



Mogens Wenzel Andreasen

ERIK SATIE

Lille komponist med stor betydning

PubliMus

Skriftserie fra *SMKS*

Syddansk Musikkonservatorium & Skuespillerskole

Udgivet i samarbejde med Musikafdelingen, Syddansk Universitetsbibliotek *SDUB*

Mogens Wenzel Andreasen

Erik Satie – lille komponist med stor betydning

PubliMus nr. 28-14

Esbjerg, november 2013

Syddansk Musikkonservatorium & Skuespillerskole

Kirkegade 61

6700 Esbjerg

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

Redaktion:

Carl Erik Kühl, SMKS (ansvarshavende)

Anne Helle Jespersen, SDUB

Margrethe Langer Bro, SMKS

Jesper Dyhre Nielsen, SMKS

Tryk: Fællestrykkeriet - SUN

Aarhus Universitet

Universitetsparken, bygn. 1163

8000 Århus C.

ISBN 978-87-89919-34-8

Mogens Wenzel Andreassen

ERIK SATIE

Lille komponist med stor betydning

Man kan flittigt diskutere, om Erik Satie (1866-1925) var en stor komponist. Hans produktion omfatter ikke ret mange større værker, kun få orkesterværker og næsten ingen kammermusik. Klavermusikken dominerer hans produktion sammen med nogle håndfulde sange. Men han fik umådelig stor betydning for musikkens udvikling fra 1890'erne til i dag, både for en række komponister og for flere af det tyvende århundredes musikalske stilretninger. Hans musik høres jævnligt i dansk radio, og det meste er indspillet på CD, men hans navn optræder yderst sjældent på koncert- og teaterprogrammer.

Liv

Erik Satie blev født i Honfleur ved Seinens udløb den 17. maj 1866. Hans far var skibsmægler, moderen af skotsk afstamning. Hun døde i 1872, og faderen sendte så den seksårige dreng tilbage til bedsteforældrene i Honfleur, hvor han boede, til bedstemoderen døde i 1878. Barndomshjemmet i Honfleur er i dag indrettet som museum for Satie.

Efter bedstemoderens død vendte han tilbage til Paris. Hans far havde giftet sig med Eugénie Barnetsche, en ubetydelig pianist og romantisk komponist, som Erik afskyede.

Han var selvfølgelig ikke døbt Erik, men Eric. Som voksen ændrede han imidlertid stavemåde for at vise sin voksende afstandtagen til samtidens franske kultur og sin beundring for alt dansk, især vikingerne og H.C. Andersen.

I 1879 blev han optaget på konservatoriet i Paris, hvor han snart afslørede sig som en meget begavet og talentfuld elev, men også som en markant dovendidrik, der ofte pjækkede fra undervisningen. Han blev bortvist fra konservatoriet i 1882, men vendte tilbage i 1885 og tog et års undervisning i harmonilære og klaverspil. Hans klaverlærer var ikke imponeret: "Intet," sagde han. "Tre måneder om at lære et klaverstykke. Kan ikke spille fra bladet." Satie holdt dog ud nogen tid for at undgå fem års militærtjeneste og nøjes med ét år, hvad der var belønningen for at gennemføre en videregående uddannelse. Militærtjenesten varede dog kun et halvt år, da han blev hjemsendt i begyndelsen af 1887 på grund af et anfald af bronchitis.

Satie var et meget religiøst menneske. I hans musik finder man ofte reminiscenser af den middelalderlige gregorianske sang (énstemmig liturgisk mandskorsang, som er den ældste nedskrevne musik), og han var meget interesseret i beretningerne om helgenernes liv.

En ven inviterede ham i 1890 med på Rudolph Salis' café Chat Noir, hvor han blev præsenteret som "Le gymnopédiste", en henvisning til en af hans tidligste og væsentligste kompositioner. De mange eskapader og uendelige revolutionære diskussioner, blev en øjenåbner for den på grund af sin opvækst meget generte, diskrete og reserverede, men altid uhyre velklædte og dannede unge mand. Her udvikledes hans karakter, og det endte med, at han brød med familien og med 1600 francs i lommen lejede en lille lejlighed på Montmartre. Pengemangel gjorde det dog nødvendigt for ham at flytte til stadig mindre og billigere boliger.

Det religiøse fik stadig større betydning for ham, og i begyndelsen af 1890'erne sluttede han sig til Joséphin Péladans kunstneriske bevægelse 'Sâr Merodack de Rose + Croix' (måske inspireret af Rosenkreuzordenen) som bevægelsens officielle komponist. Péladan var overbevist wagnerianer, men Satie skrev musik til ham af en helt anden karakter, af ham selv beskrevet som "statisk lyddekoration".

I denne periode fik han også kontakt til Claude Debussy (1862-1918), som han fik væsentlig indflydelse på, men som også behandlede ham temmelig nedladende. Satie begyndte at optræde som spasmager for på den måde at skjule sin ydmygelse.

I 1892 afbrød han samarbejdet med Péladan og komponerede et af sine få større værker, balletten *Uspud*. Han indledte et stormende erotisk forhold til kunstmaleren Maurice Utrillos mor, Suzanne Valadon, som også var kunstmaler og desuden tidligere cirkusartist.

Det religiøse havde fortsat meget stor betydning for ham. Han grundlagde sit eget kirkesamfund, *Église Métropolitaine d'Art Jésus Conducteur* ("Den ærkebiskoppelige kirke for Frelseren Jesu kunst") og brugte et legat på 7000 francs til fremstilling af en plakat, *Le cartulaire*, som viste en blanding af kirkelige fantasier og polemik mod blandt andre forfatterinden Colettes mand, Willy, som han senere kom i slagsmål med ved en Colonne-koncert¹. De penge, der ikke blev brugt til plakaten, købte han tøj for: tolv ens grå fløjls-habitter, som holdt resten af hans liv. Han var dog snart sin kirkes eneste medlem.

Men Montmartre-miljøet ændrede sig, og Satie flyttede ud til arbejderforstaden Arcueil-Cachan, klippede sit lange hår kort og aflagde sin hidtidige dandy-fremtræden. Han spadserede hver dag flere kilometer ind til Montmartre for at tjene penge som cafépianist. Det blev den ulykkeligste og vanskeligste periode i hans liv. På cafeerne måtte han spille let musik og komponerede i samme stil, både klaverstykker og kabaretviser.

I 1905 (dvs. 39 år gammel) begyndte han igen at studere musik, nu på pariserkonservatoriets rivaliserende musikskole, Schola Cantorum, hvor han blev undervist af skolens grundlægger, komponisten Vincent d'Indy (1851-1931), ligeledes en dybt religiøs personlighed, og komponisten Albert Roussel (1869-1937). Roussel fortæller om Saties henvendelse til ham om optagelse på Schola Cantorum:

"Da han en dag fortalte mig om sine planer om at studere på Schola, forsøgte jeg at overtale ham til at lade være. Satie kunne allerede sit håndværk. Hans

¹ 'Concerts Colonne': parisisk koncertorganisation med eget orkester.

udgivne værker var alt, hvad jeg behøvede af beviser for, at han ikke havde noget at lære. Jeg kunne ikke se, hvad han håbede at få ud af teoretiske studier. Alligevel insisterede han. Han var altid en meget lydig og hårdt arbejdende elev. Hans opgaver blev altid afleveret rettidigt med omhyggeligt udarbejdet kalligrafi og forsynet med noter, skrevet med rødt blæk. Han var en vidunderlig musiker.” (Volta, 2002)

Samme år begyndte man at lægge mærke til komponisten Erik Satie, da Maurice Ravel (1875-1937) spillede hans *Trois Sarabandes* (1887) ved en koncert i Société Musicale Indépendante. Det skaffede ham ry som en af musikkens fornyere. Lykken vendte, han begyndte at blive populær og kastede sig ud i større opgaver, musik for teatret, en række balletter og kantaten *Socrate* (1915), der i dag betragtes som et af hans hovedværker. Flere af disse værker udløste dog også protester, takket være deres ofte meget provokerende udformning.

Efter den første opførelse af balletten *Parade* (1917) skrev en kritiker en meget negativ anmeldelse af det på mange måder kontroversielle værk, men det ville den nu temmelig selvbevidste komponist ikke finde sig i. Han sendte et meget groft postkort til kritikeren, som blev så fornærmet, at han meldte Satie til politiet. Resultatet blev en fængselsstraf på otte dage og en bøde.

I 1920'erne blev der afholdt et par Satie-festivals. Stravinskij blev opmærksom på ham og erklærede, at ”fransk musik er Bizet, Chabrier og Satie”. I 1923 sluttede en gruppe unge komponister sig til ham under titlen ’L’École de Arcueil²’, men nu tog alkoholismen overhånd, og Satie var sine sidste to år passiv og tilbragte det meste af sin tid med at sidde tavs og se på sig selv i et spejl. Han døde den 1. juli 1925 af en leverlidelse, en følge af alkoholismen.

Da vennerne ryddede op i hans efterladenskaber, lå de tolv fløjls habitter i et skab. Man fandt også flere hundrede paraplyer. Han elskede paraplyer, men han havde ikke råd til selv at købe dem. Når han havde tilbragt en dag på en café på Montmartre og spillet for gæsterne, gik han ud i garderoben, sikrede sig, at ingen så ham, og stjal en paraply eller to fra paraplystativet og gik hjem.

² Arcueil: kommune i en sydlig forstad til Paris.



Komponisten Satie

Satie blev aldrig helt overbevist om sine egne musikalske evner, og han vidste godt, at hans uddannelse var mangelfuld – han fik aldrig taget en afsluttende eksamen. Det kan være grunden til, at han i størstedelen af sin karriere skjulte sig bag en klovneagtig, bevidst original facade, vendte det borgerlige samfund ryggen og ofte optrådte provokerende eller stik modsat: meget tilbageholdende og sky. Men det forhindrede ham ikke i at være en ret flittig komponist, selv om hans produktion ikke er særlig stor og i vidt omfang består af korte værker for beskeden besætning.

Han skifter stil og holdning flere gange i sin karriere, og man kan med visse forbehold inddele hans kompositoriske virksomhed i fire perioder, en for hvert årti i den produktive del af hans liv.

20'erne

Den første kendte komposition af Satie er en Allegro for klaver, kun omfattende ti takter, og hans allerførste offentliggjorte værk er to klaverstykker, som hans far betalte udgivelsen af. Det første hedder *Valse-Ballet* og bliver noget overraskende udgivet som opus 62. Allerede her møder vi således hans ofte helt uforståelige holdning til værkernes titler – det havde været rimeligere at benytte betegnelsen opus 2. Samme år udkom endnu et klaverstykke, *Fantaisie-Valse*, ligeledes betalt af faderen. Disse tidligste værker er korte og ikke særlig originale eller betydelige. Men i 1886 udkommer *Ogives*, der må betragtes som hans første værk af nogen betydning. Det er fire klaverstykker, og titlen kan oversættes som ”Spidsbuer”, måske en hentydning til den gotiske arkitektur. I 1887 udkommer tre sange, ligeledes bekostet af faderen, og han skriver endnu et betydeligt klaverværk: *Trois Sarabandes*.

I 1888 kommer så det første væsentlige og indflydelsesrige værk: *Trois Gymnopédies*, som får stor betydning for Debussy, som han på dette tidspunkt har fået et mere eller mindre venskabeligt forhold til. Det er ikke utænkeligt, at disse klaverstykkers nyskabende og meget ejendommelige stil har været et af udgangspunkterne for Debussys impressionistiske stil.

Endelig skal fra denne periode omtales 6 *Gnossiennes* (1890), ligeledes et centralt værk. Det er igen klaverstykker, og titlen kan måske forstås som ”Højere erkendelser”.

30'erne

Her får hans religiøse holdning indflydelse på musikken. Nogle af klaverstykkerne har titler og holdninger, der har rod i hans religiøse holdning i denne periode, f.eks. *Première pensée Rose + Croix* (”Den første tanke om Rosennkreuzordenen”, 1891), og i 1892 skriver han 3 *sonneries de la Rose + Croix* (’sonneries’: klokkeklange) og *Préludes du 'Fils des Étoiles’* (”Forspil til ’Stjernernes Søn’”), samme år balletten *Uspud*, som han kalder ”en kristen ballet”, og i 1894 *Prélude de la porte héroïque du ciel* (”Forspil til himlens

heroiske havn eller tilflugtssted”). Et af hans længste værker overhovedet bliver til i årene 1893-95: *Messe des pauvres* (”De fattiges messe”) for kor og orgel eller klaver.

40’erne

Årene som cafépianist på Montmartre skaber igen en ny stil i Saties kompositoriske værk. Det er café- og kabaretmusikken, der i nogen grad dominerer. Det drejer sig om sange og klaverstykker. Sangene blev ofte sunget på cafeerne af kabaretsangere, akkompagneret af Satie, klaverstykkerne spillede han selv for gæsterne. En del af sangene foreligger i to versioner: som sange og som klaverstykker. Man møder sange med titler som *Tendrement* (”Ømhed”), *Je te veux* (”Jeg vil ha’ dig”), begge også udformet som klaverstykker, *La diva de l’empire* (”Imperiets diva”) og et klaverstykke med titlen *Poudre d’or* (”Guldstøv”).

50’erne

De humoristiske klaverstykker og teatermusikken. Nu er Satie blevet berømt og føler, at han kan være sig selv bekendt og vise, hvem han er. Han gør nar af det vedtagne, det konservative, af borgerskabet og gør nøjagtig, hvad der passer ham, og får succes, af og til skandale-succes, med sin musik. Han viser sin foragt for fortiden og dens krav om en fast struktur i musikken – sonateform etc. – og skriver sin *Sonatine bureaucratique* (1917), hvor han tager udgangspunkt i Clementis klaversonatiner, men forvrænger den og sender en venlig tanke til Stravinskij, som også vender op og ned på de klassiske former uden helt at vende dem ryggen.

Og så er der teatermusikken: Musik til skuespillet *Le piège de Meduse* (”Medusas fælde”, 7 danse for kammerensemble med klaver, 1914), *Cinq grimaces pour ’Le songe d’une nuit d’été’* (”Fem grimasser eller forestillinger til ’En skærsommernatsdrøm’, 1914), den skandaleudløsende ballet *Parade* til libretto af Jean Cocteau (1917 og kostumer af Pablo Picasso) og flere balletter *La belle excentrique* (”Den excentriske skønhed”, færdigkomponeret 1920), *Mercure* (1924) og *Relâche* (”Pause” eller ”Hvile”, 1924).

Endelig skal omtales et af Saties hovedværker, kantaten *Socrate* (1915) efter tekster af Platon, for fire sangstemmer og kammerensemble – et tilsyneladende

uhyre enkelt værk, men mellem nodelinjerne gemmer der sig mange intrikate detaljer, og så er det for øvrigt meget smukt.

Inddelingen i årtierne i komponistens liv skal som sagt tages med mange forbehold. Det er kun hovedtrækkene, det drejer sig om. Der er mange værker, der krydser disse grænser.

Besynderlige titler

Saties værktitler virker ofte fuldstændig meningsløse, men også meget vittige, formentlig igen en følge af hans provokerende, antiborgerlige og fjendtlige holdning til konventionerne og hans behov for at overvinde sit kunstneriske mindreværds kompleks og vise, at han var noget helt specielt..

I 1889 skriver han et kort klaverstykke med en meget lang titel: *Fête donnée par des chevaliers normands en l'honneur d'une jeune damoiselle (XI^e siècle)* ("Fest afholdt af normanniske riddere til ære for en ung frøken (11. århundrede)").

I 1897 skriver han klaverstykkerne *Pièces froides* ("Kølige [eller lidenskabsløse, rolige] stykker") og ti år senere *Nouvelles pièces froides* ("Nye kølige stykker"). To titler fra henholdsvis 1901 og 1904 har allusioner til dyreverdenen: *The dreamy fish* ("Den drømmende fisk") og *The Angora Ox* ("Angoraoksen").

Verset laïque et somptueux ("Verdsligt og overdådigt skriftsted") er fra 1900, og i 1908 møder vi *Fâcheux exemple* ("Beklagelig omstændighed"), året efter *Effronterie* ("Frækhed") og *Le prisonniere moussade* ("Den gnavne fange").

I 1912 kommer hunden i centrum med *Préludes flasques pour un chien* ("Slatne præludier til en hund") og senere samme år *Véritables préludes flasques pour un chien* ("Virkeligt slatne ...").

I 1914 kommer *Heures séculaires et instantées* ("Århundredgamle og nye tider").

Hvor andre kunstnere har skabt værker med titler som "Sidste tanker" skriver den tilsyneladende mere beskedne Satie i 1915 *Avant-dernières pensées* ("Næstsidste tanker").

Man skal næppe lægge for meget i disse titler, formentlig slet ingenting, det er kun provokatoriske vittigheder, som skal skjule, at her blot er tale om musik og ikke om mystiske billeder eller beretninger. Satie mente nemlig ikke, at musik kunne eller skulle betyde noget, musik er blot musik og sig selv nok. Noget af en modsætning til hans mange besynderlige titler. Rekorden sætter han i 1913 med *Embryons desséchés* ("Indtørrede fostre"). Ethvert forsøg på forklaring må opgives.

Saties indflydelse

Satie blev tidligt en indflydelsesrig kunstner, hvis korte og tilsyneladende – men altså også kun tilsyneladende – ubetydelige små kompositioner fik afgørende betydning for samtidens og eftertidens musik, og det på mange forskellige måder, efterhånden som han ændrede stil.

Debussy, impressionismen.

Den første komponist, Satie fik helt afgørende betydning for, var Claude Debussy. Han var fire år ældre end Satie, og de traf hinanden på konservatoriet i Paris. Da Satie viste Debussy sine *Trois gymnopédies*, blev Debussy dybt fascineret, og disse tre korte klaverstykker, komponeret i 1888, fik ham til at ændre stil og skabe det, vi nu kalder impressionismen, et udtryk Debussy i øvrigt ikke selv var glad for.

Ordet impressionisme er hentet i samtidens franske malerkunst, repræsenteret af billedkunstnere som Claude Monet, Edgar Degas og Édouard Manet. En kort og ufuldstændig, men forhåbentlig tilstrækkelig forklaring ser således ud:

Når en naturalistisk kunstmaler går ud i naturen for at finde et motiv, tager han staffeli, lærred, pensel og palet med, stiller sig foran det valgte motiv og siger til sig selv: "Hvilket imponerende bjerg, hvilken smuk sø, hvilket yndigt lille hus", og så maler han det, han ser, så præcist som muligt. Den impressionistiske maler går ud og stiller sig samme sted, men uden staffeli, lærred, pensel og palet og siger som sin forgænger: "Hvilket imponerende bjerg, hvilken smuk sø, hvilket yndigt lille hus", og så går han hjem i sit atelier

og maler det indtryk, motivet har gjort på ham ('impression' betyder "indtryk"). Billedet bliver ikke naturalistisk, men et sløret, kontursvagt, passivt billede, en gengivelse af drømme og tanker, noget som på fransk hedder 'image', Vi har på dansk det fra latin afledte udtryk 'imaginær', som betyder indbildt, uvirkeligt, beroende på en forestilling.

Det er dog næppe den impressionistiske malerkunst, Satie har haft i tankerne, da han skrev sine tre *gymnopédies*. Han har blot ønsket at gå sine helt egne musikalske veje ved at vende ryggen til fortiden og skabe musik, som ikke nødvendigvis skal forestille det, titlen antyder, men blot skabe en stemning hos den lyttende. Det gør han ved at underbelyse dur-mol-tonalitetens spændingsskabende elementer, som har været det helt afgørende, siden de gamle såkaldte kirketonearter, *modi*, veg pladsen for dur- og mol-tonearterne i overgangen mellem renaissance og barok. I dur- og mol-skalaerne har tonerne forskellig vægt. I C-dur er grundtonen C og C-dur-treklngen udgangspunkt og afslutning, musikkens base, og i den sidste takt i musikstykket vil den næstsidste akkord oftest være en dur-treklang på skalaens femte trin, G, kaldet dominanten. En G-dur-akkord, efterfulgt af en C-dur-akkord giver lytteren en tilfredsstillende og overbevisende fornemmelse af en definitiv afslutning. På samme måde er skalaens 7. trin, i C-dur tonen H, ledetonen, som uundgåeligt fører videre til grundtonen C. Man kan ikke slutte en C-dur-melodi på ledetonen H uden at efterlade den lyttende i vildrede: Det kan da ikke være slut nu?

Alt dette vender Satie ryggen til i sine tre klaverstykker. Ordet '*gymnopédie*' har han selv skabt med inspiration fra oldtidens Grækenland. Nøgne unge mænd [ynglinge] danser langsomt og roligt, uden større bevægelser, og det er dette billede, Satie har i tankerne i musikken, som er langsom, rolig, spændingsforladt, med underbelysning af det melodiske og rytmiske, så musikken virker svævende og næsten ubevægelig. Han skaber disse virkninger ved at undgå de spændinger, som dur-mol-systemet rummer og lade hver akkord være nok i sig selv – den enkelte akkord skal høres og opleves som et selvstændigt kunstværk uden forbindelse til den foregående og efterfølgende

akkord. Samtidig bevæger melodierne sig i de gamle modi, kirketonearterne, som stort set er spændingsforladte.

De tre klaverstykker står tilsyneladende i bestemte tonearter, det første i D-dur, men det slutter på en d-mol-akkord, og der er ikke meget D-dur at lytte til i det melodiske forløb. Det andet stykke er noteret i C-dur, men slutter med en mindre spændingsfyldt kadence (harmonisk afslutning) end det sædvanlige forløb: ikke G-dur til C-dur, men g-mol til C-dur.

De tre stykker har meget til fælles. De begynder på samme måde, det første med fire takter, hvor venstre hånd skifter mellem tonerne G og det dybere D, i femte takt sætter melodien ind, og i takt 16 og de følgende otte takter er D bastonen, så følger igen femten takter med D og det dybere G i bassen, derpå igen ni takter med D som fast bastone og så en slutkadence med en a-mol akkord med tilføjet septim, og derpå en d-mol-akkord.

Nr. 2 begynder, selv om det står i en anden toneart, som nr. 1 med bastonen G fulgt af det dybere D i tolv takter, så følger en enkelt fritstående takt, en slags hvilepunkt, derpå 2 x 6 takter med bastonen F, og så gentages det indledende mønster, så trods tilsyneladende forskellige tonearter bevæger de to stykker sig altså i stort set samme forløb.

Den tredje gymnopédie er den korteste, og den bliver her gennemgået lidt grundigere. Den er noteret i a-mol og har foredragsbetegnelsen *Lent et grave* ("langsomt og højtideligt") – de to første gymnopédier er betegnet henholdsvis *Lent et douloureux* ("langsomt og sørgmodigt"), og *Lent et triste* "langsomt og bedrøvet").

Her skifter bastonen i de indledende takter mellem A og det underliggende D, senere G og D og andre lignende mønstre. Den overliggende melodi i takt 4-8 står i den modale aeoliske kirketoneart, en forløber for det senere a-mol, men uden ledetonen Gis. I takt 14-20 er melodien dorisk, den første modale toneart, i takt 21-27 igen aeolisk, igen i takt 31-40 og 43-55. Stykket slutter med fem takter, hvor de fire første igen har basbevægelsen A-D-A-D. Slutkadencen er en e-mol akkord med bastonen D, altså noget ubestemmelig, mens slutakkorden tydeligt er a-mol.

I de seks klaverstykker *Gnossiennes* fra 1890 følger det melodiske den modale lydiske toneart.

Da Debussy lærte denne musik at kende, var han meget optaget af Wagner og arbejdede med en opera i fem akter *Rodrigue et Chimène*, men gjorde den aldrig færdig. Satie sagde til ham: ”Hvorfor i alverden skal orkestret skære ansigter, fordi en person træder ind på scenen? Laver dekorationerne grimasser i den anledning? Nej, man må skabe en musikalsk dekoration, en atmosfære, hvori personerne bevæger sig og taler sammen. Ingen arier, ingen ledemotiver.” (Jürgen Balzer)

Resultatet blev Debussys første helt impressionistiske musikstykke, den første af de tre nocturner, som han komponerede 1897-99. Titlen er *Nuages*, (”Skyer”), og Debussy fortæller selv: ”*Nuages* er en studie af det urokkelige himmelhvælv med langsomt glidende skyer, som smelter sammen til et dystert gråt slør med lette striber af hvidt.” (Balzer, 1949)

I begyndelsen af *Nuages* står melodien i klarinetterne i D-dur, men grundtonen har ingen særlig vægt, og fire takter senere overtager engelskhornet melodien, nu i en ikke definerbar toneart. Helhedsindtrykket er svævende og ubestemmeligt, fundamentalt impressionistisk. Debussy er ikke konsekvent impressionistisk i resten af sin produktion. Det er især operaen *Pelléas et Mélisande*, et udpræget anti-wagnersk værk, der kan kaldes impressionistisk. Man har sagt, at hvor Wagner skruer helt op for orkestret, når personernes følelser når et højdepunkt, lader Debussy i *Pelléas et Mélisande* orkestret tie.

Også en række af Debussys klaverstykker, især de 24 præludier og samlingen *Images* (”Fantasibilleder”), kan kaldes impressionistiske. De enkelte præludier har titler, der er billedskabende, f.eks. *La fille aux chevaux de lin* (”Pigen med hørhåret”), men det er karakteristisk for Debussys impressionistiske holdning, at titlerne er trykt efter nodebilledets afslutning og i parentes. Lytteren skal have lov til selv at danne sig et imaginært billede, når musikken klinger, og kun hvis lytterens fantasi ikke slår til, kommer Debussy bagefter til hjælp med en titel, der fortæller, hvad *han* har oplevet.

2ème Gymnopédie

(1888)

Erik SATIE
(1866-1925)

Lent et triste

Piano

pp

p

7

13

f

19

25

p

f

The musical score is written for piano in 3/4 time. It consists of five systems of music, each with a treble and bass staff. The tempo is 'Lent et triste'. The score begins with a piano (*pp*) dynamic. Measures 1-6 show a series of chords in the right hand and single notes in the left hand. Measures 7-12 continue this pattern, with a piano (*p*) dynamic marking at measure 7. Measures 13-18 show a crescendo to a forte (*f*) dynamic at measure 13. Measures 19-24 show a decrescendo to a piano (*p*) dynamic at measure 19. Measures 25-30 show a crescendo to a forte (*f*) dynamic at measure 25. The score ends with a final chord in measure 30.

31

31 32 33 34 35 36

37

37 38 39 40 41 42

43

43 44 45 46 47 48

49

49 50 51 52 53 54

55

55 56 57 58 59 60

60

60 61 62 63 64 65

3ème Gymnopédie

(1888)

Erik SATIE
(1866-1925)

Lent et grave

Piano

The musical score for Erik Satie's 3ème Gymnopédie is presented in five systems, each containing a grand staff (treble and bass clefs). The tempo is marked "Lent et grave". The score begins with a piano (*p*) dynamic. Measures 1-6 show a series of chords in the right hand and single notes in the left hand. Measures 7-12 introduce a melodic line in the right hand. Measures 13-18 continue the melodic development. Measures 19-24 feature a piano-piano (*pp*) dynamic. The score concludes with measures 25-26, which return to a piano (*p*) dynamic. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4.

Measures 1-6: *p*

Measures 7-12: *p*

Measures 13-18: *pp*

Measures 19-24: *pp*

Measures 25-26: *p*

31

p

This system contains measures 31 through 36. The right hand features a melodic line starting with a half note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, D5, E5, F5, and G5, all under a single slur. The left hand provides accompaniment with half notes: G3, F3, E3, D3, C3, and B2. A piano (*p*) dynamic marking is present at the beginning of the system.

37

This system contains measures 37 through 42. The right hand continues the melodic line with half notes G5, F5, E5, D5, C5, and B4, under a slur. The left hand accompaniment consists of half notes: A2, G2, F2, E2, D2, and C2. The piano (*p*) dynamic is maintained.

43

This system contains measures 43 through 48. The right hand melodic line includes half notes A4, B4, C5, D5, E5, F5, and G5, under a slur. The left hand accompaniment uses half notes: G3, F3, E3, D3, C3, and B2. The piano (*p*) dynamic is maintained.

49

pp

This system contains measures 49 through 54. The right hand melodic line continues with half notes G5, F5, E5, D5, C5, and B4, under a slur. The left hand accompaniment consists of half notes: A2, G2, F2, E2, D2, and C2. A pianissimo (*pp*) dynamic marking is present at the beginning of the system.

55

pp

This system contains measures 55 through 60. The right hand features a melodic line starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, D5, E5, F5, and G5, under a slur. The left hand accompaniment consists of half notes: G3, F3, E3, D3, C3, and B2. A pianissimo (*pp*) dynamic marking is present at the beginning of the system.

Poulenc og Schönberg, kabaretviser.

Saties kabaret-lignende sange/viser fra hans år som café-pianist satte sig spor hos Francis Poulenc (1899-1963), et af medlemmerne af komponistgruppen *Les Six* ("De seks"). Han var født i en velhavende familie, som var medejder af en stor medicinalvarevirksomhed, og vidste allerede som ganske ung, at han aldrig ville behøve at bestille noget. Musikken fik tag i ham, han fik klaverundervisning og blev en udmærket pianist. Senere studerede han komposition privat, han satte aldrig sine ben på et konservatorium. Poulenc blev en dandy, en flanør og en overbevist pariser, som nødig satte sine ben uden for det centrale Paris. Han elskede at sidde på en fortovscafé med en drink og se på de mange mennesker, der ilede hen ad gaden. Saties kabaretviser passede præcis til hans holdninger, og han skrev selv en række *mélodies* (det ord, man i fransk musik bruger om det, tyskerne kalder 'Lied') i samme stil. Også hans første ballet, *Les biches* ("Skattepigerne", "Tøserne"), er et let og svævende, elegant formuleret og absolut useriøst værk, et værk af en dandy.

Det er nok så overraskende, at også Arnold Schönberg (1874-1951) lod sig inspirere af Saties kabaretviser, for Schönberg betragtes jo som en alvormand, dels som den sidste store senromantiker, der fører senromantikken ud til den definitive grænse, der hvor noget nyt må ske (det symfoniske digt *Pelléas und Mélisande* og *Gurrelieder*) og med sin konstruktion af dodekafonien, tolvtoneteorien, for alvor gør musikken i det tyvende århundrede "moderne". Ikke desto mindre skrev han i 1901 (altså trods alt længe før han ca. 1920 lancerede tolvtoneteorien) sine *Brettelieder*, som han selv betegner som "kabaretviser". Kender man kun Schönberg som senromantiker og dodekafonist, vil det første møde med *Brettelieder* være noget af en overraskelse.

Dadaismen

Dadaismen er en kunstretning, der opstod omkring 1916 og ikke blot gjorde sig gældende i billedkunsten, men også i litteratur og teater. Det er en bevidst "antikunst", et begreb der passer meget præcist ind i Saties holdninger, for ifølge ham betyder musikken ikke noget, den *er* der bare, den er sig selv nok, og er for så vidt intetsigende.

Ordet dadaisme er hentet i barneverdenen. Det er inspireret af de første afmægtige lyde, et lille barn udstøder: ”Da-da, da-da”, og skal altså understrege det meningsløse i tilværelsen. Inden for malerkunsten er franskmændene Marcel Duchamp (1887-1968) og tyskeren Kurt Schwitters (1887-1948) centrale dadaistiske navne. Dadaismen får i billedkunsten et kort liv og slutter allerede ca. 1924, men sætter sig alligevel spor i efterfølgende kunstretninger, især surrealismen.

Satie var næppe inspireret af billedkunstens dadaisme, for hans holdning til musikkens mangel på betydning, dens væren-sig-selv-nok, kommer tidligere til udtryk. Om han så har haft betydning for de kunstnere, vi nu kalder dadaister, er uvist, men han lod sig tidligt inspirere af det barnliges mangel på indhold og betydning. I 1913, altså tre år før dadaismens blev til, skrev han *L’Enfance de Ko-quo (Recommandations maternelles)* (”Ko-quos barndom (moderlige formaninger)”). Satie havde ikke selv børn, men har naturligvis kendt familier med børn og Ko-quo er muligvis et kælenavn for et barn, som modtager moderlige formaninger. Samme år kommer *Trois Nouvelles Infantines* (”Tre nye barnagtigheder”), *Menus propos enfantins* (”Ligegyldig børnesnak”) og *Enfantillages pittoresques* (”Pittoreske barnagtigheder”) samt *Peccadilles importunes* (”Ligegyldige bagateller”), hvor børnene dog holdes udenfor.

Hverdagen ind i musikken – musikken ind i hverdagen.

Allerede i sine unge år, da Satie lærte Debussy at kende, talte han med ham om musik som en kunstart, der blot skulle være en del af dagliglivets ligegyldigheder og ikke noget ophøjet og utilnærmeligt. Han kom med udtalelser, som senere fik betydning for komponistgruppen *Les Six*, hvor Darius Milhaud (1892-1974), som Satie senere fik et nært samarbejde med, gjorde ordene om ”Hverdagen ind i musikken, musikken ind i hverdagen”, til sin programerklæring. Han lovede i 1919 sine kolleger, at han ville skrive en kantate til den første tekst, han stødte på. Det blev så en brochure, postbudet lagde i hans brevkasse: et katalog over landbrugsmaskiner. Han holdt sit løfte og skrev *Machines agricoles* for sangstemme og kammerensemble til tekster hentet fra kataloget.

Også et andet medlem af *Les Six* Arthur Honegger (1892-1955) vendte sig i retning af den moderne hverdag med orkesterstykket *Pacific 231*, en lydligt meget overbevisende beskrivelse af et ekspreslokomotiv, hvis typebetegnelse blev stykkets titel.

Gruppen *Les Six* bestod foruden de her omtalte af tre nu mindre kendte navne: Georges Auric (1899-1983), Paul Durey (1888-1979) og Germaine Tailleferre (1892-1983). Det var især i den første tid af gruppens eksistens fra ca. 1918, påvirkningen fra Satie havde betydning, senere gik de seks komponister i nogen grad i hver sin retning og blev mere individuelle.

Den amerikanske komponist George Antheil (1900-59) lod sig inspirere af balletten *Parade*, hvor Satie ikke blot bruger musikinstrumenter, men også en skrivemaskine og en sirene. Antheil bruger i sin *Ballet mécanique* (1925) foruden klaver og slagtøj, elektriske klokker, bilhorn og en flypropel.

Selv om Satie kan siges at have haft et medansvar for den musikalske impressionismes tilblivelse, vendte han tidligt denne stilart ryggen. Han blev let irriteret, når man, trods hans formaninger, fulgte hans holdninger alt for tæt, og udskiftede dem derfor, ændrede stil.

Den musikalske struktur.

De overleverede klassiske formprincipper havde aldrig interesseret Satie, og han gjorde nar af sonateformen i sin tidligere omtalte *Sonatine bureaucratique* (1917). Da Debussy kritiserede ham for manglende musikalsk form, svarede Satie med sine *Trois pièces en forme de poire* ("Tre stykker i pæreform") for firehændigt klaver (1890). Da Debussy i 1905 præsenterede et af sine orkestrale hovedværker *La mer* ("Havet") og kaldte det "tre symfoniske skitser", inviterede han Satie til at overvære den første orkesterprøve, som Debussy selv dirigerede. Efter den første gennemspilning af det første stykke, der har titlen "På havet fra morgen til middag", gik Debussy hen og spurgte ængsteligt Satie, hvad han mente om musikken. Satie, som var irriteret over Debussys benyttelse af det musikalsk strukturelle udtryk "symfonisk", svarede: "Udmærket, især det lille afsnit omkring et kvarter over elleve!"

Minimalismen.

Saties måske mest besynderlige værk, klaverstykket *Vexations* ("Chikanerier") fra 1893, fylder to nodelinjer, der skal gentages 840 gange uden ændringer, hvilket betyder en samlet varighed på 20-24 timer (se s. 23). En hollandsk pianist forsøgte for nogle år siden at gennemføre projektet, men faldt bevidstløs ned af klaverbænken efter seksten timer. Senere gennemførte man en opførelse i Berlin, hvor fire unge pianistinder afløste hinanden hver sjette time (der stod to flygler på podiet, så man undgik afbrydelser). De optrådte alle i den påklædning, Satie foretrak hos unge kvinder: med nøgen overkrop.

Det er minimalisme i den mest konsekvente betydning af ordet, og mange år senere satte det sig spor i musikken hos komponister som den estiske Arvo Pärt (f. 1935), især i værker som *Tabula rasa* (1977) og *Fratres* (1983), og hos de tre amerikanere Terry Riley (f. 1935) i hans kendteste værk *In C* (1964), Philip Glass (f. 1937) og John Adams (f. 1947) i hans opera *Nixon in China* (1987).

Filmmusik.

Satie døde, før tonefilmen blev til, men der var oftest levende musik som ledsagelse til filmene. Hans allersidste værk fra 1924 hedder *Cinéma* og er en række korte skitser for klaver, ikke beregnet til nogen bestemt film, blot tænkt som et eksempel på, hvordan den slags kan gøres.

I 1920 blev Satie bedt om at skrive atmosfæreskabende musik til en kunst-udstilling. Det blev til *Musique d'ameublement* for kammerensemble, og han forlangte, at musikerne skulle sidde skjult bag et forhæng, for det var udstillingen, ikke musikken, det drejede sig om. Ved ferniseringen gik han rundt og spurgte publikum, hvad de syntes om musikken, og mange erklærede sig meget begejstrede. Det hensatte Satie i fortvivlelse, for det var jo ikke meningen, at musikken skulle have opmærksomhed. Man kan komme til at tænke på den amerikanske pianist og komponist Oscar Levant (1906-72), som havde skrevet musik til en film og efter premieren stod uden for biografen i Hollywood og spurgte tilskuerne, der var på vej ud, hvad de syntes om musikken. De fleste svarede: "Musikken? Var der musik? Det lagde jeg ikke mærke til." Levant var tilfreds, for det var jo dét, der var meningen.

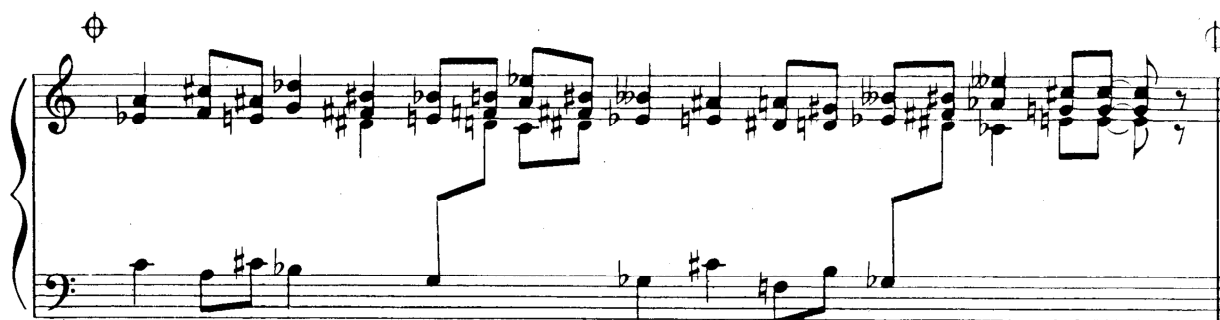
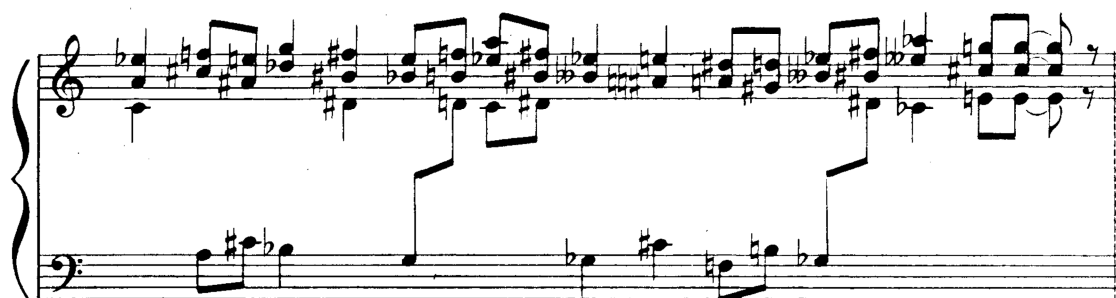
Vexations

ERIK SATIE

NOTE DE L'AUTEUR:

Pour se jouer 40 fois de suite ce motif, il sera bon de se préparer au préalable, et dans le plus grand silence, par des immobilités sérieuses

♠ Très lent



♠ A ce signe il sera d'usage de présenter le thème de la Basse

THÈME



LITTERATUR

Balzer, Jürgen: *Claude Debussy*. København, 1949.

Gads Musikleksikon. København, 2003.

Nordisk Konversationsleksikon. København, 1960.

Sohlmans Musiklexikon. Stockholm, 1979.

The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Oxford University Press, 1980.

Volta, Ornella: *Erik Satie: 'The Complete Solo Piano Music'*

(In: booklet til *The Complete Piano Music*. Decca 473 620-2, 2001-02.)

Om forfatteren:

Mogens Wenzel Andreasen (f. 1934), cand. pæd. i musikvidenskab fra DPU 1976. Har udgivet en lang række bøger om musik, bl.a. *Om musikalsk Fagdidaktik* (1979), *Politikens Operafører* (1985-2000), *De Fem* (1987), *Mozart* (1990), *Grieg og Danmark* (1993), *Politikens introduktion til klassisk musik* (1994), *Musikalsk byvandring* (2009), *Wenzels klassiske musikhistorie* (2009), *Wenzels danske musikhistorie* (2012). Desuden biografiske romaner, bl.a. *Hildegard* (2000), *Ungdom og galskab: en guldalderroman om Du Puy og Weyse* (2002), *Fjeldstigning* (2008). Er endvidere en meget benyttet foredragsholder.

PubliMus

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

13-09. *Carl Humphries*: Teaching Improvisation

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

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

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

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

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

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

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

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

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

18-10. *Johan Bender*: Nielsens kantate

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

24-13. *Karl Aage Rasmussen*: Klinkede skår

I 2009 præsenterede Karl Aage Rasmussen sit bud på en fuldstændiggørelse af Schumanns ufuldendte Fjerde Klaversonate. I artiklen giver han et kig ind i værkstedet og delagtiggør læseren i de overvejelser, han konkret har gjort sig, når han sidder med en enkelt stemme i højre hånd hér, tyve tomme takter dér, etc.

25-13. *Thomas Vilhelm og Per Wium*

2013 er 20-året for Frank Zappas død. I denne forbindelse har musiker og forfatter Thomas Vilhelm og DR-journalist og musikformidler Per Wium udarbejdet et biografisk indblik i Zappas person, musik og verdenssyn. Artiklen er en skriftlig pendant til en foredragsrække, som Vilhelm og Wium tog hul på i efteråret 2013, men bygger på et årelangt arbejde med Zappas univers, der for Per Wiums vedkommende startede allerede i 1960'erne.

26-13. *Henrik Nebelong*: Wagners parallelle tertser.

2013 er 200-året for Richard Wagners fødsel. Men skønt Wagner er en af alle tiders mest biograferede personer, er Henrik Nebelongs *Richard Wagner. Liv, værk og politik (2008)* den første danske Wagnerbiografi i et århundrede. I sin artikel i *PubliMus* skriver han om et særlig signifikant ledemotiv hos Wagner ("de parallelle tertser"), giver en oversigt over dets forekomst og forsøger en samlet tolkning.

27-13. *Manfred Eger*: Således talte Hanslick.

Filosoffen Friedrich Nietzsches "opgør" med komponisten – og mennesket – Richard Wagner er meget grundigt undersøgt. Men hvor Nietzsche i grunden samlede sit mere professionelt musikalske og musikteoretiske skyts, har derimod ikke stået helt klart. Manfred Eger giver et meget veldokumenteret bud.