

Klinkede skår

- en ufuldendt sonate af Robert Schumann

Festtale ved Kunstakademiets årsfest

Komponisten Robert Schumanns skæbne er en af musikhistoriens mest dramatiske og menneskeligt vedkommende - en næsten ubegribelig legering af sindssygdom og genialitet, styrke og svaghed, nedarvede vilkår og egenvilje. I hans personlighed er kontrasterne lige så højrøstede: indadvendthed og kamplyst, berøringsangst og lidenskab, løssluppen livsstil og bogholderagtig arbejdsmoral. Og i hans musik mødes nytænkning og tradition, masker, forklædninger og bekendelser, folkelig enkelhed og kompleksitet, på en måde der har skabt vedvarende vild uenighed om hans rolle og betydning. Ingen vil anfægte hans status som geni og musikhistorisk ikon, men som indiskutabel klassiker i selskab med Mozart, Wagner eller de tre store B'er savnes han vist stadig på musikkens Olymp.

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

På hans tid var klaveret det indlysende medium for indadvendt selvfordybelse. Dagligstuens klaver var det særlige sted hvor at spille og at lytte var ét og det samme, brugerkultur, ikke forbrugerkultur. Den unge Schumanns klavermusik blev faktisk til i kølvandet på at Paganini og Franz Liszt var blevet ikoner for et nyt fænomen i musikhistorien: koncertsalens megastjerne, virtuosens der underlagde sig sit instrument som en domptør, tiljuble af måbende masser. Men Schumanns klaver bevarede sin karakter af et privat sted, et spejl for tankens og sjælens egen fantasiverden. Hans klavermusik fremkalder kun sjældent billedet af en virtuos. Den er ikke blot intim og kropsnær, den er undertiden udtryk for en væren-sig-selv-nok der

egentlig er koncertsalen fremmed. Fra tid til anden stiller den nok krav om pianistisk virtuositet, men virtuos i den udadvendte, cirkusagtige betydning er den aldrig.

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

Den franske forfatter og tænker Roland Barthes påpegede denne forskel på musik, man lytter til, og musik man er fysisk involveret i at frembringe. Han ville have os allesammen til at *spille* Schumann, ligegyldig hvor dårligt, for - som han skrev - "den sande Schumann-fortolker *c'est moi!*". At elske Schumann er på en måde at være uden for tiden, at være på tværs af tiden, at anbringe sig i en tidslomme styret af lyst, ikke af vaner og konventioner. Ikke tilbagelænet, med lukkede øjne, i den dannede, klassisk-borgerlige lytters eksklusive "nydelse", men styret af vågne, søgende, sultne, sansende ører.

1837 blev året, da den 27-årige Schumanns ni år yngre udkårne, Clara Wieck, efter et årelangt frieri sagde ja til at gifte sig med ham. I februar samme år afbrød han pludselig arbejdet på sin *Fjerde klaversonate*, selv om han indtil da kun havde skitseret åbningen og et tema i første sats samt dele af en stormfuld finale, der stadig havde talrige tomme takter og helt savnede en reprise. - En midtersats havde han tilsyneladende slet ikke gjort sig tanker om endnu.

På det tidspunkt var Schumann en anerkendt, litterært højt begavet redaktør af eget musiktidsskrift, men stadig stort set ukendt som komponist. Problemer med tidsskriftet fik ham til at lægge sonaten på hylden - skitsen forblev en torso, og Schumann vendte aldrig siden tilbage til sonategenren. Hovedgrunden var jordnære finansielle overvejelser: Først efter flere års bitter strid med hendes far, tillod en retskendelse i 1840 Schumann at gifte sig med Clara. Og som ægtemand og familieforsørger indså han at klaversonater ikke havde høj kurs i datidens "oplevelsesøkonomi" - en erkendelse vi kan takke for at han til gengæld skrev flere hundrede lieder

med klaver.

Klaverkomponisten Schumann skrev faktisk kun sonater mens han var midt i tyverne, det poetiske *snapshot*, det lyriske snarere end det episke, dominerede hans udtryksform både i årene før og efter, idiomatisk repræsenteret af evergreens som *Carnaval*, *Kinderszenen*, *Kreisleriana* og *Davidsbündlertänze* - de sidste også fra 1837. Men sonateformens mere lovbundne karakter fængslede ham i disse år, i sin dagbog noterede han i 1834: "Midt blandt modens portrætter og karikaturer er det en fornøjelse igen at se disse nøgternt formede ansigter".

Schumann nævner den påbegyndte "Fjerde Sonate i f-mol" i sit værkkatalog, men hvor skitserne var blevet af, anede ingen. I 1997 blev de imidlertid pludselig sat til salg af auktionshuset Sotheby's, men efter almindelig praksis kom hverken køber eller sælger til offentlighedens kendskab. I 2009, efter en del detektivarbejde, opdagede en privat amerikansk lægmand og Schumann-entusiast til sin forbløffelse at manuskriptet befandt sig tæt på hans Californiske bopæl. En sælger i Leipzig, Schumanns ungdomsby, havde sat det til salg og The Hewlett-Foundation (oprettet af den ene af de to mænd bag computer-giganten HP) havde erhvervet det og i 1998 doneret det til Stanford Universitys daværende prorektor, Condaleezza Rice - som bekendt senere udenrigsminister i den genvælgte George Bushs regering. - Ja, kunstens veje og vildveje er i sandhed uransagelige!

Den amerikanske entusiast fik en Xerox-kopi fra universitetet og lagde simpelthen Schumanns skitser ud på nettet, tilgængelige for alle. Og via en artikel i the New Yorker blev jeg opmærksom på dem....

De indeholder 166 takter af en finale. Men ikke som et sammenhængende forløb, en del takter står helt eller næsten helt tomme, pludselige klip og afbrydelser viser flere gange at der mangler noget. Af en første sats findes kun 66 takter, mange af dem kun udfyldt med en simpel basstemme. Og som nævnt savnes en langsom midtersats helt. Men da denne "Ufuldendte" ellers ville forblive en kimære, besluttede jeg alligevel at forsøge en fuldstændiggørelse. Schumanns plads på musikkens Olymp gjorde det i sig selv indlysende at adskillige minutters klavermusik fra en sprudlende kreativ periode i hans liv ikke for altid burde sove Tornerosesøvn i en arkivskuffe eller en montre.

Jeg behøver næppe at fordybe mig i de hovedbrud der går forud for noget sådant. Er det stiløvelse eller komposition, arkæologi eller genskabelse,

detektivarbejde eller fri fantasi? Og er det ikke storhedsvanvid at ville "komponere som Schumann"? Jo, selvfølgelig, en "Schumanns Fjerde" eksisterer ikke. Havde han selv gjort sonaten færdig, ville han utvivlsomt have raffineret og tilføjet. Men han efterlod sig et par hundrede takter med fængslende og dybt inspireret klavermusik i mere eller mindre færdig form, og stor kunst tilhører os alle. Jeg er fristet til at citere en metafor fra et brev som en bekendt skrev til mig efter at have hørt den cd med min udgave som pianistinden Amalie Malling i oktober 2011 udsendte på forlaget CLASSICO: Han skrev: "Som du sikkert ved, klinkede man i det gamle Kina ofte gamle fine krukker der var gået itu, ved at anvende guld som "bindemiddel". Resultatet blev således ofte, at det genskabte blev endnu finere, mere fornemt, og mere værdsat, end den originale udgave oprindeligt havde været."

Metaforen "guld" læste jeg hen over, men metaforen "at klinke skår" ramte mig dybt, måske også fordi jeg tilbringer mine vintermåneder i Etrurien, og de "klinkede" etruskiske vaser som bugner på museerne dér, har altid forekommet mig at besidde en skrøbelig, forfinet poesi af en art, de næppe var i besiddelse af, da de kom fra pottemageren. Det bestyrkede mig i det meningsfulde i forsøget.

At netop sonateformens logik, dens udvikling og gentagelser, dens "gennemføring" af stof og reprise, i betydelig grad ville gøre det muligt at udbygge dette fragment sådan som Schumann i store træk *kunne* have gjort det, var jeg overbevist om. Og også om at hvis denne musik for al fremtid skulle være dømt ude, ville vi alle være fattigere. Eller - den antagelse indgød mig i hvert fald mod.

I begyndelsen havde jeg ingen forestilling om at kunne "rekonstruere" hele sonaten, men jeg ville kun forsøge med finale-satsen "Agitato", som fra Schumanns hånd ganske vist manglede henvend halvdelen, men som dog i længere stræk var sammenhængende, "ægte" Schumann. Og i visse situationer giver Schumanns skitser mulighed for at "komplettere" uden egentlig at komponere. Visse elementer har ligheder som gør at de kan indpasses i hinanden blot ved ombytning af stemmer eller registre, eller ved at flytte tonearten – at "transponere".

Undertiden gør Schumann brug af en slags privat musikalsk stenografi. Han noterer kun en mellemstemme eller nogle få toner, kun akkurat nok til at antyde en bagvedliggende harmonik. Eller han indleder et nyt afsnit med et skitseagtigt akkompagnement der brutalt hører op – men som minder om et senere akkompagnement og en melodi 60-70 takter senere. Kan en

komponist faktisk få idéer i den fase af sonateformen, vi ofte kalder "gennemføringsdelen", som derefter virker tilbage på en endnu ikke færdigkomponeret indledning? Ja, åbenbart. - Stravinsky bemærkede engang: "Jeg *kan* ikke begynde med at komponere indledningen, for jeg véd jo ikke, *hvad* den skal indlede ...!"

Tanken er fascinerende, og den bliver det ikke mindre af fortsættelsen, en turbulent passage - satsens længste, mest udarbejdede og mest originale. Men hvor kommer melodien fra?

Dens fravær i skitsen indtil da, lokkede mig tæt på den situation, jeg energisk prøvede at undgå: at komponere "som om" jeg var Schumann. Men helt så galt behøvede det ikke at gå, for melodien *kunne* høre til i et tomt hul i skitsen lige *før* gennemføringen. Og jeg valgte derfor at introducere den som en slags "præ-ekko" på dette sted. Præcis hvad Schumann ville have gjort her, kan ingen vide. Men det er atypisk for ham at præsentere fuldstændig nyt stof i en voldsom, gennemførings-lignende passage midt i en sonatesats. Så den stormfulde passage *måtte* have stofflig baggrund i satsen forinden.

Og bedre bliver mine argumenter nok ikke for her at være forført til en vis grad af *ghost writing*... Schumanns arbejdesform og hans måde at tænke musik på gør det efter min mening ikke usandsynlig at han har kunnet "holde alle bolde i luften", endnu mens han stadig skrev. Hans kreative bevidsthed var ikke lineær - "har man sagt A, må man sige B" - men et kontinuum, hvor "før" lige så ofte blev påvirket af "efter" som omvendt.

I begyndelsen af 2010 afsluttede jeg finale-satsen. Men første sats blev ved med at spørge i mine synapser, og i længden kunne jeg ikke modstå fristelsen til at gøre et forsøg også med den. Her indeholder Schumanns skitse kun en åbningsgestus, et kort tema og en overledning. Derefter kun en gående basstemme, en ny begyndelse og en række tomme takter. ... Resten er tavshed.

Alligevel forekom materialet mig i stigende grad tilstrækkeligt til at etablere en dynamisk form ved hjælp af lige dele genbrug, tonale spændinger mellem elementerne, sekventisk udbygning og, nå ja, visse kompositoriske anstrengelser. Mit endelige forsøg på en fuldstændiggørelse af første sats består af 148 takter, mens Schumanns skitse som nævnt kun har 66. Så bedrag er det! Dog af en art, mener jeg, som helliges af hensigten....

Værkets to satser rummer i min version i alt 434 takter over for de 232 takter i Schumanns skitse, og simpel matematik antyder derfor at kun godt halvdelen er ægte Schumann. Men det regnetykke er for nemt. Jeg må vel erkende at

have optrådt på fri fod i visse passager, men må samtidig insistere på at Schumanns tekst i et og alt har dannet udgangspunkt for arbejdet, og at resten er et simpelt udtryk for årelang kærlighed til denne plagede mands livsværk.

Om mit bindemiddel har været guld eller mindre fornemme limtyper, kan jeg dårligt have meninger om. At den klinkede krukke er smukkere end den, Schumann kunne have skabt, er usandsynligt. Men ved i en vis forstand at være en samtale mellem århundrederne, taler den måske med en særlig poesi.

Om et øjeblik spiller Søren Rastogi finalesatsen - og jeg bør nævne at Søren med temmelig kort varsel har indstuderet den med henblik på netop denne aften – Amalie Malling spiller i aften Bartoks 3. klaverkoncert i Aalborg.

Om det ligefrem er noget man bør fortælle sine børnebørn, er jo op til hin enkelte; men som nogen af de første i verden – eller andre steder - skal I nu høre stor romantisk musik som har sovet tyst og glemt i 175 år.

Karl Aage Rasmussen, marts 2012