men en andet detalje, der er næsten mere iøjnefaldende, er den udeladelse af materiale, der finder sted i anden sicilianodel, takt 87. Temaet i *Tempo I* er en nøjagtig gentagelse af musikken fra takt 27 og frem, men med to en halv takt bogstavelig talt klippet ud. Der, hvor den halve takts pause med fermaten er, skulle gentagelsen af takt 32-34 have været. Musikken fortsætter ufortrødent efter fermaten, som om nålen på pladespilleren fejlagtigt var blevet løftet og derpå sænket igen.



Chopin: *Op. 38*, t. 82-92 (A) og (B) t. 26-39.

Der opstår en følelse af at musikken fortsætter, uden at man er i stand til at høre det. Her er igen en variable mulighed for fortolkeren i koncertsituationen. Udøveren kan vælge (som mange gør det) at holde fermaten nøjagtig så længe, den manglende musik ville tage at spille. Men andre muligheder eksisterer selvsagt. Jeg vil vove at påstå, at det der sker i pausen, så længe fermaten holdes, er at de fleste lyttere vil fortsætte med at følge melodien inde for sit indre øre, så vidt den kan erindres. Dette er Chopins måde at skabe en ’innere Stimme’ på. For lige præcis den del af temaet, der mangler, og forhåbentlig opstår inde i hovedet på lytteren, er det, der strukturerer satsens videre forløb. Frem til *presto con fuoco* er vi inde i en slags gennemføringsdel hvor netop denne del af temaet sekvenseres og ekspanderes. Musikken er der, og er der dog ikke, og der hvor den ikke var, havde den måske endda størst effekt?



Chopin. *Op. 38*, t. 93-109. Det videre forløb baserer sig netop på det udeladte melodiske motiv.

GEORGE SANDS *CONSUELO* OG CHOPIN *SONATE OP. 35*

Jeg tror Chopin var lydhør overfor visse af Georg Sands kunstneriske og politiske idealer. Eller rettere: jeg tror på en slags gensidig interesse. For Sands eksplicitte brug af musik som narrativ substans og metafor i så mange af sine romaner sandsynliggør, at deres intense forhold (ca. 1838 – 1847) må have haft musik som et væsentligt omdrejningspunkt. De to værker *Consuelo* (1841-1842) og Chopins *klaversonate op. 35* (udg. 1840) bliver til i starten af dette forhold, og romanens hovedperson Consuelo er – efter sigende – inspireret af parrets fælles bekendte, den berømte sangerinde Pauline Viardot. Jeg har valgt at læse en forbindelse mellem Sands litterære produktion og Chopins musik hvor det synes umiddelbart mest enkelt, nemlig med udgangspunkt i et værk, hvor Sand behandler musikalske emner. Ligesom Sand søger en æstetisk medspiller til den litterære oplevelse i musikken, søger Chopin nogle udefrakommende betydningselementer til sin musik, der ikke bare forfalder til platte genkendeligheder.

David A. Powell skriver, fra den litterære side, om brugen af det musikalske i George Sands romaner: ’

> The memory of music, the remembrance of music heard, is an experience Sand will repeatedly try to incorporate into her works […] The human capacity on

> the one hand, to relive and thereby, on the other, to anticipate emotions and feelings and even events through the personal experience of listening to music, even in the most social settings, provides Sand with material for delving into both the human psyche and the nature of human relationships … '18
> 'In her musical novels George Sand establishes a tight parallel between the development of characters, musical themes, and musical symbolism on the one hand, and on the other the natural progression of the narrative. As plots progress, so do the character's musical attributes and identification. […] Sand exploits our perceptions of the narrative possibilities of music to enhance her own narratives. The effect is double: not only is the absent music brought into play through verbal representation, bur the desire for narrative […] is activated by Sand's ability to combine her own narrative with an evocation of music that carries its own potential narrative. The multiple layers of Sand's texts thus engage the reader by appealing to more than one aesthetic expression […] Thus one representation is embedded within another, allowing the reader to flow simultaneously through their mutual narratological movements.''[106]

På samme måde som Powell forestiller sig at læseren overfører en narrativ 'trang' over på den fraværende musik, og dermed giver den æstetisk liv, tror jeg, at en fortolker - eller læser – ansporet af visse træk i musikken kan fremmane en tilsvarende litterær klangbund og have den liggende som strukturerende baggrund for musikoplevelsen. Og på samme måde som lytteren fuldstændig egenrådigt genskaber musikken på baggrund af det narrative, således er musikken temmelig åben for narrativer. Uanset hvor godt Sand beskriver musikken og de musikalske elementer, vil forskellige læseres opfattelse af hvad den klingende ækvivalent er, være vidt divergerende. Og på samme måde med det narrative i musikken. Klaverromantikernes projekt kan i nogen grad formuleres som et slags livtag med et heteronomt element. Med forskellige grader af entydighed som resultat. Jeg tror både Schumann og Chopin ville en åben og generel sammenhæng, hvor musikken er øverst i hierarkiet og det heteronome består som en mulighed for refleksion.

At sammenligne Sands *Consuelo* med Chopins *klaversonate op. 35* giver mening, kort sagt, fordi de er skabt nogenlunde samtidig, og fordi romanen behandler nogle musikalske temaer, som Chopins sonate kan ses som en art musikalsk pendant til.

Consuelo er en føljeton af enorme dimensioner. Den udkom i årene 1841-1843 i tidsskriftet *La Revue indépendante.* Sand producerede de knap 1700 sider, som romanens tre dele tilsammen udgør, på under 2 år. Det giver måske bedst mening at

106 Powell, David A.: *While the Music Lasts*. Lewisburg, 2001, s. 25-26.

kigge på de mest overordnede modsætninger, der gennemløber romanen, da detaljerigdommen i de enkelte dele simpelthen er for enorm til – som Reiman – at lede efter konkrete én til én ligheder mellem narrative og musikalske forløb. Og de værdikonflikter som romanen opstiller, bliver gennemspillet ganske mange gange i løbet af historiens mange episoder. Jeg skal i det følgende pege på nogle af de væsentligste.

Consuelo er historien om sigøjnerpigen Consuelos rejse gennem livet fra forældreløs korpige i Venedig til moralsk, social og åndelig bevidst kvinde samt feteret komponist og virtuos i hele Europa. En gennemgående konflikt i romanen udspiller sig mellem det ægte og det forstilte, mellem det simple og det konstruerede, mellem naturlighed og det kulturelle. Det kulturelle forstået som en stivnet selvtilstrækkelighed. Consuelo *er* natur, hun er ikke engang et produkt af Sands skaberkraft, men gammel som skabelsen selv:

> 'If I had created the character of Consuelo, I do not assert that I should not have made her descend from Israel, or even from a more ancient race; but she was formed from the rib of Ishmael, everything in her organization declared it. I never saw her, for I am not yet a hundred years old, but I have been told this, and cannot contradict it […] she, with the inexperience and carelessness of a child, did what science, practice, and enthusiasm would not have enabled an accomplished singer to have done; she sang with perfection.'[107]

Overfor Consuelo står Anzoleto, hendes ungdomskæreste og også sanger. Anzoleto er kultur og selvtilstrækkelig. Ingen udvikling er mulig; selv hans skønhed er 'kun' af antik kvalitet – vi husker Schlegels problem med at kunsten var stivnet i et forsøg på at efterligne antikkens kunst!

> 'he had the Greek beauty of a young faun, and his physiognomy presented the mixture, singular indeed, but quite frequent in those creations of pagan statuary, of a dreamy melancholy and a mocking carelessness. His hair, crisped though very fine, of a bright brown, somewhat coppered by the sun, rolled in a thousand thick and short curls around his neck of alabaster. All his features were of an incomparable perfection; but there was in his eyes, black as ink, a somewhat overbold, which did not please the professor …' (s.17)

Og han er forfængelig og for doven til at fordybe sig, derimod er han ivrig efter hurtig succes. Den ærværdige korskolemester Porpora er igennem romanen en slags øverste garant for det ægte og det gode i musikken. Han bedømmer Anzoletos således:

---

107 Sand, George: *Consuelo*, (oversat af Francis Shaw) William D. Ticknor and Company, Boston, 1846 s.11.

> he did not find him, after a first examination, endowed with any of the qualities which he required in a pupil; primarily, a nature of serious and patient intelligence, " Never talk to me," said he, " of a scholar whose brain is not under my will as a *tabula rasa,* as virgin wax upon which I can make the first impression. I have not time to spend a year in making him unlearn, before beginning to teach. If you wish me to write upon a slate, give it to me clean. And not only so, but give it to me of good quality. If it is too hard, I cannot mark upon it; if it is too thin, I shall break it at the first trial." (s. 23)

Consuelo er en sådan kvalitetstavle, men Anzoleto er for smuk og for færdig, for fastlåst i sit udtryk. Hans succes beror kun på hans overfladiske skønhed:

> ' Your beauty made three quarters of the little success you had in the first act. In the last, they [people] were already accustomed to it.' (s. 137)

lyder dommen over ham efter en stor optræden. Consuelo derimod er grim, men på en, for hjertet, skøn måde.

> 'Still there are two kinds of ugliness; one, which suffers and protests, without ceasing, against the general condemnation, by habitual rage and envy; the other, ingenuous, careless, which goes on its way, neither avoiding nor provoking remark, and gains the heart, even while it offends the eyes; this was the ugliness of Consuelo.' (s. 12)

Der er visse musikalske genrer som af romanen bliver betragtet som mere ægte end andre. Det religiøse og det folkelige er to bundhæderlige musikformer. Og især den religiøse musik kan for alvor forløse Consuelos evner:

> 'No piece could have been more appropriate to the state of religious exaltation in which the soul of that noble girl was at the moment. As soon as the first words of this grand and free song shone before her eyes, she felt herself transported into another world … A divine fire illumined her cheeks, and the sacred flame darted from her great black eyes, while she filled the vault with that unequalled voice and with those victorious, pure, and truly grand accents, which can proceed only from a great intelligence united to a great heart.' (s. 73-74)

Scenemusikken er mere tvivlsom, men ikke helt oppe i det røde felt. Consuelo har senere i romanen succes på scenen, en succes, der overtrumfer Anzoletos, men scenemusikken indebærer den risiko: at den umiddelbare stemning henrykker publikum, og skygger for de egentlige dybder. For ydmyghed overfor kunsten er det vigtigste:

> 'The score had the greatest success, although it was not listened to, and nobody thought of the music itself. It was an entirely Italian music, graceful, somewhat pathetic.' (s. 129)

Anzoleto er skeptisk overfor disse dybder i kunsten, han ser ikke helt ud over den blotte sanselige og publikumsappellerende succes og Consuelo klandrer ham for det:

> " I have always told you," said she to him, " you prefer the results of art to art itself. (s. 139)

At være ydmyg overfor kunsten er også at være tro mod det, der er nedfældet af komponisten. Den gode opførelse tager udgangspunkt i komponistens intentioner. Consuelo *læser* i musikken; hvad man kan lære fra noderne, er af største vigtighed, deri adskiller hun sig fra Anzoelto og de andre 'primadonnaer':

> ' … think of the score, of the intentions of the composer, of the spirit of the part, of the orchestra, which has its good qualities and its defects, the first of which must be taken advantage of, and the other concealed by surpassing one's self in certain places. I listen to the choruses, which are not always satisfactory, and which need a more severe direction; I examine the passages in which it is necessary to exert all one's powers, consequently those in which they must be favored. You see, signor count, that I have a great many things to think about, before thinking of the public, which knows nothing of all these things, and which can teach me nothing of them." (s. 115)

Denne loyalitet overfor komponisten skal ikke forveksles med musikteori, som Sand (og Consuelo) er yderst skeptiske overfor. Teori bliver i Consuelos verden erstattet af improvisation. Som hun forklarer til den vordende komponist Haydn (!) som hun møder på sine mange vandringer gennem Europa:

> 'Try to improvise, first upon the violin, then with your voice. It is thus that the soul comes to the lips, and to the fingers' ends. I can tell if you have the divine spirit, or are only a clever scholar, stuffed with reminiscences. … Haydn obeyed her. She remarked with pleasure that he was not learned, that there was freshness, youth and simplicity in his first ideas.'

At synge er i Sands univers den vigtigste ingrediens for musikalitet, også for den instrumentale udfoldelse. Samtidig er improvisationen den direkte forbindelse mellem ånden, og fingrene - alt ind imellem er i fare for at være forstenende for udtrykket.

-KLAVERETS CONSUELO

Sonatens første sats kan ses fuldstændig indenfor rammerne af en enkel sonatesatsform.

1-4	**Ekspositionsdel.** Recitativ	C#-mol sekstakkord, 'forkert' akkord i Bb-mol, foregriber opløsningen af det harmoniske grundlag i gennemføringsdelen.
5-36	Hovedtema	Bb-mol

37-40	Kort overledning	Til Db-dur
41-80	Sidetema	Db-dur
81-96	'instrumental mellemspil'	Sekvensering
97-104	Epilogtema	Db – afslutter med DD7 –D7
105-137	**Gennemføring**	Bearbejdelse af HT og overledningstema fra takt 37
138-153	Klimaks	Sammensmeltning af recitativ og HT, det harmoniske grundlag opløses fuldstændigt. Mediantforbindelser præger.
154-162	Hovedtemaet 'stivner'	Cb-dur sekstakkord. Sn i Bb-mol
163-169	Tilbageledning til reprise	Dominantorgelpunkt
170-209	**Reprise.**	Sidetema i tonal forløsning og forlænget med tre takters udvidet kadence i Bb-dur
210-226	Instrumental mellemspil	sekvensering
226-230	Epilogtema	
231-235	KODA	Ekkoer af hovedtemaet i bassen - *igen trues det harmoniske grundlag*

236- D e n h a r m o n i s k e Stor kadence i Bb-dur
242 flertydighed ophører

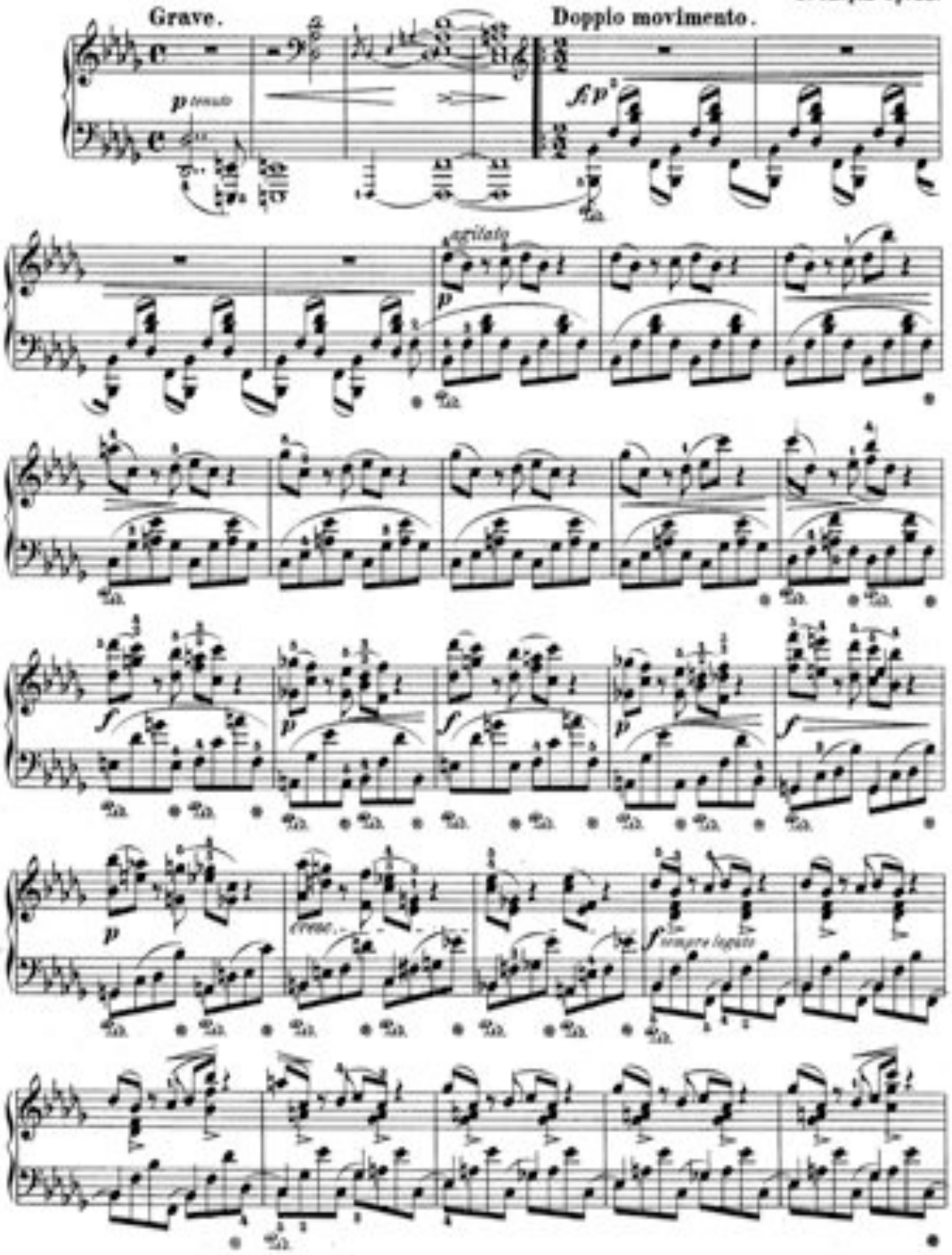
Der er i sonatens første sats, med Jim Samsons ord, en romantisk afstand mellem hovedtemaet og sidetemaet[108] (visse udgaver af sonaten angiver oven i købet et nyt tempo ved begyndelsen af sidetemaet – det er ikke i Chopins autograf). Hovedtema og sidetema tilhører isolerede karakteristiske 'personligheder', mere end de udgør dialektiske polariteter, der på klassisk vis, i løbet af sonaten, finder en balance eller syntese. De kommer aldrig 'på linje med hinanden' gennem tonal udligning i reprisedelen, ej heller gennemgår de et fælles udviklingsforløb i gennemføringsdelen. De står adskilte hele vejen. Chopin sikrer sig en fornemmelse af adskilthed ved, blandt andet, at benytte et, for sonatesatsformen, temmelig radikalt og bemærkelsesværdigt greb: hovedtemaet genopstår ikke i reprisedelen og sidetemaet optræder praktisk talt ikke i gennemføringsdelen.

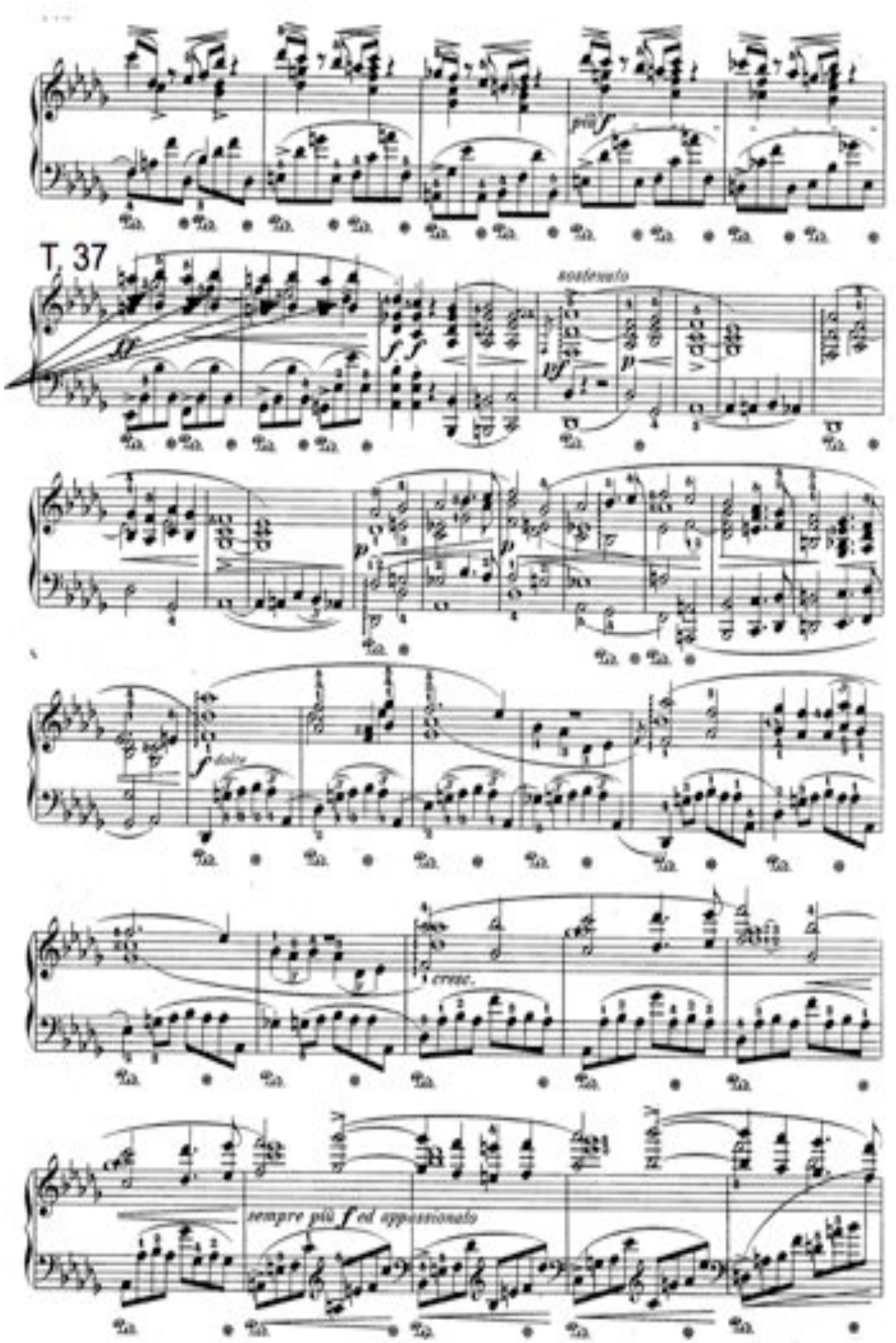
Hovedtemaet er, som Anzoleto, ivrigt, men unaturligt og fastlåst. Temaets rytmiske udformning er for det første ens hele satsen igennem. Cellen, det består af, er fuldstændig den samme fra start til slut. Den intervalmæssige udformning af cellen er ret ensidig, den er i overvejende grad underlagt den underliggende akkord, og temamotivet kommer til at fremstå 'bare' som en slags instrumental akkordbrydning så langt fra noget sangbart man nærmest kan komme. For det andet besidder hovedtemaet ikke evnen til udvikling. Ekspositionen består af to, stort set, identiske dele, takt 9-19 og 25-35. Overledning er der ikke meget af, harmonisk peger takt 37 og 38 frem mod noget nyt, men i realiteten består overledning kun af den bratte opbremsning i takt 39, det er hvad vi får til at forberede os på sidetemaet.

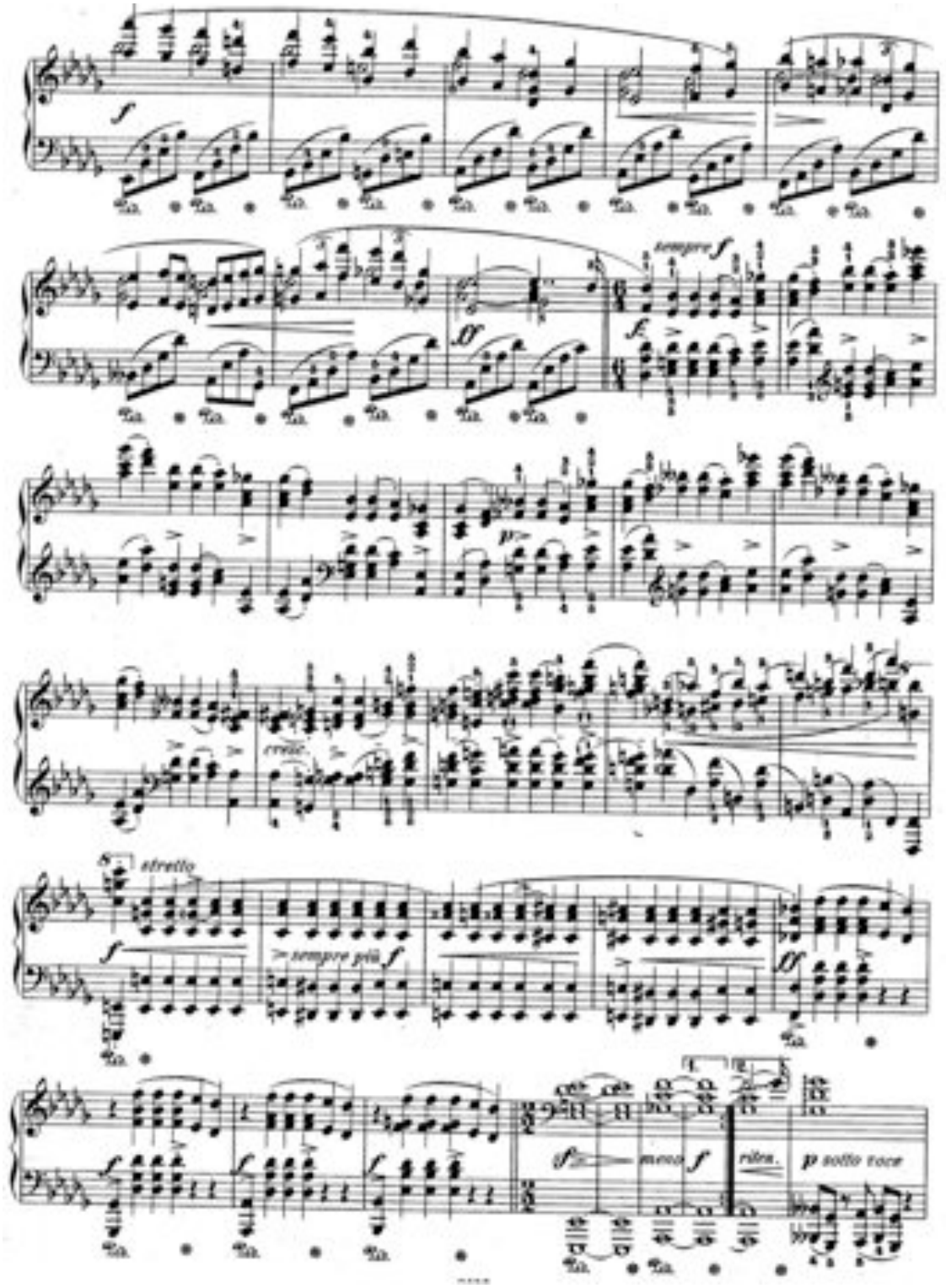
108 Samson, Jim. *The music of Chopin* s. 132.

Sonate.

F. Chopin Op. 35.




T. 37
sostenuto
più f
dolce
cresc.
sempre più f ed appassionato



Senere, i gennemføringsdelen, forsøger hovedtemaet virkelig at udvikle sig, men bliver konstant afbrudt i et afsnit præget af episoder, frem for et - mere sonate-

traditionelt - målrettet passage-arbejde. I første episode (takt 105-121) forsøger temaet sig som solist, men bliver afbrudt i sin fremdrift af de små lyriske, eftertænksomme - eller lettere spottende - indsnit. I næste episode (takt 121-138) forsøger temaet at koble sig med en prægnant melodisk overstemme. Denne kommer tilsyneladende ind fra oven, men hvis man ser godt efter, finder man ud af, at den faktisk stammer fra det meget korte og godt skjulte overledningsmotiv fra takt 37 og 38 (i mange udgaver (Peters f.eks.) er det end ikke fremhævet med accenter, som Chopins eget manuskript tydeligt angiver). Dette overledningstema drukner i takt 37-38 fuldstændig i de gentagne oktaver, der omgiver det - ligesom Anzoleto buldrer hen over komponistens nøje planlagte detaljer med sine egne vilde ideer:

> ' … he always knew how to recover himself by strokes of boldness, by flashes of intelligence, and transports of enthusiasm. He missed the effects which the composer had arranged, but he found others of which no one had thought …' (s. 24)

Her i gennemføringsdelen blandes temaerne mildest talt ikke, men lever i øst og i vest. Og episoden fremstår som et klodset forsøg med kontrapunkt, et forceret eksperiment. Det syntes også som om Chopin vil antyde dette, ved netop at anvende dette 'skjulte' tema (en 'innere Stimme'?), der jo kræver en ret god nærlæsning for overhovedet at blive opdaget (ingen af de analytikere jeg har læst nævner det for eksempel), måske et udkomponeret eksempel på overteoretisering? Imellem disse haltende forsøg på sammenkobling indsætter Chopin, som kontrast, nogle sekvensafsnit helt uden gnidningsmodstand. I episoden fra takt 138-154, der klart er satsens dynamiske og brillante højdepunkt, forenes hovedtemaet med sin dæmoniske skyggeside – recitativet fra takt 1-4 (og det giver god mening at se dette lille recitativ som en del af hovedtemaet, som Charles Rosen argumenterer for at det er[109]) – der nu optræder som motiv i bassen. Hovedtemaet har nu fundet sin rigtige form, det har så at sige kæmpet sig op til sin retmæssige plads, øverst i satsen - forrest på scenen - som melodisk forgrund. Recitativet truede i starten det harmoniske fundament for satsen ved at stave fortegnene forkert (se tidligere). Her lykkes det omsider at splitte musikken fra ethvert harmonisk tilhørsforhold. Der er ingen retning i forløbet, kun isolerede nu'er - af stor harmonisk kraft godt nok.

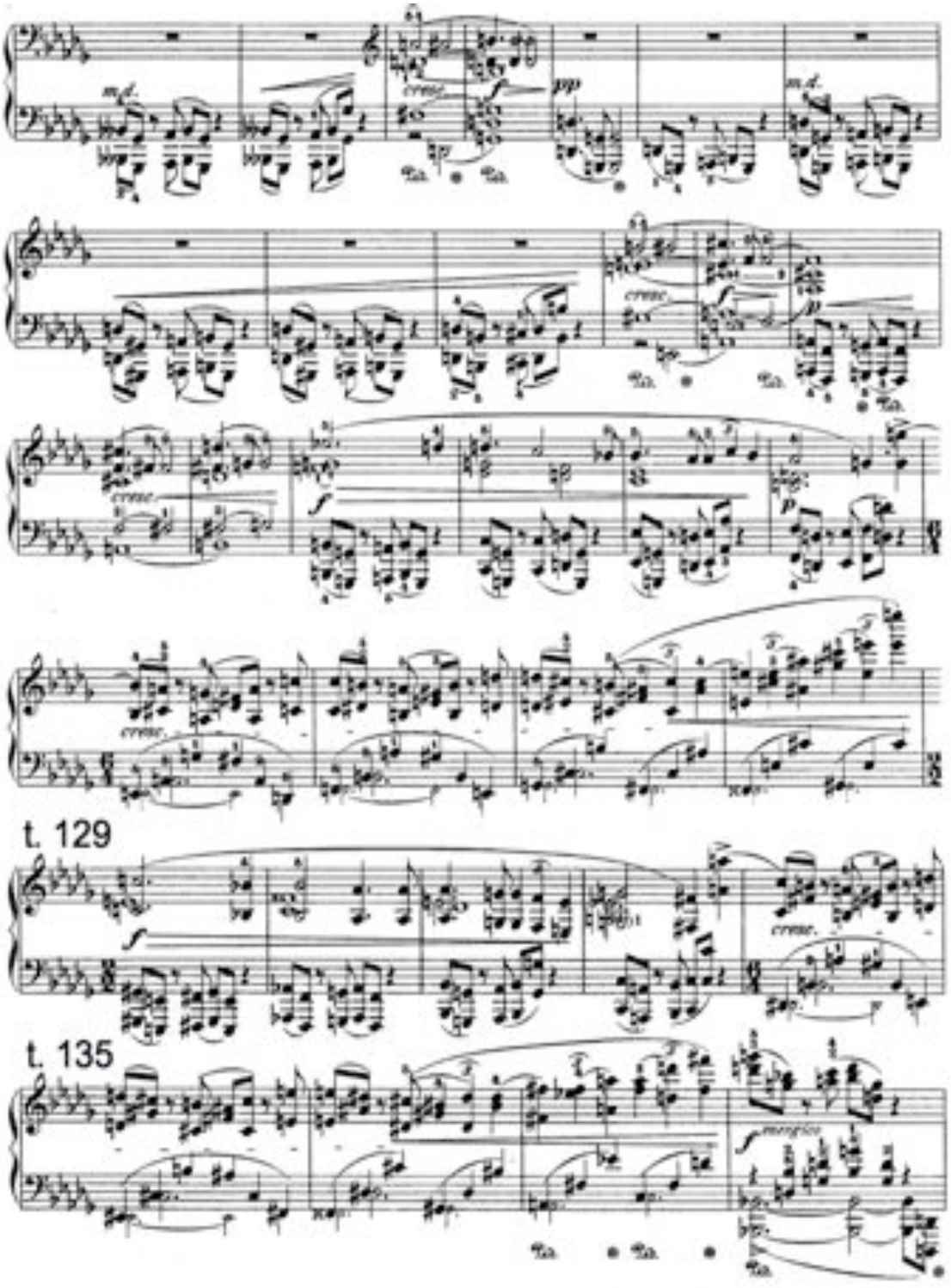
---

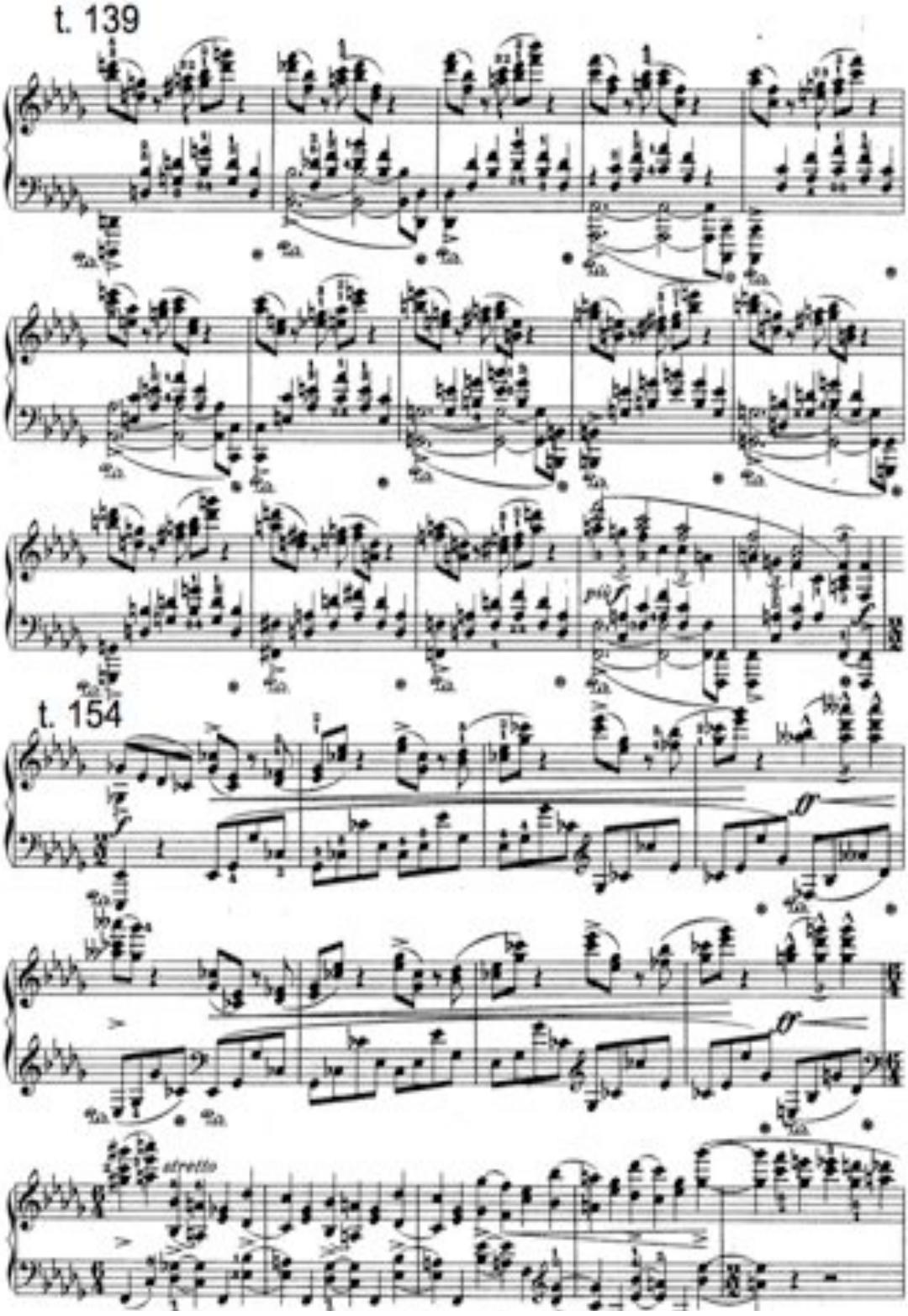
109 Rosen, s. 238.

Denne episode er det tætteste hovedtemaet kommer på at forløses – det tætteste det kommer en egentlig apoteose, men der er noget der er lidt skævt ved den (som ved hele gennemføringsdelen). Med Sands ord:

> 'Imbued during many years with the genius of Consuelo, drinking it in at its fountain without understanding it, and appropriating without perceiving it, Anzoleto, otherwise kept back by his laziness, had become in music a strange compound of learning and ignorance, of inspiration and frivolity, of power and awkwardness, of boldness and weakness, which, at the last hearing, had plunged Porpora into a labyrinth of meditations and conjectures'. (s. 53)

'Power' fordi klimaks er ren råstyrke, klaveret klinger i alle registre for fuld udblæsning, 'awkwardness' fordi der ingen harmonisk perspektiv eller retning findes i kraftudladningen. 'Boldness', fordi det er hovedtemaets egen naturlige form, der præsenteres i den absolutte forgrund, 'weakness', fordi hovedtemaets identitet reduceres, og ikke vokser, med denne fantastiske selvpromovering. I sidste episode fra takt 155-162 er hovedtemaet nemlig færdigspillet, brændt ud. Igennem de foregående fire episoder af gennemføringsdelen, har hovedtemaet fået mindre og mindre bevægelsesfrihed. I de første to episoder optræder det i alle dets mulige udformninger, i tredje episode (138-154) kun i to: nedadgående interval, trin op + interval ned eller: interval ned, trin op + interval op. I sidste episode (155-162) findes det kun i en af dets mulige fremtrædelsesformer, nemlig den sidste. Hovedtemaet har mistet al kraft, og er nu reduceret til sin mindste form, og til subdominantfunktion (egentlig Sn) i kadencen frem til sidetemaets overvældende reprise. Men hovedtemaet er jo effektivt nok i nuet og i sin rolle som agiteret brillans – lige noget for et overfladisk publikum.


t. 129
t. 135


t. 139
t. 154
stretto

Sidetemaet derimod er sangbart, naturligt og udviklende i sit væsen. Hvad er vel mere naturligt end et tema, der simpelthen er den tonale kadence? Hvor hovedtemaet vekslede mellem tonika og ufuldkommen dominant med sænket none, indeholder begge sidetemaets dele den tonale kadences tre trin i helt ren form, T, S(6) og D7, enten som eneste harmoniske forløb (41-44, 45-48, 57-60, 61-64), eller som fraseafslutning (takt 56). Lignende klarhed kan hovedtemaet bestemt ikke præstere. Og hvilket tema kunne vel være mere lig den lille Consuelo, der med naturlig og enkel røst udfører disse sangbare musikalske 'kerneforløb'? Det gælder ligedan temaets næste del. Enklere musikalsk forløb kan nærmest ikke tænkes: en ubrudt trinvis bevægelse, først op - så ned. Den lille firetakters celle takt 41-44 genopstår i stadigt nyere og mere udsmykkede udformninger. Temaet bærer kimen til udvikling og afslutning i sig selv. Ligeledes er skalaforløbet 48-56 kimen til udviklingen frem til den fantastisk flotte og forløsende udstrakte kadence i Db takt 73-80. Hovedtemaet kunne ikke afslutte eller forløse sig selv, men sidetemaet kan begge dele. Også akkompagnementet bliver legende improviseret frem mod stadigt større og fyldigere bølger, der ruller frem mod det store højdepunkt. Den lille bevægelse Bb-Ab fra takt 44 bliver intensiveret og udvidet for hver gang det vender tilbage (takt 57, 61 og 65). Det er legende og let, langt fra gennemføringsdelens 'haltende fortænkthed'. I de afsnit jeg har kaldt 'instrumentalt mellemspil' findes sonatens eneste egentlige passageværk af klassisk tilsnit, og kan vel opfattes som en ganske traditionel overledning til en endelig etablering af kontrasttonearten i epilogtemaet.

STILHISTORISKE OG HERMENEUTISKE PERSPEKTIVER

Man ville sagtens kunne opfatte forløbet fra takt 138 som en slags reprise, hvor hovedtemaet får fuld udfoldelse og oven i købet på klassisk vis berører subdminantområdet (takt 154-162) som overgang til det tonalt udlignede sidetema i takt 170. Som følge af den betragtning skrumper gennemføringsdelen ind til bare at omfatte takterne 105-138 og mister status som satsens vigtigste led. Sonaten kan således ses som et rigtig godt eksempel på hvordan Chopin stilhistorisk placerer sig i et skæringspunkt – med et ben i begge lejre - mellem 'nytyskernes' reduktion af gennemføringsdelens betydning, og de mere klassicistisk indstillede komponisters

traditionsforpligtende tilgang[110]. Alt efter om man placerer reprisen i takt 138 eller i takt 170, er Chopin enten 'nytysker' eller 'nyklassiker'. Denne stilhistoriske konklusion er fristende bare at lade stå. Men jeg vil hellere se Chopin som en del af et eksperimenterende romantisk miljø, hvis projekt klart har heteronomiæstetiske hensigter, men ikke er en forløber for senere tiders skrappe distinktioner. Og formmæssigt er romantikernes sonater af så flydende karakter at nogen klar konklusion egentlig virker lidt tung; Schumann skrev traditionelle sonater (G-mol) og formsvækkede sonater (F-mol, F#-mol og C-dur Fantasien – som jo ikke er 'formsvækket', men 'formumulig'). Og jeg tror snarere, at de hver har deres specifikke grund til deres udformning, end at de forsøger at udstikke en stilistisk entydig retning. Det er en legende tilgang, der snarere udspringer af, at der præcis i disse år opstår egentlige teoridannelser omkring sonatesatsformen og at disse derfor straks må medregnes i det kreative arbejde - ikke efterleves.

Ud over at sammenlæsningen giver et inspirerende hermeneutisk 'løft' til forståelsen af sonaten, synes jeg at Chopin gør ganske meget ud af at fjerne hovedtemaet fra den udlignende del af sonateformen, ligesom han i øvrigt også gør i sin tredje klaversonate i H-mol, op. 58! Powell skriver om *Consuelo*:

> ' … in *Consuelo* the success of the traditionally male Bildungsroman enjoys an appropiate application to a female protagonist. Sand has reversed the conventional gender markings of the genre.'[111]

At hovedtemaet ikke 'når hjem' er bestemt en omvending af en tydelig genremarkør, ikke at jeg læser noget specifikt kønsmæssigt ind i det,[112] men jeg nøjes med at konstatere, at det handler om to forskellige værdisæt, der på ikke-dialektisk vis stilles i opposition. Consuelo 'går hele vejen', fra ubeskrevet naturblad, til moralsk og åndeligt overlegent individ. Anzoleto stopper i sin bane og når aldrig rigtig længere end til kortvarig succes på scenen, han formår ikke – trods hans skær af brillans - at gennemleve den dannende proces, læreårene. Han er ikke til for at Consuelo kan erkende noget om de sider i sig selv, det er omvendt - Anzoleto lærer af Consuelo.

---

110 se f.eks. Brincker, Jens: *Form*. Engstrøm og Sødring, København 1974, s.81-82.

111 Powell, s. 57.

112 Selvom det bestemt er et voksende felt, ikke mindst af tværfaglig interesse, at betragte Chopin (og andre af romantikkens komponister) i et kønnet perspektiv. Se f,eks Kallberg: "Small fairy voices: sex. meaning and history in Chopin". I: Samson, Jim (ed): *Chopin Studies 2*.

Consuelo står tilbage på den anden side. Sidetemaet vender sonatens traditionelle dynamik om ved at 'vinde' i kraft af det det allerede er. Temaet forløses, ikke i kraft af dets *stræben*, men i kraft af dets *væsen*. Hovedtemaet forsøger, i stykvise episoder, at forene sig med udefrakommende ting - recitativet og overledningstemaet, men udvider og udvikler aldrig sig selv. Hele dets væsen er blotlagt i den første takt. Som Consuelo forklarer Anzoleto:

> ' … too much boldness, and not enough preparation; an energy more feverish than sustained; dramatic effects, which are the work of the will, rather than of emotion. You were not penetrated by the sentiment of your part as a whole. You learnt it by fragments. You saw in it only a succession of pieces more or less brilliant. You did not seize either the gradation, or the development, or the aggregate. In the hurry to show your fine voice and the facility which you possess in certain respects, you exhibited the whole extent of your powers almost on your entrance upon the scene' (s. 142)

(Igen er der en meddelelse af performativ karakter til den årvågne fortolker. Gennemføringsdelen kan jo, alt efter tolkning, spilles mere eller mindre episodisk og afbrudt. Mange bud findes på dette forunderlige og enestående sted i romantisk klavermusik. Fra det totale sammenbrud (Rachmaninoff, Sokolov) til en jævn udglatning af forskellene (Andsnes)). Og hovedtemaet forgår, fordi det prøver på den forkerte måde. Der er ingen tonal stabilitet i hovedtemaet overhovedet, og det er dette 'potentiale', der bliver udfoldet i gennemføringsdelen. Gennemføringsdelen bliver taget på ordet, og isoleret i sin karakteristik, som et sted hvor der bliver handlet. Det bliver en romantisk skueplads for handling, ikke et sted hvorfra nogen syntese, eller intern udvikling kommer. Den er der for sin egen skyld, ligesom læreårene ikke bringer Valt og Wult nærmere hinanden i *Flegeljahre*, men snarere kun er til for handlingens skyld. Sidetemaet udvikler sig, og udvider sig, derimod, på yderst organisk vis, ud fra sit geniale udgangspunkt, indenfor sig selv. Således også i *Consuelo*. Selvom Consuelo på et tidspunkt mister stemmen, sin aktive identitet, forløses hun alligevel. Hun behøver ikke handling, men kun at være tro *overfor sig selv og sit eget potentiale* for at lykkes. Videre i noget kønnet perspektiv vil jeg ikke forfølge tråden. Der er for det første mange andre oppositioner i romanen og mange andre personer, der ville kunne bruges som karakteristiske modspillere til Consuelo.

Noget samlet overblik over romanens værdier og Chopins sonate(r), eller over Sands samlede projekt og Chopins musikalske udvikling, er en opgave af betydeligt større dimensioner, end der kan gives plads til her. Sands projekt er feministisk og socialt omvæltende, Chopins projekt er heteronomt interesseret, og finder udfoldelse i

noget, der i høj grad nærmer sig den universalromantiske poetiske refleksion - især som jeg oplever den hos Schumann - gennem modelbrud, omvending af 'Hauptwerk'/'Beiwerk'-forhold og iscenesættelse af opførelsessituationen. Også samspil (ingen har jo monopol på ideerne) med litterære formuleringer af tidens værdier kan - hvis den forudgående udlægning synes hæderlig - fornemmes indarbejdet i musikken.

KONKLUSION

Var det hermeneutiske greb frugtbart eller ej? Konklusionen ligger i læsningerne. Og de er der. Udkastet, der forstod den romantiske poetik gennem læsning i universalpoesiens fordringer om ved modsætningers forening konstant at generere foreløbige og selvreflekterende udtryk synes, gennem en afprøvning mod Schumann og Chopins klavermusik, i hvert fald selv at have kastet refleksion af sig.

Var horisonten så for åben? Læsningerne udviser stor spredning i deres udspring; nogle tager afsæt indenfor det musikalsk læsende (form- harmoni- og stilanalyse) som f. eks. i (Schumann) Fantasie, Op. 17, Sonate Op. 11 og (Chopin) Polonæse Op. 44, nr. 1, Præludium Op. 28, nr. 4, og Sonate. Op. 35, andre i begge, som (Chopin) Polonæse. Op. 53, andre igen er rent inspireret af litteratur, som sammenligningen af citater hos Jean-Paul og Schumann (bl.a. Humoresque, Op. 20), og nogle i rent opførelsesmæssige forhold, som (Schumann) 'Des Abends' og (Chopin) Præludium, Op. 28, nr. 5. Når jeg i det indledende omtaler 'det, der springer i øjnene', viser det sig også at skulle opfattes meget overført. Men læsningerne samler sig synes jeg, og horisonten er ikke bredere end mig selv som læsende og opførende subjekt; musikkens horisont er den bredeste, ikke min egen.

At læsningerne samler sig, viser sig vel ved, at nogle af de begreber fra universalpoesien jeg i starten læste 'for sig selv' har fået en tydeligere betydning hen over arbejdet med musikken. At poesien opstår mellem det ' … Dargestellten und dem Darstellenden … '(AF 116) i en spænding mellem ' … Selbstschöpfung und Selbstvernichtung …'(AF 51), synes jeg flere gange har vist sig at kunne iagttages i spændingen mellem værket og dets opførelse. Teksten er villet så flertydig, eller besværlig, at opførels*en* ikke er mulig, kun opførels*er*. Tydeligt i f. eks. (Chopin) *Op.*

28, nr. 1 og nr. 5, og (Schumann) 'Etwas bewegter' fra *Op. 17*. Men begreberne forstås også mere musikinternt. Formmæssige og typemæssige forventninger konstitueres og destrueres, tolkningsudgangspunktet afmonteres som i: (Schumann) 'In der Nacht', *Op. 12*, nr. 5, (Chopin) Ballade Op. 23 (genrerne 'bytter plads'), Polonæse, Op. 44, nr.1.

Men også 'den poetiske refleksion' (som omtalt f. eks. i AF 116) synes at træde frem i musikken som refleksioner over musikken selv. Hvad er væsentligt/uvæsentligt? (Chopin) Op. 28, nr. 6 og 8, afsøger præcis dette, hvor kampen om hvad der udgør den strukturelle forgrund eller baggrund generere satserne. Det samme i (Schumann) *Op. 17*, der vender op og ned på hvilke temaer, der er øverst i hierarkiet. Eller: hvad er musikalsk kontrast? Chopin Op. 28, nr. 3 funderer tilsyneladende over forskellen mellem hurtig og langsom etc.

Det, der startede i indledningen som et udkast til forståelse af Schumann og Chopins musik med en meget overordnede indkredsning af universalpoesien, blev i næste udkast indsnævret og afprøvet mod – til dels – læsninger af Reimann og Daverio, samt et lille receptionshistorisk tilbageblik, og indsnævredes yderligere. Ved slutningen af den hermeneutiske proces er forståelsen større endnu, og har givet spørgeren visse tilfredsstillende svar på, hvorfor musikken gør som den gør set i lyset af romantisk poetik.

Men den historiske horisont er selvfølgelig større; måske har jeg kikket for selvopfyldende efter ting, der kunne bekræfte min formodning. Hvad med den afgrænsning? Måske holder eksperimentet overhovedet ikke udover den tidlige klavermusik af Schumann og visse værker af Chopin (Præludierne har holdt godt for). Det kan være. Og dog synes jeg, hvor jeg kigger, at der åbner sig sammenhænge: den romantiske poetik er jo *også* større end den her skitserede.

På spørgsmålet, om Chopin kan indlejres i en fælles horisont med Schumann og det poetiske, vil jeg sige: forståelsen går godt den ene vej, poesien ser ud til at forstå Chopins musik. Om Chopin forstår poesien, er sværere at svare på. Den smule jeg har oprullet her, tyder på det; musikken har i hvert fald ikke trukket sig sammen overfor mine tilnærmelser.

-Musikken overskred sin egen grænse, og kastede et blik ud i verden. Dette blik mødtes med velvilje, men blev besvaret med det spørgsmål, hvis svar kun kunne gives, hvis spørgsmålet ikke kunne stilles.-

LITTERATUR.

Behler, Ernst(red) m.fl. *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. *Erste Abteilung: Kritische Neuausgabe,* Bind 2. München, Paderborn, Wien, Zürich 1967

Beiser. Frederick C., *The romantic imperative – The concept of early German romanticism*. Harvard University Press, Cambridge Mass. and London, England 2003:

Brincker, Jens: *Form*. Engstrøm og Sødring, København 1974,

Chopin, Frederich: Chopin's Letters. Collected by Henryk Opienski. Dover Publications, New York 1988 (org. 1931)

Dahlhaus, Carl *Nineteenth-Century Music*. University of California Press, 1989, Berkeley. (Oversat af J. Bradford Robinson).

Daverio, John *Nineteenth-Century Music and the German Romantic Ideology,* Schirmer Books, New York 1993

Daverio, John: *Robert Schumann – Herald of a 'New Poetic Age'*, Oxford University Press, Oxford1997

Donovan, Siobhán (ed) m.fl. *Music and litterature in German Romanticism*. Camden House, USA. 2004

Einstein, Alfred *Music in The Romantic Era*. J.M. Dent & sons ltd. London 1947.

Goldberg, Halina (ed): *The Age of Chopin, Interdisciplinary Inquiries.* Indiana University Press, Bloomington 2004

Hamburger, Paul: *Romantikken*, Aschehoug, København, 1984

Hoffmann, E. T. A.: *E. T. A. Hoffmann's musical writings.* Charlton, David (red) Cambridge University press England 1989

Hoffmann, E.T.A. : *Poetische Werke in sechs Bänden*, Bind 5, Berlin 1963. S. 146-147

Ketting, Knud (red). *Gyldendals musikhistorie 1-4*, 3. udg. Gyldendals bogklubber, København 1983

Kluckhohn, Paul (red) m. fl. *Novalis: Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*. Bind 1, del 3, Stuttgart: Kohlhammer, 1960–1977

Korsyn, Kevin *Decentering music*. Oxford University Press, Oxford 2007

Liszt, Franz: *Life of Chopin by Franz Liszt*, 4. udg. (1863) Oversat fra Fransk af Martha Walker Cook. Oliver Ditson, New York, 1880

Niecks, Frederich. *Frederick Chopin as a Man and Musician,* Projekt Gutenberg Vol. 1, 3. udg. Edinburgh 1902,

Paul, Jean *Walt and Vult or the twins*, vol. 1, James Munroe and Company, Boston, 1846

Paul, Jean *Werke*, Norbert Miller (red) m. fl., Bind 5, Hanser, München 1959–1963

Perry, Beate: *The Cambridge Companion to Schumann*, Cambridge University Press, Cambridge, 2007

Powell, David A.: *While the Music Lasts*. Bucknell University Press, Lewisburg, 2001

Reiman, Erika *Schumann's Piano Cycles and the Novels of Jean Paul*, University of Rochester Press, Rochester, 2004.

Rosen, Charles *The Romantic Generation,* Harvard University Press., Cambride Mass., 1998

Samson, Jim (red) *Chopin Studies*, Cambridge University Press, Cambridge 1988

Samson, Jim (red) *Chopin Studies 2*, Cambridge University press 1994

Samson Jim (ed) *The Cambridge Companion to Chopin*, Cambridge University Press, Cambridge UK, 1992.

Samson, Jim *The music of Chopin*. Clarendon/Oxford University Press, Oxford 1985,

Samson, Jim *The four ballades*. Cambridge University Press, Cambridge 1992

Samson, *Jim Virtuosity and the musical work,* Cambride University Press, Cambridge 2003

Sand, George: *Consuelo*, (oversat af Francis Shaw) William D. Ticknor and Company, Boston, 1846

Schlegel, F: *Athenäum fragmenter og andre skrifter*. På dansk ved Jesper Gulddal. Gyldendals bogklubber 2000.

Schumann, R. *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker von Robert Schumann.* Bind 1. Georg Wigand's Verlag. Leipzig, 1854.

R. Schumann: *Robert Schumann on music*. Translated by Henry Pleasants, Dover Publications New York, 1988

Schumann, Robert *Tagebücher Band I 1827-1838.* Eismann, Georg (red), VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig 1971

Schumann, Robert *Tagebücher Band III, Teil I+II 1837-1847. Nauhaus*, Gerd (red), VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig 1982

Svane Marie-Louise: *Formationer i europæisk romantik*. Museum Tusculanums forlag, København 2003.

Walker, Alan (red) *Robert Schumann, the man and his music* Barrie & Jenkins 1972, England

Zamoyski, Adam *Chopin Prince of the Romantics*, Harper Press, London, 2010

ARTIKLER MV.

Fiske, Roger: "A Schumann Mystery" I: The Musical Times, Vol. 105, No. 1458 (Aug., 1964), pp. 574-578 Published by: Musical Times Publications Ltd.

Richter, Pál: "The Schumanian deja vu., Special strategies in Schumanns construction of large-scale forms and cycles". I: *Studia Musicologica Academica Scientiarum Hungaricae*. T. 44 Fasc. 3/4 2003. s 305-320.

Roesner, Linda Correll ”Schumann’s ’parallel’ forms” I: *19th-Century Music* ,Vol. 14 nr. 3 (spring 1991),

Sams, Eric “The Tonal Analogue in Schumann's Music” I: *Proceedings of the Royal Musical Association*, Årg. 96 (1969 - 1970)

Treitler, Leo: “What Kind of Story Is History?” I: 19th-Century Music, Vol. 7, No. 3, Essays for Joseph Kerman (Apr. 3, 1984), pp. 363- 373

RESUMÉ: ***Schumann, Chopin and the poetics of the Romantic era.***

Master thesis by Thomas Gooseman.
Department of Arts and Cultural Studies, University of Copenhagen 2011.
Dep.of Musicology.

This thesis combines performative reflection and hermeneutic approaches in examining piano music of the Romantic era. By reading and interpreting litterature of the early nineteenth century as well as reflecting on issues concerning the performance of piano music, the thesis seeks to establish a hermeneutic horizon around Robert Schumann and Fredrich Chopin for the musical interpretation of the piano music of both. In so doing the reading of litterature focuses on early Romantic German poetic ideology as expressed by the Jena-circle – Tieck, Schlegel, and Novalis. Also the novels of Hoffmann and Jean Paul and George Sand are included.

A strategy for interpretation is then developed, and the thesis goes on to show how the ideas of the Romantic poetry, especially those unfolded in the Athenäums-Fragments of Friedrich Schlegel, can be musically interpreted. The thesis makes a special point of showing how the Romantic poetical terms irony, humor and *witz*, interpret as operative in the music through the mixing of genre idioms, and through a constant strategy in a single gesture, to suspend and establish structural or formal expectations. It also asks if certain notational strategies can be seen as ways of making the interpretation and performance of the musical work dependent on impossible decisions, and thereby fullfilling the dictum of the romantic poetry as being *'eine progressive Universalpoesie'* as stated in Schlegels *Athenäums-Fragment* 116.

The thesis proposes that both composers adress a radically new kind of musical subjectivity; one that at the same time embrace reading and performing the music.

The thesis also questions the traditional placement of Chopin and Schumann on either side of a 'poetic' divide - Schumann affiliating himself and his music with poetry and philosophy, Chopin strictly not. By co-reading Chopins *Sonata Op. 35* with George Sands novel *Consuelo,* the thesis attempts to show the close relation between literate/poetic awareness and musical consciousness in Chopin.

Specialeudtalelse.
Thomas Gooseman (cpr. 031073-3237):
Schumann, Chopin og romantikkens poetik.
Universalpoesi, litteratur og klavermusik: hermeneutiske og performative refleksioner.
Specialet omfatter 152 sider inklusiv litteraturliste. Kommenterede nodeeksempler indgår i teksten
Indleveret til bedømmelse 17/7 2011
Bedømt 12/8 2011.
Censor: Bjarne Mørup
Eksaminator: Søren Møller Sørensen

Specialet præsenterer 'en poetisk læsning' af klavermusik af Robert Schumann og Fryderyk Chopin forstået som en fortolkningsaktivitet med udgangspunkt i begreber og tankegange fra den tidlige tyske romantik repræsenteret ved blandt andre Fr. Schlegel, Novalis og Jean Paul. En sådan tilgang er velkendt i forbindelse med Schumann, men det er et originalt og meget relevant træk at afprøve dens frugtbarhed i forbindelse med Chopin.

Specialet er meget bevidst om sin hermeneutiske metode, og det præsenterer sine indledende indføringer i en romantiske poetiks problemstillinger og kategorier som en gradvis udfoldelse af fortolkningsarbejdets 'horisont'. I et indledende afsnit indføres således i Fr. Schegels forestilling og om 'universalpoesien' og i begreber fra romantikkens poetik: ironi, vid, humor og meget andet. Dette sker sideløbende med vægtige og gode metodeovervejelser. Herefter følger to brede kapitler om Robert Schumann: "Det poetiske hos Schumann" og "Musikalske læsninger". Et kort kapitel "Tættere på Tyskland" leder over til behandlingen af Chopin, og argumenterer overbevisende for det konstruktive i ikke at overdrive forskellen mellem Schumann tyske litterære miljø og Chopins parisiske. Den følgende behandling af Chopin er disponeret som Schumann-kapitlerne, idet overskriften "Poet uden poetik" dog markerer en forskel mellem de to kunstnertyper, der også afsætter metodiske problemstillinger. I modsætning til Schumann formulerede Chopin ikke selv en poetik, der udlægger ledetråde for fortolkningsforsøg. Chopin-delen afsluttes med en læsning af Chopins sonate op.35.

Det er et udsædvanligt godt speciale, der vidner om en usædvanlig dyb personlig og produktiv tilegnelse af sit meget omfattende stof. Det gælder de litterære værker, der inddrages, det gælder litteraturteorien, og det gælder musikken. Forfatterens overblik over de to komponisters klaverværker er respektindgydende, og hans evne til at slå ned på fortolkningsbefordrende analytiske detaljer er meget overbevisende. Det lykkes igen og igen at finde veje til belysning af nye aspekter af den (romantisk) refleksive karakter, der er denne musiks adelsmærke, og som blandt andet giver sig til kende som fremmedførelse af kendte melodiske, harmoniske eller metriske modeller, ved forskydninger af etablerede hierarkier eller ved træk i nodeteksten, der pointerer dens tekstkarakter, og ved forskellige former for 'problematisering' sætter fokus på den performative interpretation som en læseproces med en aktivt medskabende læser. Man forstår i denne sammenhæng værdien af forfatterens erfaring som udøvende musiker, og man må beundre hans evne til at forbinde fremmedgørende besynderligheder i nodeteksterne, der næppe ville blive bemærket andet end af en musiker af fornødent professionelt niveau, med påtrængende musikvidenskabelige problemstillinger.

Forfatteren er varsom og vel afbalanceret i sin behandling af forholdet mellem romantikkens autonomiæstetiske idealer og de heteronomiæstetiske aspekter, der også er på spil, og som ofte er blevet diskuteret i sammenhæng med Schumanns begreb om det poetiske. Det er et åbent spørgsmål, hvordan forfatterens læsning af Chopins sonate op. 35 i lyset af George Sands roman Consuelo forholder sig til denne blufærdige heteronomiæstetik. Men læsningen er spændende og givende og motiveret af solide empiriske sammenhænge

Afhandlingen er veldisponeret og velskrevet. Sproget bevæger sig frit mellem forskellige stillejer og bliver aldrig unødigt kompliceret. Hist og her kunne man ønske en lidt grundigere begrebsudredning - men nødigt på bekostning af tekstens gode flow. Musikeksemplerne er mange, og udarbejdelsen og ekspliciteringen veksler. En grundig læsning stiller således store krav til læseren. Til tider ønsker man en strammere udvælgelse - men nødigt på bekostning af stof- og iderigdommen.

I metodisk henseende er specialet meget sikkert. Forfatteren råder over en velforsynet og ajourført værktøjskasse, og han formår lynsnart at skifte fremgangsmåde og bringe den metodiske tilgang i spil, der befordrer fortolkningsprojektet.

Forfatteren spørger i sin konklusion: "Var det hermeneutiske greb frugtbart eller ej?", og han fortsætter: "Konklusionen ligger i læsningerne". Med rette gøres således opmærksom på, at en konklusion forstået som en afsluttende opsummering af arbejdets resultater ikke kan forventes i et arbejde af denne karakter. Men det er vore opfattelse, at læsningerne i høj grad bekræfter grebenes frugtbarhed. Det gælder også i tilfældet Chopin.

I mange henseender overgår specialet krav og forventninger til et speciale. Det dokumenterer forskningspotentiale, og det bør overvejes om det kunne redigeres med henblik på udgivelse.

På baggrund af denne udtalelse er karakteren fastsat til **12** (tolv).

Dato

Bjarne Mørup
Censor

Søren Møller Sørensen
Eksaminator