Glass-Steagall – eller Kaos!

KAMAPGNEAVIS NR. 13, EFTERÅR 2011

Download (PDF, Unknown)

Glass-Steagall Nu!

KAMPAGNEAVIS NR. 11, SOMMER 2010

Download (PDF, Unknown)

Robert and Clara Schumann, and their teacher Johann Sebastian Bach

Robert Schumann's 200th birthday article by Michelle Rasmussen, Vice President of the Schiller Institute in Denmark

The world celebrated the 200th birthday of the great German composer Robert Schumann on June 8, 2010. The article below is a contribution to that celebration.

Original English version:

Download (PDF, Unknown)

Dansk resumé:

Download (PDF, Unknown)

Auf Deutsch:

Download (PDF, Unknown)

The English-language pdf is the longer version of the Danish resumé. It appears in the June 18, 2010 issue of Executive Intelligence Review (vol. 37, no. 24), from Washington, D.C.

The Danish resumé was printed in The Schiller Institute in Denmark's campaign newsapaper 11, Summer 2010, released on June 1, 2010.

The German translation was published in Neue Solidarität, part 1 in 37. Jahrgang Nr. 23 · 9. Juni 2010, part 2 in Nr. 24 – 16 Juni 2010, and in the Ibykus 2011 yearbook.

_____

Supplementary material:

Internet Appendix of supplementary material in English and German

A.Winning Robert and Clara Schumann's Battle Against the Philistines. Hear author Michelle Rasmussen on *The LaRouche Show*, internet radio program from June 5, 2010.

B: Some Musical Examples Illustrating "Robert and Clara

Schumann, and their teacher, J.S. Bach”: mp3 of class by Michelle Rasmussen in New Jersey, USA, July 17, 2010.

C: Foredrag på dansk med musikstykker fra artiklen “Robert og Clara Schumann og deres lærer, Johann Sebastian Bach.” den 29. august 2010.

1. del: klik her 2. del: klik her

D. Robert Schumann’s Fugengeschichte (The History of Fugues), from the excerpts printed in Wolfgang Boetticher’s

Robert Schumann. Einführung in Persönlichkeit und Werk (Berlin: 1942) Michelle Rasmussen has a copy of the complete manuscript.

E. Robert Schumann’s Lehrbuch der Fugenkomposition (Textbook for the Composing of Fugues), from from the excerpts printed in Wolfgang Boetticher’s Robert Schumann. Einführung in Persönlichkeit und Werk (Berlin: 1942)

F: Schumann’s Fugal Themes from other manuscripts, from Wolfgang Boetticher’s Robert Schumann. Einführung in Persönlichkeit und Werk (Berlin: 1942)

G. Examples of how Schumann wrote contrapuntal settings for non-fugal themes, in “Das Fugenproblem” chapter from Wolfgang Boetticher’s Robert Schumann. Einführung in Persönlichkeit und Werk (Berlin: 1942)

H. Clara Schumann’s performances of Bach’s fugues and other works, from Bach und die Nachtwelt.

Appendix I: Bach and Schumann chapter in Boetticher (auf deutsch) Band 1 1750-1850, Laaber Verlag, 1997, Michael Heinemann, Hans-Joachim Hinrichsen, editors.

Appendix J: Bach and Schumann chapter in Bach un die Nachwelt (auf deutsch)

Appendix K: Robert Schumann’s Performance of St. John’s Passion from Matthias Wendt, from*“Bach und Händel in der*

Rezeption Robert Schumanns," See above pdf.

Schiller og historiens dynamik

Af Michelle Rasmussen

Om Friedrich Schillers indledende foredrag som historieprofessor på universitetet i Jena i 1789.

Menneskeheden er i dag nået frem til en historisk korsvej: Vil den igangværende globale økonomiske sammenbrudskrise, som har været under opbygning gennem flere årtier, ende i en tragedie, eller vil den anspore os til at gennemføre de politiske forandringer, der er nødvendige for at sikre os en lys og bedre fremtid? Skal vi have held med det sidste, er det en forudsætning, at vi forstår historiens dynamik, herunder det paradoksale forhold mellem den måde hvorpå historien bestemmer vort nuværende samfund, og det enkelte individs evne til, viljemæssigt, at forandre historien. Til det formål er Friedrich Schillers allerførste forelæsning, da han i 1789 tiltrådte stillingen som historieprofessor ved universitetet i Jena, en pragtfuld og rig inspirationskilde. Tiltrædelsesforelæsningen bar titlen: »Hvad er, og til hvilket formål studerer vi universalhistorie?«, og den giver ikke alene en bedre forståelse af begrebet »historisk dynamik«, men styrker også den enkeltes personlige identitet som et bindeled mellem fortiden og fremtiden.

Indledningsvis udfordrer Schiller sine studenter, og studenter til alle tider, ved at stille spørgsmålet: »Hvorfor ønsker I egentlig at uddanne jer?« Er det for at skaffe jer en

stilling, der kan sikre jer mad på bordet? Schiller kaldte denne kategori af studerende for »de brødlærte«, og han advarede om, at med en sådan identitet og indstilling følger automatisk misundelse og jalousi over for andres viden og kunnen. For den »filosofiske student« derimod, for hvem lærdom og ny viden bærer belønningen i sig selv, vil andres gennembrud i stedet vække en følelse af taknemmelighed, fordi sådanne nye ideer vil bane vejen for en større tankemæssig harmoni og enhed. Schiller vil inspirere sine studenter til selv at hæve deres identitet op på et højere niveau.

Schiller beskriver, hvorledes historien skaber den kultur, som den enkelte gennemlever i sin samtid. Han gør historien levende ved at lade alle de paradoksale og modstridende processer, der fører til menneskehedens fremadskriden, væve et historisk billedtæppe, gennem hvilket han påviser nødvendigheden af at tage hele menneskehedens samlede historie som udgangspunkt, hvis man eksempelvis skal forklare og forstå, hvorledes ham og de studerende med deres sprog og religion, er samlet for at diskutere disse begreber på dette givne historiske tidspunkt.
Hvordan har menneskeheden været i stand til at udvikle sig fra bestialske samfund, kendetegnet ved slaveri, menneskeofringer og »alles krig imod alle«, til en samfundsorden, der inden Den franske Revolutions blodbad, syntes at åbne sig, hvor love og den indre moral syntes at gøre det muligt for folkeslag og nationer at leve i fred og fordragelighed med hinanden? Hvor det enkelte individ syntes at have friheden til at opdage nye videnskabelige principper, der kunne ændre naturen omkring dem, og skabe bevægende kunst til glæde for samfundet som helhed. Svaret skal findes i universalhistorien.

Universalhistorikeren stiller sig selv spørgsmålet: »Hvilke begivenheder og processer har skabt dette historiske øjeblik?« Derfra går han tilbage i tiden for at afdække en lang række af årsager og virkninger. Den enkelte historiske begivenhed kan nemlig ikke forstås isoleret fra andre begivenheder og

processer. Man er nødt til at undersøge, hvad der skabte den, og hvad den ledte til. Men Schiller advarer også om, at historien på ingen måde er lineær. Et eksempel er Kristendommen, hvis fulde historiske effekt først viste sig flere århundreder efter den historiske begivenhed, der ledte til dens opståen. Eftersom der er mange huller i de historiske overleveringer, må universalhistorikeren også gøre brug af sin forestillingsevne, baseret på naturlov og den menneskelige sjæl, i forsøget at forklare menneskehedens fremskridt, selv om det ikke er helt præcist. Men så kommer man tættere på at »løse problemet med verdens ordning, og møde den Højeste i Hans Skønneste effekt.«

At gribe ind i historien

Men de enkelte individer i et samfund kan desværre sagtens svigte deres forpligtelse til at møde samtidens udfordringer. Samme år som Schiller holdt sin indtrædelsesforelæsning brød Den franske Revolution ud, og det efterfølgende blodbad fik Schiller til at betegne begivenhederne som »et stort øjeblik«, der havde fundet »et lille folk«. Med det i baghovedet kan man fristes til at spørge, om det egentlig er muligt for den enkelte at forandre samfundet i tide, så en tragedie kan undgås?

I en række artikler gennem de seneste måneder har Lyndon LaRouche med Schiller, Shakespeare og Percy Shelley som udgangspunkt beskæftiget sig med historiens dynamik. Her har han forklaret, at det er helheden, der bestemmer de enkelte bestanddele – at de enkelte samfund er formet af den kultur, de har arvet, som igen er tilvejebragt gennem sammenstød mellem modstridende kulturelle verdensanskuelser. Men, i epoker med alvorlige eksistentielle kriser, som den vi gennemlever netop nu, kan enestående individer finde styrken til at rejse sig op over samtidens dekadente kultur. I direkte modsætning til Shakespeares tragiske Hamlet, der aldrig fandt hverken mod eller mandshjerte til at hæve sig over det faktum,

at der var »something rotten in the state of Denmark«.

Det enkelte individ er faktisk i stand til både at udpege og derefter kæmpe imod de dele af tids-åndens kultur, som vil lede til samfundets tragiske endeligt. Individer kan opdage og blive bevidste om, at mange af de forestillinger og meninger de engang troede, de selv havde formet og dannet, i virkeligheden er noget, de uden at have tænkt over det, har tilegnet sig gennem tidens medier, populærkultur, toneangivende personligheder og indlærte teorier. Når det så står klart, at samfundet står overfor et afgørende vendepunkt eller en dyb tragedie, tvinges det enkelte individ til at stille spørgsmålstegn ved de forestillinger og antagelser, man hidtil har taget for givne, og i en sådan situation vil man være i stand til at fralægge sig de holdninger, som man nu indser, har ført til krisen. Her, og kun her, opstår muligheden for en fredelig revolutionær forandring, der kan redde civilisationen. Og så, som var det en gnist, der antændte en omfattende brand, kan millioner af mennesker pludselig, og på én gang, reagere imod det, de nu finder forkert og uretfærdigt og rejse sig med ordene: »Vi er folket, og vi har fået nok«.

Den store engelske digter Percy Shelley skrev i sit essay Til digterkunstens forsvar, at i historiens store øjeblikke bliver det enkelte individ så at sige »større end sig selv«. Og hvad digterne angår, skrev Shelley, bliver de nærmest »forundrede over deres egne opdagelser, for det er mindre deres egen end tidsalderens ånd«. Tidens revolutionære ånd har kraft til at befri mennesker fra deres fastlåste tankegang og til at udløse en intens epoke med skabelse af nye opløftende ideer.

Som afslutning på sin tiltrædelsesforelæsning fremlægger Friedrich Schiller løsningen på historiens paradoks ved at vise, at det faktisk er muligt for det enkelte individ, formet af den forgangne tid, at ændre det som kommer, altså fremtiden. Han udvikler den smukke forestilling om, at man kan tilbagebetale den gæld, vi alle har til tidligere tiders

generationer, til alle dem, der har måttet lide afsavn for at skabe vort historiske øjeblik, ved at gøre noget helt særligt i vor egen tid, som vil øge det, vi har arvet og yde et udødeligt bidrag til de kommende generationer. Læs Schillers egene ord:

Afslutning af Schillers foredrag

»Alle forudgående tidsaldre har – uden at vide det eller opnå det – anstrengt sig for at skabe vort menneskelige århundrede. Alle skatte, som flid og geni, fornuft og erfaring i løbet af verdens lange historie efterhånden har frembragt, tilhører os alle. Først via historien vil De lære at værdsætte de goder, som vane og følelsen af selvfølgelighed gør os utaknemmelige overfor: kostbare, dyrebare goder, som de bedste og ædleste mennesker har udgydt deres hjerteblod for, og som har måttet tilkæmpes gennem mange generationers møjsommelige arbejde. Og hvem blandt Dem, som besidder en vågen ånd og et følsomt hjerte, kan være bevidst om denne høje forpligtelse, uden at der hos ham opstår et ønske om at afvikle den gæld til de kommende generationer, som han ikke længere kan betale til de allerede svundne. Et ædelt ønske må flamme op i os om – så godt vi kan – at bidrage til den rige arv af sandhed, moral og frihed, som vi har modtaget fra de forrige generationer og rigt forøget atter må videregive til de kommende og dermed give vort bidrag til den uforgængelige kæde, som snor sig gennem alle menneskeslægter og derigennem styrke vor flygtige tilværelse.

Hvor forskellig den bestemmelse end er, som venter Dem i det borgerlige samfund – et eller andet kan De alle bidrage med! Enhver fortjenstfuld indsats åbner en vej til udødeligheden – den sande udødelighed, mener jeg – hvor handlingen lever og forplanter sig, selv om dens ophavsmand skulle forblive ukendt.«

Med den nuværende krise har vi for alvor nået et historisk øjeblik, hvor alt, hvad tidligere genrationer har opbygget, står på spil. Lyt derfor nøje efter. Kan du også høre fortidens stemmer bønfalde dig om handling og aktivt ansvar, der kan sikre, at deres ofre og afsavn ikke var forgæves? Kan du høre dem fremlægge deres modige gerninger som inspiration, så vores generation også vil gøre det muligt for fremtidens kvinder og mænd at give deres bidrag til menneskehedens videre udvikling?

Historien selv har til fulde vist, at det enkelte individ kan forandre historiens gang. Schiller gjorde i hvert fald. Med sine store poetiske, dramatiske, filosofiske og historiske evner bidrog han til udannelsen af mennesker, så de kunne modstå og undgå den tragedie, som Den franske Revolution udviklede sig til og samtidig forme de kommende generationer, så de engang i fremtiden vil blive i stand til at skabe ægte frie republikker i Europa:

Er du klar til at tage imod Schillers udfordring?

Læs Schillers tale på: schillerinstitut.dk/schiller250

Foto: Buste af Schiller foran Jenauniversitetets hovedbygning

---

Massestrejke i USA.

Kampagneavis nr. 10

KAMPAGNEAVIS NR. 10, EFTERÅR 2009

Download (PDF, Unknown)

Vi behøver Schillers Æstetiske Breve i dag

af Feride Istogu Gillesberg

Frihedsdigteren Friedrich Schiller har et utroligt smukt og kærligt menneskesyn. For ham er mennesket skabt til noget bedre. Han skriver om den skønne sjæl, hvor menneskets følelser og dets fornuft går op i en højere enhed. Her handler mennesket godt, ikke af pligt men af egen fri vilje, fordi det ønsker at gøre godt. For Schiller er der først mulighed for sand politisk frihed, når mennesket er frit gennem at fornuft og følelser er forenet i denne højere enhed og handler passioneret for det almene vel.

I hans skrifter, som f.eks. »Om det ophøjede« og »Menneskets æstetiske opdragelse i en række breve«, arbejder han med, hvordan man kan udvikle menneskene til sådanne skønne sjæle. De æstetiske breve har tre hovedtemaer. Det første er nødvendigheden af at forædle menneskets karakter, det andet kunstens betydning for at opnå det og det tredje om, hvordan dannelsen af en skøn sjæl i mennesket er nøglen til politisk frihed.

Schillers skrifter er indholdsfulde og dybsindige. De kræver en koncentreret indsats for at begribe ideerne, men spring ud i det. Der er en stor skat, der venter på at blive tilegnet.

Den skønne sjæl

Schillers skønne sjæl handler med passion for andre mennesker og for retfærdighed af et godt hjerte, ligesom den barmhjertige samaritaner. For at kunne blive til sådan en ophøjet sjæl må man uddanne både sine følelser og sin fornuft. Følelserne og fornuften må bringes i en harmonisk balance.

Det hedonistiske menneske, der kun handler ud fra umiddelbart begær, er ikke et helt menneske men en slave af sine drifter og følelser – og dermed ikke frit. Omvendt er et kantiansk menneske, der kun kan handle fornuftigt gennem at undertvinge sine følelser, emotionelt amputeret og heller ikke helt sig selv. For at blive et helt menneske mener Schiller derfor, at følelserne må udvikles og ophøjes, så de kommer i harmoni med fornuften – uden at hverken menneskets følelser eller dets fornuft må tvinges i lænker.

Hvordan kan det lade sig gøre? Der kræver en forenende kraft af transcendental karakter. Noget der både har rod i dem begge og samtidigt løfter sig over dem: skønheden! Tænk på Beethovens 9. symfoni (der var inspireret af Schillers digt »Hymne til Glæden«) eller på en græsk statue, der virker som om, at den er i fysisk og åndelig bevægelse, selvom den er mejslet i sten. Skønheden opløfter både følelserne og fornuften.

Kunstnerens opgave er at skabe skønhed på det højeste universelle niveau. Han må kende den kunst, der kendetegnede de største civilisationer, som f.eks. det klassiske Grækenland, for at kunne handle på det højeste niveau i sin egen tid. Schiller mener, at det er kunstnerens opgave at uddanne befolkningens karakter gennem at give dem det de behøver, ikke det tidsånden begærer. Så vil kunstnerens egen

ædle sjæl vække genklang og opløfte befolkningen.

Hvor er den smukke kunst i dag? Dagens »moderne kunst« er mangt og meget, men skøn er den i værd fald ikke!

Frihed – vores majestætsret

For Schiller drejer det sig om at uddanne mennesker til skønne sjæle uden at krænke deres frie vilje, som han kalder menneskets majestætsret. Tænk på et barn. Hvordan lærer det bedst? Ikke igennem tvang, men gennem leg. Schiller skriver, at mennesket kun et helt frit når det leger, og kun kan lege fuldt, når det er frit. Kunsten er at vække folks legedrift, hvor kreativiteten kan blomstre. Ved at være fri gennem denne form for leg vækkes menneskets passion og bliver kilden til yderlig kreativitet og handling. Og den klassiske kunst er den fremmeste skueplads for denne form for leg, fordi den er baseret på kreativitet uden at give afkald på en højere ikke-arbitrær lovmæssighed.

Mennesket er først rigtigt frit, når det har en skøn sjæl. Et sådant menneske kan frit følge sine drifter, fordi det har nået en udvikling, hvor fornuften kan stole på følelserne, da følelserne er blevet en forlængelse af fornuften. Fornuft og følelser er vokset sammen til en højere enhed.
Når menneskets følelser og fornuft er blevet til ét, støtter de og udvider hinanden. Vores følelsers indlevelsesevne vokser samtidigt med indsigten hos vores fornuft. Jo større indsigt vi får i os selv og verden omkring os, desto større frihed har vi til at gøre det, vi egentlig vil, og dermed få sand frihed. Kun når mennesket føler med verden og lever sig aktivt ind i den, kan det også påvirke den.

Selvom Schiller skrev for evigheden, forsøgte han ikke at flygte fra sin tid, men mente tværtimod, at man må tage ansvar for den. Han skrev de æstetiske breve for at angive en vej ud af den tilsyneladende håbløse situation, der opstod i Europa

efter den mislykkede franske revolution. Han skriver i det femte æstetiske brev: »Naturstatens bygning vakler, dens mørke fundamenter giver efter, og der synes at bestå en fysisk mulighed for at sætte loven på tronen, for endelig at respektere mennesket som sit eget mål og gøre sand frihed til grundlag for den politiske forening. Et forfængeligt håb! Den moralske mulighed er ikke til stede, og det gavmilde øjeblik finder en uimodtagelig slægt«.

Andetsteds i brevene spørger Schiller, hvordan man kan skabe en frihedsstat, når masserne er dominerede af had og brugen af vold, eliten er degenereret og staten korrupt. Det er derfor han skriver sine æstetiske breve. Det er kun gennem menneskets æstetiske opdragelse – gennem at forædle folks karakter – at sand frihed og dannelsen af en fri stat er mulig. For Schiller er den største kunst den at skabe politisk frihed.

Hvad med i dag?
Med det internationale finanssammenbrud, og faren for at Obama-administrationen indfører fascistiske nedskæringer, står vi på kanten af at få en ny sort tidsalder. Det store spørgsmål er, om vi denne gang er i stand til, med Schillers ideer om den skønne sjæl, og de politiske løsninger som den amerikanske statsmand og økonom Lyndon LaRouche har fremlagt, at gribe ind i historiens gang og sørge for, at vi ikke gentager fejltagelserne fra den franske revolution.

Vær ikke passiv på historiens skueplads. Vær et helt menneske der handler på vegne af den nulevende og de kommende generationer.

Michelle Rasmussen har bidraget til denne artikel.

Schillers breve findes oversat til dansk af Per Øhrgaard som »Menneskets æstetiske opdragelse i en række breve«, der blev

udgivet på Gyldendals forlag i 1970 og 1996.

Schillers tak til Danmark

Som man kunne læse i Schiller Instituttets kampagneavis nr. 8, forår 2009, var der en sammensværgelse mellem Jens Baggesen, Frederik Christian af Augustenborg og Ernst Schimmelmann for at redde Friedrich Schiller på et tidspunkt, hvor han var fanget i en håbløs finansiel og helbredsmæssig situation. I årene 1791-1796 modtog Schiller derfor 1000 thaler årligt fra Danmark, der gjorde det muligt for ham at forsørge sig selv og sin familie.

På Schillers spørgsmål, om han kunne gøre noget som tak for den storslåede hjælp, bad Frederik Christian af Augustenborg ham om, at skrive nogle betragtninger om menneskets æstetiske opdragelse, et spørgsmål der beskæftigede ham, da han var protektor for Københavns Universitet og ledede arbejdet med at reformere det danske uddannelsessystem.

Schiller tog begejstret imod opgaven og skrev tilbage, at disse breve er fra én, som »taler skønhedens sag, til et hjerte som føler og udøver hele dens magt«. Fra 1793 og fremefter skrev han en række breve om emnet, der gik på omgang i den danske elite. Det er disse breve, der i en noget omarbejdet form blev publiceret i skriftet »Menneskets æstetiske opdragelse i en række breve« i 1795. Et skrift der siden har været kilde til inspiration og diskussion blandt alle filosofisk interesserede mennesker.

Frederik Christian af Augustenborg, som Schiller beskrev som »… en ligeså åndfuld tænker som frisindet verdensborger … et hjerte, som i skøn entusiasme vier sig til menneskehedens vel!«, var helt på bølgelængde med Schiller i ideen om, at uddannelsessystemet ikke blot skal lære eleverne et pensum, men i lige så høj grad har til formål at forme deres karakter.

Friedrich Schiller: Timoleon og Immanuel

Af Tom Gillesberg

Det er en udbredt misforståelse at det britiske parlamentariske system var det store demokratiske forbillede, da borgere i USA og andre nationer skulle gøre op med enevælden. De grundlæggende fædre i USA søgte tilbage til de demokratiske erfaringer fra den klassiske græske kultur i Athen, som de bl.a. videregives hos Platon, og de statsretslige ideer fra Leibniz, som man fik gennem Emerich de Vattels berømte værk om Nationalstaters Lovgivning. Da så USA i 1789 havde lavet sin revolutionerende forfatning, blev den målestokken for andre nationer, og man håbede, at Frankrig, som var det europæiske land der var tættest på USA og kommet længst i sit opgør med oligarkisme, kunne blive den første efterfølger i Europa. Da det lykkedes den britiske efterretningstjeneste at forvandle den franske revolutionære ånd til jakobinsk anarki, måtte man atter vende blikket mod USA.

I bogen Timoleon und Immanuel bringer forfatteren Hans Schulz brevvekslingen (der er på tysk) mellem prins Christian Frederik af Augustenborg og Jens Baggesen. Baggesen blev hemmelig spion for Augustenborg, hvor han, under dække af at skulle undersøge uddannelsessystemer rundt om i Europa, havde hemmelige samtaler og undersøgte de politiske forhold. Efterhånden som den politiske situation spidsede til, begyndte de at bruge hemmelige kodenavne, som fortæller meget, om de idealer de havde. København blev omdøbt til Athen, Danmark til Grækenland, og USA fik dæknavnet Nygrækenland. Baggesen kaldte sig Immanuel efter Immanuel Kant, mens Augustenborg gav sig

navnet Timoleon, efter den berømte revolutionære leder i den græske koloni Syrakus, der styrtede Dionysos den Yngres tyranniske diktatur. Noget af et dæknavn at vælge, når ens svigerfar er enevældig konge i Danmark.

I brevvekslingen skriver Augustenborg til Baggesen den 7. maj 1793: »At de kan bekræfte det fordelagtige ved Amerika frem for det civiliserede og oplyste Europa, giver mig stor glæde. Måske søger jeg tilflugt der, hvis jeg i mit fædreland må opleve tiden fra den spanske inkvisition eller et maratiansk anarki. For jeg passer ikke ind i hverken det ene eller det andet, jeg vil hverken være tjener for en despot eller undersåt for en pøbel «, og i et brev den 10. maj: »De ved hvor positivt stemt jeg er for ideen om at rejse til Amerika, hvis despotisme eller anarki gør det ubærligt for tænkende og dannede mennesker at opholde sig i Europa «. Den 8. juli lyder det desperat:»Må vi helt opgive Europa? Skal man allerede nu vende blikket mod Nygrækenland [Amerika] eller kan Europa stadig reddes fra at blive despotismens gidsel uden at blive knust mod anarkiets klipper, og hvordan er det muligt?«

Augustenborg og andre oplyste sjæle forblev i Europa, på trods af det ikke lykkedes at skabe en succesfuld efterfølger til den amerikanske revolution, i håbet om at kunne skabe amerikanske tilstande i Europa på et senere tidspunkt.

Fra bogen Timoleon und Immanuel. Dokumente einer Freundschaft. Af Hans Schulz, Leipzig 1910. Side 157, 161, 177.
Relaterede artikler:

Friedrich Schiller – Alle landes frihedsdigter af Tom Gillesberg

Den danske hjælp til Schiller af Tom Gillesberg

Uddrag af Friedrich Schiller skuespil Don Carlos, 3. akt 10 scene

Friedrich Schiller: Don Carlos

Uddrag fra 3. akt scene 10, kong Fillip II og marquis de Posa

POSA: Min konge! Jeg er vendt hjem fra Flandern og Brabant. – Så mange rige, blomstrende provinser! Et kraftigt folk, et stort folk – og tillige et godt folk – og at være fader for det: guddommeligt! det tænkte jeg. Da stødte jeg på forkullede skeletter.

(Han tier, mens hans blik hviler på kongen, der forsøger at gengælde det, men forlegen og forvirret ser ned)

De har ret. De må. Og at De kan hvad De har indset at De må, det fylder mig med gysende beundring. Det er synd at offeret der ligger i sit blod er dårligt egnet ti1 at synge lovsang for den der ofrer det, – og at det kun er mennesker og ikke større ånder historien bliver skrevet af! – Kong Filips århundrede blir fortrængt af mere blide og mere vise tider; borgerlykke og fyrstehøjhed vandrer da forsonet, og staten sparer sine egne børn: nødvendigheden bliver mennesk'lig.

KONGEN: De tror måske, at disse mennesk'lige århundreder vil komme hvis jeg viger for vort århundredes forbandelse? Se Dem omkring i Spanien: her blomstrer jo borgerlykken i en skyfri fredstid; og dem i Flandern under jeg den ro.

POSA (hurtigt): En ro som på en kirkegård. De håber at ende hvad De har begyndt? De håber at standse kristenhedens modning, standse det forår der forynger verden? De vil – ene mand her i Europa – kaste Dem mod det verdensskæbnehjul der ruller ustandseligt, i fuld fart – gribe ind i egerne med egen hånd? Det kan De ikke! Tusinder er flygtet ud af Deres lande, fattige – og glade. Den borger De har tabt for troen, var den ædleste. Med åbne moderarme ta'r Englands dronning mod de flygtende, og hvad de bringer nyder England godt af. Granada ligger øde uden de fordrevne nye kristnes flid, Europa ser jublende sin fjende ligge og forbløde af de sår han gav sig selv.

(Kongen er bevæget; Posa bemærker det og går nogle skridt nærmere)

For evigheden vil De plante, og sår død? Et sådant tvangsværk overlever helt sikkert ikke ophavsmandens ånd. De får kun utak for hvad De har bygget, forgæves har De kæmpet med naturen, forgæves ofret et rigt kongeliv for lutter ødelæggende projekter. Et menneske er mere end De tror. Sin lange slummers lænke vil det bryde og atter kræve hvad der er dets ret. Det kaster Deres navn i bunke med en Nero, en Busiris – og det smerter, for De var god.

KONGEN: Er De så vis på det?

POSA (med ild): Ved den almægtige Ja – ja, det er jeg. Men giv os det De tog, igen! Lad med den stærkes storsind lykke vælde ud af Deres overflod – lad frie ånder udvikle sig i Deres verdensbygning! Og giv os det De tog, igen. Bliv konge for millioner konger!

(Han træder kækt nærmere og retter faste og ildfulde blikke mod kongen)

Gid de tusinder som tager del i denne store stund vil lægge deres ild på mine læber og gøre strålen som jeg mærker i mit blik til flammeglød! – Giv afkald på den unaturlige forgudelse

der suspenderer os, og bliv et mønster for os på det der er og bliver sandt. Thi aldrig er så meget blevet givet en dødelig der ville kunne bruge det så guddommeligt. Europas konger ser op til Spanien. Gå De i spidsen. Et pennestrøg af denne hånd, og jorden er skabt påny. Giv tankefrihed. –

(Han kaster sig for kongens fødder)

KONGEN (overrasket, med ansigtet bortvendt og så igen vendt mod Posa): Rejs Dem, De underlige sværmer –

POSA (rejser sig ikke): Se Dem om i Guds natur! På frihed er den bygget – og se hvor rig den er i kraft af frihed! Den store skaber lader livet myldre i duggens mindste dråber og selv dér hvor vi kun ser forrådnelse og død. Hvor snæver og hvor fattig er den verden Deskaber! Kristenhedens herre lader sig skræmme af et blad der rasler – De må frygte for enhver der har lidt mandsmod. Han lader – for at undgå at begrænse den skønne friheds selvudfoldelse – en grufuld hær af onder rase i sit verdensalt. Han, kunstneren, har selv beskedent skjult sig bag naturens love. Dem ser fritænkeren og ikke ham.

Hvad skal en gud til? siger han, når verden selv klarer det? Og ingen kristen andagt har prist ham mere end denne blasfemi.

KONGEN: Og dette høje monster vil så De påtage Dem at efterligne i det jordiske, i mine stater?

POSA: De kan gøre det. Hvem ellers? Kongekraften der – ak si længe! – kun har virket for at øge tronens magt, kan skabe lykke for folkene, og De kan genoprette den adel vor tids mennesker har mistet. Hvad borgeren har været: kronens mål – det skal han atter være; ingen pligt skal binde ham undtagen den: at tilstå sin bror de samme rettigheder. Når så mennesket – igen sin egen herre – er vågnet til bevidsthed om sit værd, og frihedens sublime dyder trives – når De har gjort det spanske kongerige til verdens lykkeligste – da har De pligt til at underlægge Dern alverden.

KONGEN (efter stor tavshed): Jeg lod Dem tale ud. Helt anderledes, forstår jeg, tager tingene sig ud i dette hoved end i andre. De skal ikke måles med en fremmed alen. Jeg er den første De har åbnet Dem helt for. Jeg tror det, for jeg ved det. Og fordi De har holdt meninger som disse, skønt fastholdt med en sådan lidenskab, tilbage indtil denne dag – på grund af denne klogskab og beskedenhed, vil jeg helt glemme, unge mand, at jeg har hørt dem og hvordan jeg hørte dem.

Ja, rejs Dem. Som den ældre mand og ikke som konge vil jeg modbevise en lidt overilet yngling, og det vil jeg, fordi jeg vil det. – Altså endog gift kan, tror jeg, hos godartede naturer forædles til det bedre. – Men se til at undgå min inkvisition. – Det ville bedrøve mig hvis –

POSA: Virkelig?

KONGEN fortabt i synet af ham): Jeg har jo aldrig set et sådant menneske. Nej, nej, marquis, De tiltror mig for meget. En Nero vil jeg ikke være – jeg vil ikke være det – vil ikke være sådan mod Dem. Enhver lyksalighed skal ikke visne under mig. De selv, De skal, for øjnene af mig, have lov at blive ved at være menneske.

POSA (hurtigt): Men så medborgerne? Det drejer sig jo ikke om mig selv. Jeg taler ikke kun min sag. Undersåtterne, min konge –

KONGEN: Og når De er så sikker på hvordan mit eftermæle bliver, så tag Dem selv som et eksempel på hvordan jeg var mod mennesker, så snart jeg fandt et sådant.

POSA: O, den retfærdigste blandt konger må nu ikke vise sig så uretfærdig. Der er i Deres Flandern sikkert tusind der er langt bedre mænd end jeg. Kun De – det tør jeg måske tilstå, store konge – De ser måske for første gang et billed, omend et mere blidt – af friheden.

Uddrag fra Don Carlos. Kronprins af Spanien oversat af Villy Sørensen, Gyldendals forlag 1999.

Relaterede artikler:

Friedrich Schiller – Alle landes frihedsdigter af Tom Gillesberg

Den danske hjælp til Schiller af Tom Gillesberg

Timoleon og Immanuel af Tom Gillesberg

Friedrich Schiller – Alle landes frihedsdigter

Af Tom Gillesberg

2009:

I år er det 250 år siden Friedrich Schiller blev født i Marbach, Württemberg, den 10. november 1759. Det er en begivenhed, der ikke blot bør fejres i Tyskland men over hele verden. Schiller har nemlig med rette fået tilnavnet »alle landes frihedsdigter«. Hans liv og virke er tæt forbundet med

at tage de frihedsideer, der bl.a. kom til udtryk i den amerikanske frihedskamp og dannelsen af USA, og plante dem i den europæiske muld. »Den højeste form for kunst er den at skabe politisk frihed,« udtrykte Schiller det. Det er en af årsagerne til, at Schiller Instituttet er navngivet efter ham. Schiller Instituttet vil derfor bruge dette »Schillerår« til at anskueliggøre Schillers rolle og hans smukke ideer, og specielt den tætte kobling han har haft til udviklingen af den danske nation.

Schiller var sytten år i 1776, da de amerikanske kolonier gjorde oprør imod undertrykkelsen fra Det britiske Imperium og etablerede en ny fri nation, der, i såvel Uafhængighedserklæringen fra 1776 som forfatningen i 1789, blev etableret på de højeste principper. I tiden mellem disse to skelsættende begivenheder, hvor hele Europa var i største bevægelse under indtryk af begivenhederne i Nordamerika, udviklede Schiller sig til en af verdenshistoriens mest bevægende digtere og filosoffer.

Han begyndte for alvor sin digteriske løbebane, da han i 1781 som ung studerende skrev et rebelsk frihedsdrama kaldet Røverne. Det blev opført på teatret i Mannheim – under stor opsigt, men ikke udelt begejstring. Hertug Karl Eugen, der havde bevilget sin fattige undersåt Schiller en uddannelse som militærlæge, gav ham forbud imod at skrive mere. Schiller måtte derfor, for at kunne fortsætte med sin digtning, flygte fra Württemberg til Mannheim i Baden-Württemberg.

Schillers næste to skuespil, Kabale og Kærlighed og Fiesco, er begge turbulente dramaer om uretfærdige overgreb fra en tyrannisk overmagt og så selvfølgelig den ulykkelige kærlighed. I Kabale og Kærlighed smerter det os, når den ægte kærlighed mellem den borgerlige musikantdatter Luise Miller og den adelige præsidentsøn Ferdinand ender i en tragedie pga. samfundets klassedeling, men også når hertugen forsømmer det almene vel for fest og pragt. Han betaler for diamanter til sin elskede ved at tvangsudskrive og sælge sine undersåtter

til briterne, der har brug for soldater til at bekæmpe oprøret i Nordamerika.

Tjeneren, der i Kabale og Kærlighed gør lady Milford opmærksom på denne omstændighed, optræder igen i en senere scene, men denne gang tavs. Han har fået tungen skåret af!
Schiller underholder publikum med sine skuespil, men uden at de noget sted mærker en løftet pegefinger eller en moralprædiken, forlader de teatret som bedre mennesker. Schiller lader dem lide sammen med uskyldige, lader dem se igennem magtens blændværk og får dem til at se de enkelte handlinger i nuet, ud fra de store fremtidige konsekvenser de har. Publikums moralske vilje og dømmekraft bliver udviklet og døren åbnet for, at de højere politiske idealer, der foldede sig ud i den amerikanske kamp for frihed, også kan vinde frem her i Europa.

Fra 1783-1787 skriver Schiller så skuespillet Don Carlos, der udspiller sig ved det korrupte spanske hof. Kronprins Carlos' far er konge over et mægtigt imperium, der holdes sammen af den katolske inkvisition. Her er frihedsideer ikke velkomne, og kættere brændes på bålet.
Ind træder så Carlos' borgerlige barndomsven marquis de Posa, der forsøger at vække Carlos til dåd. Han vil have, at Carlos overvinder sine egne personlige problemer, i form af den forelskelse, han føler for dronning Elisabeth, der var hans trolovede, inden hun blev bortgiftet til hans far kong Fillip. Posa forsøger at få Carlos til at overføre sin kærlighed til kampen for frihed i Nederlandene, hvor man lider frygteligt under det spanske skrækregime (ligesom unge adelige fra Europa, som f.eks. marquis de LaFayette, der rejste til Amerika og spillede en vigtig rolle i at sikre amerikanerne sejren i deres befrielseskrig).

Schiller rejser spørgsmålet: Er det muligt for et menneske at hæve sig op over sine personlige omstændigheder og problemer, og gribe ind i historien på afgørende vis? Ja, viser Schiller i sit drama, men man skal dog også passe på nogle forfærdelige

personlige faldgruber, hvis det ikke skal slå fejl.

I Don Carlos lægger Schiller sine egne idealer i munden på marquis de Posa, i tredje akts slutscene mellem ham og kong Fillip (se uddrag til højre).

Dette er revolutionær tale på et tidspunkt, hvor man i Europa bliver regeret af enevældige konger, kejsere, hertuger og lignende, og hvor skrive-, ytrings- og trosfrihed på ingen måde er en hævdvunden ret, men betragtes som kætterske ideer. Det er en af grundene til at Don Carlos første gang bliver opført i Danmark i 1831 – 44 år efter at skuespillet var færdigt!

Men Schiller taler ikke for døve øren. Med sin kunst formår han at vække mange hjerter og hoveder til dåd, ikke blot de fattige og uprivilegerede, men også mænd der var født til at indtage de højeste pladser i deres samfund, som f.eks. den danske prins Frederik Christian af Augustenborg og finansminister grev Ernst Schimmelmann. De vækkes af Schillers smukke ideer og store idealer til at handle som borgere i den store republik – det verdenssamfund og den menneskehed, hvor vi alle er lige mennesker for vores skaber. Det beskrives i historien om Den danske hjælp til Schiller.

Vi vil i kommende kampagneaviser forsøge at vise, hvorledes Schiller og andre store tænkere på 1700- og 1800-tallet er sammenvævet med den danske historie og udvikling. Og at danskere på mange tidspunkter spillede en kritisk rolle i at fremme og udvikle de store ideer, der gjorde det muligt for stadig flere mennesker at få tilgang til de amerikanske idealer om retten til liv, frihed og til at søge lykken.

Relaterede artikler:

Uddrag af Friedrich Schiller skuespil Don Carlos, 3. akt 10 scene

Den danske hjælp til Schiller af Tom Gillesberg

Timoleon og Immanuel af Tom Gillesberg

Den danske hjælp til Schiller.
Af Tom Gillesberg

af Tom Gillesberg

Efter Den amerikanske Revolution (1776-1783) var blevet kronet med succes i form af USA's forfatning i 1789, og Den franske Revolution (1789-1791) havde udviklet sig til et jakobinsk blodbad fulgt af kaos og krig, arbejdede en gruppe af højtstående danskere energisk på at redde Danmark fra en dobbelt fare: Kaos og anarki, som man havde fået det i Frankrig, på den ene side; et tilbagefald til tyrannisk enevælde på den anden.

Det projekt for at redde frihedspoeten Friedrich Schiller og få ham til Danmark, som vi vil beskrive i denne artikel, ledte til en omfattende brevveksling mellem Schiller og den danske prins Frederik Christian af Augustenborg. Disse breve om menneskets æstetiske opdragelse og den danske elites intensive

engagement i Schillers ideer var i høj grad medvirkende til at skabe en reform af det danske uddannelsessystem og en opblomstring i det intellektuelle liv i Danmark – centreret omkring en genoplivning af ideerne i den græske klassik, ideen om det Sande, det Skønne og det Gode, og det heraf følgende positive menneskesyn.
Trods »statsbankerotten« i 1813 og det smertelige tab af Norge oplevede vi i Danmark en renæssance, den såkaldte Guldalder, fra 1800-tallets begyndelse, med en mangfoldighed af store ånder indenfor kunst, filosofi og videnskab, alt imens det øvrige Europa sank ned i en åndelig stenalder under Wienerkongressens tunge åg.

H.C. Andersens metaforiske eventyr, de indsigtsfulde filosofiske skrifter fra Kierkegaards hånd, de græsk-inspirerede statuer af Bertel Thorvaldsen, de fængslende malerier af C.A. Jensen, Constantin Hansen og Kristian Købke, de humoristiske kompositioner af Frederik Kuhlau, de yndefulde balletter af August Bournonville, Brønsteds genopdagelse af det virkelige klassiske Grækenland og H.C. Ørsteds banebrydende videnskabelige opdagelser er blot nogle få eksempler på Guldalderens overflod af menneskelig kreativitet og skaberkraft.

Denne artikel lader det danske Guldaldereventyr begynde med historien om, hvorledes danske verdensborgere frelste Friedrich Schiller fra en ulykkelig skæbne.

Der kommer en tid, hvor ethvert ungt menneske må spørge sig selv: »Skal jeg handle ud fra de normer og værdier, jeg har fået fra traditionen, min familie, min position og samfundet – nutidens aksiomatiske grundsætninger – eller er der nogle højere principper, som nødvendiggør, at jeg ikke blot dvask flyder med tidens strømninger?«

Spørgsmålet kunne også formuleres: »Skal jeg gøre, hvad min tid og mine omgivelser kræver af mig, eller skal jeg handle ud fra de kommende generationers behov?« Svaret afgør, om man

vælger at være en tragisk figur eller en ophøjet personlighed på verdenshistoriens skrå brædder.

I det følgende vil vi beskæftige os med en konkret historisk begivenhed, hvor en stor tænker med et stort hjerte, Friedrich Schiller (1759-1805), ved hjælp af sine magtfulde ideer var i stand til at bevæge frugtbare sind og hjerter hos sin tids unge, og formå dem til at droppe smålig, selvcentreret egoisme, og i stedet se sig selv som verdensborgere. Denne ungdomsbevægelse, der var kaldet til handling af tidens dramatiske omvæltninger og Schillers ideer, inspirerede andre jævnaldrende unge og genvakte ungdommens brændende sandhedssøgen hos mange i den ældre generation.

Vor tids politisk engagerede mennesker og bekymrede medborgere vil i det følgende blive mindet om, at politiske mirakler kun finder sted, hvis man bliver ved med at kæmpe for at uddanne, opløfte og inspirere sig selv og sine medmennesker, uanset rang og status. Man må være villig til, som De forenede Staters grundlæggere så smukt udtrykte det, at dedikere sit liv, sin formue og sin ære til sikringen af de kommende generationers vé og vel. Og de kommende generationer refererer ikke nødvendigvis til ens egen familie, ens eget land eller ens egen tid. Som det bliver præsenteret i Schillers skuespil *Don Carlos*, og genspejlet i denne historie fra det virkelige liv, kan de handlinger i nuet, som har størst betydning for menneskeheden, for vores land og vores nuværende og tilkommende familie, sagtens ligge i et engagement i en international politisk forandring, som påvirker fremtiden for os alle.

På menneskehedens vandring gennem årtusinderne har der været mange mørke tidsaldre. Disse er blevet overvundet af små håndfulde målbevidste mennesker, som satte sig for at skabe lys i mørket, en renæssance. Og en sådan renæssance, den eneste redning for et ellers dekadent og degenereret samfund, har aldrig været begrænset til en simpel genoplivning af gamle skrifter og glemt kundskab. Den glemte kundskab må have nyt

liv. Individer må levendegøre den og forfine den.

Det krævede, og kræver, tilstedeværelsen af et geni, der fra et højere standpunkt kan genskabe en forståelse af menneskets sandere, dybere natur. En natur, der sjældent får udtryk i almindelige menneskers normale dagligdags aktiviteter, men som findes i forestillingen om, hvad menneskene kan og bør blive til. Geniet må være i stand til at fastholde og videreudvikle dette positive ophøjede menneskesyn, uanset hvor skuffende og frustrerende samtidens mennesker måtte optræde og handle. Med udbredelsen af det positive menneskesyn forandres den sørgelige nutid til en bedre, lysere fremtid. Friedrich Schiller var sin samtids enestående geni, som Lyndon LaRouche er det for vor tid.

Det var lignende dybe overvejelser, der satte scenen for de begivenheder i 1791, vi skal beskrive i det følgende. To højtstående personer i det danske politiske liv, den fungerende konges svoger og finansministeren, begge medlemmer af det danske statsråd, brød med traditionen og omgivelsernes pres. De valgte bevidst at spendere en anseelig del af deres formuer og sætte deres politiske positioner på spil for at støtte rebellen Friedrich Schiller.

Den danske digter

I slutningen af 1780'erne kom den unge digter Jens Baggesen (1764-1826) til København, fattig på guld men rig på ånd. Han blev hurtigt en yndet gæst i den tids fineste selskab: De sociale sammenkomster hos finansminister grev Ernst Schimmelmann (1747-1831), medlem af statsrådet og en af de rigeste personer i Det danske Kongerige. Det var grevinde Schimmelmann, der arrangerede selskaberne, og hun kastede sig med stor iver over opgaven med at hjælpe den unge danske poet, som tryllebandt selskabet med sine entusiastiske oplæsninger. Og det er ved disse sammenkomster, at Baggesen møder sin fremtidige velgører, Frederik Christian af Augustenborg, prins af Danmark og arvehertug til Slesvig-Holsten. Efter sit giftermål med kronprins Frederiks søster, Louisa Augusta, i

1786 var Frederik Christian, i en alder af bare 20 år, trådt ind i det danske statsråd. På grund af kong Christian VII's sindssygdom var kronprins Frederik landets faktiske regent, og prinsen af Augustenborg blev den næsthøjeste rangeret i statsrådet.

Trods sin unge alder var Frederik Christian en yderst belæst herre. Han var kun 13 år, da giftermålet med kronprinsens søster blev arrangeret, og gennem hele sin tidlige ungdom kastede han sig med energisk iver over al kundskab, der kunne blive nyttig i hans fremtidige virke for det danske rige. Udover at tale og skrive flydende tysk, dansk og fransk, læste han engelsk og latin, og mestrede en del italiensk. Han fik en omfattende skoling i statskundskab, historie, jura, økonomi m.m., dels af privatlærere på slottet i Augustenborg, dels under et studieophold i Leipzig. I 1788 blev Frederik Christian så udnævnt til protektor for Københavns Universitet og indledte en livslang kamp for at forbedre de højere uddannelser i Danmark.

For Frederik Christian af Augustenborg er Jens Baggesen en talentfuld ung mand, der kan blive til god nytte for Danmark. Men den unge digter er fysisk og psykisk slidt ned, så prinsen arrangerer et statsbidrag på 800 rigsdaler, så Baggesen kan tage på en større udlandsrejse, slappe af og få helbredet bragt i orden igen.

I 1790 er den 26-årige Baggesen i Schweiz. Her gør han ivrigt kur til Sophie von Haller, barnebarn af den berømte forfatter Haller, og under kurmageriet falder han over Schillers skuespil *Don Carlos*. Baggesen har selvfølgelig læst andre tidligere værker af Schiller, men *Don Carlos* gør et særligt dybt indtryk, og han bliver en begejstret Schiller-fan. *»Schiller er uden tvivl den fremste blandt Shakespeare-sønnerne – Josef blandt sine dramatiske brødre«*1, skriver han i sin dagbog.

I Schillers drama forsøger den unge fritænker markis de Posa

at mobilisere sin barndomsven, den spanske kronprins Don Carlos, til at forlade sit fædreland og kæmpe for Flanderns frihed – en tydelig reference til de mange unge europæere, der forlod Europa for at deltage i den amerikanske befrielseskrig og rejse »frihedens tempel« på den anden side af Atlanterhavet. Det er i *Don Carlos*, vi finder markis de Posas berømte, storladne appel til kong Fillip om at tillade tros- og tankefrihed. Netop, hvad alle datidens frihedselskende europæere håbede for deres egne kongeriger: At de ville blive omdannet til moderne, frie stater, hvor man kunne tænke og tale frit.

Da Den franske Revolution brød ud i 1789, græd Europas unge af glæde. Nu skulle det amerikanske mirakel gentages i Europa – troede og håbede man. Senere græd man af rædsel, da håbet blev gjort frygteligt til skamme under det jakobinske terrorregime.

Ved alle sociale lejligheder læste Baggesen op af *Don Carlos*. Og dramaet var ham en stor hjælp i kurmageriet, for Sophie så markis de Posas »ædle gestalt« i den unge danske digter. Baggesen får sin Sophie – med lidt hjælp fra grev Schimmelmann, der indvilger i at garantere Sophie en enkepension. Det havde Sophies far forlangt for at give sin datter til en fattig digter.

På turen tilbage til Danmark besøger de nygifte først den tyske Shakespeare-oversætter og digter Christoph Martin Wieland (1733-1813), inden de tilbringer et par uger i Jena hos Wielands svigersøn, Kant-professoren Carl Leonhard Reinhold (1777-1851), en god ven til Schiller. Reinhold arrangerer et besøg hos Schiller. Desværre lider den store digter af en gevaldig tandpine, så besøget bliver kort. Ikke desto mindre styrker det Baggesen i sin beslutning om, at Schiller er et enestående geni, der på alle måder må støttes.

Den 31-årige Schiller, der ni måneder forinden var blevet gift med Charlotte von Lengefeld, led af alvorlige kroniske helbredsproblemer. I halvandet år havde han været professor

ved universitet i Jena, og han havde da også fået den fine titel af hofråd. Desværre fulgtes de fine titler ikke af en løn, han kunne leve af. I sin professorstilling, hvor han holdt flere udødelige forelæsninger, som f.eks. *Hvad er, og hvorfor studerer man universalhistorie?*, som stadig studeres den dag i dag, modtog han sølle 200 thalers om året, rundt regnet en sjettedel af det, der behøvedes, for at han kunne forsørge sin familie.

Schiller var derfor tvunget til at arbejde dag og nat. Han producerede et utal af skrifter, der blev solgt for at brødføde digteren og hans familie. Men trods sin heroiske indsats var han ved at tabe kampen. Hans helbred svækkedes lige så hurtigt, som gælden voksede. *Don Carlos'* stolte fader, som inspirerede unge over hele Europa til at kæmpe for frihed og genskabe den nyligt vundne amerikanske frihed overalt i verden, var ved at lide samme sørgelige skæbne, som håbene om en fri fransk republik led i den efterfølgende tid.

Da Baggesen holder sit indtog i København, er han blevet en »Schiller-aktivist«. Overalt hvor han kommer, snakker han om Schiller, Schiller og Schiller. Uheldigvis er hans velgører, Frederik Christian, ikke just Schiller-fan. Baggesen fortæller selv: »Prinsen af Augustenborg var forudindtaget mod Schiller og mente slet ikke, at han havde geni. Med meget besvær fik jeg i stand, at han tillod mig at læse *Don Carlos* højt for ham. »Jeg tvivler meget på«, sagde han, »at vi vil læse bogen til ende; men – da De har væddet på det« – Jeg læste. Jeg havde på forhånd krævet, at han i det mindste måtte høre første akt til ende. Han blev revet fuldstændigt med – jeg læste ikke blot *Don Carlos* færdig – men dagen efter, da jeg skulle læse igen, havde han i løbet af natten læst resten. Nu kunne han de fremste scener udenad. Så læste vi alt, vi havde af Schiller igen og igen. Hvad er mere naturligt? Hvilke salige stunder har ikke *Don Carlos*,*Historien om Nederlandenes Frafald* osv. fremtryllet for os!«2
Frederik Christian, der, som andre unge, havde grædt af glæde

ved nyheden om Den franske Revolution i sommeren 17893, blev rekrutteret til Schiller-projektet. Baggesen skriver til Reinhold: *»Hvis ikke vi kan vinde denne prins for os, så kan alle Posa'er i det nuværende og kommende århundrede godt begive sig til galehuset; for en sjæl som hans gentager naturen sjældent blandt millioner, og måske aldrig blandt hundreder. – Men hvornår var verdensborgeren, der ihærdigt elsker frihed og lighed, oplysning og lykke for alle mennesker, veltilpas ved et hof?«*4

Gennem denne opdagelsesrejse ind i Schillers skrifter, genspejlet i lyset fra *Don Carlos*, omdannes forholdet mellem Frederik Christian og Baggesen, fra et forhold mellem en fyrste og en fattig digter til et venskab, inspireret af det tilsvarende mellem Don Carlos og markis de Posa. De to har forskellig social rang, men som frihedselskende mennesker, der er fast besluttet for at handle til menneskehedens bedste, er de ligeværdige.

I sommeren 1791 tager Frederik Christian sammen med sin hustru på et kurophold i Karlsbad, blandt andet i håb om at træffe Schiller. Denne havde meddelt, at han også vil tage på kur i Karlsbad, men er endnu ikke ankommet, da Frederik Christrian når frem. Men prinsen møder flere af Schillers venner, heriblandt Dora Stock, hvis søster er gift med Schillers gode ven Körner. Der opstår mange intense diskussioner om Schiller, hans ideer, og hans sørgelige helbredsmæssige og økonomiske omstændigheder. På vej hjem til Danmark besøger Frederik Christian så Jena, men uheldigvis er Schiller netop rejst, med kurs mod Karlsbad. I stedet for at møde digteren personligt, bliver prinsen under tre møder med Reinhold grundigt sat ind i alle detaljer angående Schillers situation.

Sørgefesten

I mellemtiden har Baggesen vakt ægteparret Schimmelmanns begejstring for Schiller. Det begyndte med en uskyldig sommerudflugt til Schimmelmanns sommersted i Hellebæk.

Greveparret havde inviteret Baggesen og Sofie samt grevindens svoger Schubart, der var Danmarks gesandt i Haag, og dennes kone. Baggesen blev bedt om at forberede nogle oplæsninger i tilfælde af dårligt vejr. Dagen inden udflugten nåede den sørgelige nyhed imidlertid København, at den store tyske digter Friedrich Schiller var afgået ved døden. Baggesen var totalt knust, men i sin rastløse sorg overtalte han Schimmelmann til at gennemføre udflugten alligevel – nu som en sørgefest for Schiller.

I tre dage fejrede de tre ægtepar (selvfølgelig med hjælp fra tjenestefolk) Schiller. Gennem tårer af sorg og glæde oplæste de dele af *Don Carlos* og andre af hans skuespil, reciterede Schillers digte og diskuterede hans opløftende filosofi. Baggesen havde arrangeret en overraskelse som festens højdepunkt. Da de sang Schillers digt *Ode an die Freude*, *Hymne til Glæden*, lød pludseligt musikinstrumenter, og tjenestefolkenes børn kom dansende, klædt som yndefulde græske gratier. Baggesen havde tilføjet et ekstra vers til Schillers digt:

Unser todte Freund soll leben!
Alle Freunde stimmet ein!
Und sein Geist soll uns unschweben
hier in Hellas Himmelhain.
Tutissimi:
Jede Hand emporgehoben!
Schwört bei diesem freien Wein:
Seinem Geiste treu zu sein
*Bis zum Wiedersehn dort oben!*5

På dansk (egen oversættelse):

Vores døde ven skal leve!
Alle venner stemme i!
Og hans ånd skal os omsvæve
her i Hellas himmerige.
Alle:

Hver en hånd som er opløftet!
Sværger ved den frie vin:
Tro at være mod hans ånd
til vi atter ses deroppe!

Efter de tre dages sørgefest skrev Baggesen et brev til Reinhold, i hvilket han, blandt sorgfulde ord om Schiller, fortalte i detaljer om sørgefesten. Rystet skrev Reinhold tilbage, at Schiller endnu ikke var død, blot syg og bekymret. Ingen medicin havde kunnet forbedre hans tilstand.

Ifølge Reinhold, var beskrivelsen af sørgefesten i Hellebæk faktisk den eneste opmuntring og kilde til glæde og lindring, den store digter havde oplevet i meget lang tid. Schiller var blevet meget bevæget, da han hørte, at så fornemme folk så langt borte, var så begejstrede for hans ideer. Og det havde givet ham ny energi til at fortsætte kampen. Men han var stadig meget syg og i en håbløs situation.

En plan sættes i værk

Ved modtagelsen af brevet i København, skrider Baggesen og Augustenborg til handling med en plan, der har simret et stykke tid. Schiller må reddes. Hvis ingen af hans egne landsmænd er villige til at hjælpe ham, så må verdensborgere udefra træde hjælpende til. Denne ledestjerne for menneskeheden må ikke gå tabt. Frederik Christian tænkte endda videre: Hvis Schillers landsmænd ikke forstår at påskønne hans geni, hvorfor skulle han så blive der? Hvorfor skulle han ikke komme til Danmark? Så skulle han nok se til, at Schiller kunne genvinde sit kostbare helbred.

Når først Schiller er bosat i Danmark, hvad kan man så ikke udrette? Prinsen har i sit eget hjerte og sind følt den enorme kraft i Schillers ideer. Hvad nu hvis Schiller bliver det intellektuelle samlingspunkt i København? Er der en bedre måde, at omdanne et enevældigt Danmark til en moderne nation, som reflekterer de høje principper, der er udtrykt i De

forenede Staters forfatning?

Frederik Christian af Augustenborg sender brev til Schiller. Efterfølgende skriver prinsen til sin søster: *»Jeg vil lade Schillers digt [Die Künstler] afskrive til dig… I dag om otte dage venter jeg svar fra ham på invitationen, der er sendt til ham, om at komme til Danmark og her pleje sin sundhed i uforstyrret ro.«*6

Selv om Frederik Christian brændende ønsker, at Schiller skal komme til Danmark, er han meget påpasselig med ikke at lade det stå som en egoistisk betingelse for den hjælp, han tilbyder ham. *»Men vi er ikke så småligt egennyttige at gøre denne ændring i Deres opholdssted til en betingelse. Det overlader vi til Deres eget frie valg. Vi ønsker, at menneskeheden skal beholde en af sine lærere, og dette ønske må gå frem for alle andre betragtninger«*, står der i brevet til Schiller.

Prinsen har truffet sin beslutning. Schiller skal hjælpes, men spørgsmålet er hvordan. Normalt ville en person, der var værdig til at få understøttelse, blive støttet af den danske stat. Frederik Christian ville så gå til kronprinsen og argumentere for, hvorfor det er vigtigt og nødvendigt. Men det er helt utænkeligt i denne sag. For det første er Schiller ikke dansk, og i kølvandet på den såkaldte »tyskerfejde« i København i 1789 var det let at falde i folkets unåde, hvis man fremstod som alt for »tyskervenlig«. For det andet er Schiller i manges øjne en farlig revolutionær, og efter Den franske Revolution betragtede man sådanne revolutionære personligheder som en dødelig trussel mod et enevældigt monarki som det danske (af samme årsag blev ingen af Schillers skuespil opført i Danmark før 1817. Det første var *Marie Stuart. Røverne* blev først opført i 1823 og *Don Carlos* i 1831. Man sagde åbent, at det skyldtes Schillers farlige revolutionære ideer).

Selv om Frederik Christian havde en høj position og var en

hårdtarbejdende tjener for den danske stat, havde han ikke nogen privat formue af betydning. Efter giftermålet med prinsesse Louise Augusta, var de nødt til at flytte ind hos kronprins Frederik på Christiansborg. Frederik Christian havde simpelthen ikke midlerne til at opretholde en selvstændig husholdning i København. Kronprinsen måtte endda betale lønningerne for sin søsters tjenestefolk, så hun kunne leve standsmæssigt.

Prins Frederik Christian kan altså ikke på egen hånd klare at finansiere Schiller. Han og Baggesen må få andre med i projektet. De bliver hurtigt enige om en indlysende kandidat; en person, der både moralsk og finansielt er velkvalificeret til at deltage i projektet: Deres gode ven greve Ernst Schimmelmann. Nok er Schimmelmann både greve og finansminister, men han er også en veluddannet humanist, filantrop og forkæmper for det almene vel. Han var en af nøglepersonerne i ophævelsen af stavnsbåndet og forbuddet mod slavehandel (vel at mærke som den største slaveejer på de Dansk-vestindiske Øer. En ubehagelig arv fra faderen, han var glad for at slippe af med). Men Schimmelmann er også en loyal undersåt til kronprins Frederik og bange for at fremstå som en revolutionær og en tyskerven, hvilket utvivlsomt vil underminere hans position ved hoffet og hos folket. Så kan Schillers venner få Schimmelmann med i projektet?

Frederik Christian skriver til Baggesen: *»Efter grundige overvejelser mener jeg, at det er bedst, hvis De Baggesen vil være Schillers fortaler i det schimmelmannske hus. Schiller må sikres en sådan indkomst, at han kun behøver at udføre et rimeligt stykke arbejde dagligt for at have sit udkomme. Jeg ser ingen mulighed for, at netop nu at give ham en offentlig stilling, staten kan altså intet bidrage; hvad der sker, må ske gennem privatpersoner. Vil Schimmelmann for en bestemt årrække bidrage med noget årligt? Det er spørgsmålet, som jeg ønsker, De får svar på.«*7

Baggesen arbejder hårdt for at få hvervet Schimmelmann, men

beklager i et brev til Frederik Christian den 11. november, hvor umulig opgaven virker. Han har allerede mindst 20 gange nævnt Schillers umulige omstændigheder, og alt greveparret gjorde, var at fortælle, hvor dårlige tiderne var, og hvorledes de, af den årsag, var tvunget til at holde igen med udgifterne. *»Jeg venter på en belejlig dag, hvor jeg kan få Schimmelmann med på i det mindste at stå for halvdelen – for at få noget gjort ved sagen. Hos hende [grevinden -red.] er der intet at gøre. Hun finder, at alle nødlidende her i landet må hjælpes først«.*8

Grevinden vil ikke støtte Schiller, da han er en udlænding, og Schimmelmann er, udover at beklage sig over det økonomiske, bange for de politiske konsekvenser, hvis han deltager i projektet. På trods af disse vanskeligheder, lykkes det Baggesen, med sin unge entusiastiske ihærdighed, at opløfte greveparret til at medvirke i det vigtige projekt. Schimmelmann går med til at finansiere halvdelen af underholdet til Schiller, på betingelse af at hans identitet ikke bliver røbet.9 (Trods deres oprindelige tøven blev greveparret nære personlige venner med Schiller-familien for resten af livet. Schimmelmann blev tilmed gudfader for Schillers anden søn Ernst. Alt, der blev publiceret fra Schillers hånd, blev sendt til greveparret, og grevinden takker hver gang med et personligt brev til Schiller eller hans kone Charlotte. Denne korrespondance fortsatte efter Schillers død i 1805, hvorefter Schimmelmann sendte en årlig støtte til Charlotte på 300 thaler.)

Den 27. november 1791 kan det historiske brev fra Frederik Christian og Schimmelmann sendes til Friedrich Schiller:

To venner, der som verdensborgere er knyttede til hinanden, sender Dem denne skrivelse, ædle mand! De kender dem ikke, men begge ærer og elsker Dem. Begge beundrer Deres genis høje flugt, som har præget forskellige af Deres nyere værker som de mest ophøjede af alle menneskelige. I disse værker fandt de den tænkemåde, det sind, den begejstring, som knyttede deres

venskabsbånd, og vænnede sig, da de læste dem, til den ide, at betragte forfatteren af disse som et medlem af deres venskabsforbund. Stor var derfor også deres sorg, da de hørte nyheden om hans død, og de fældede ikke færrest tårer blandt det store antal af gode mennesker, der kendte og elskede ham.

Denne levende interesse, som De, ædle og højtærede mand, vækker i os, forhindrer, at De skulle anse os for at være ubeskedne og påtrængende. Den må fjerne enhver misforståelse af hensigten med dette brev. Vi affatter det med den ærbødige tilbageholdenhed, som Deres finfølelse vækker hos os. Vi ville i så henseende tilmed være bekymrede, hvis vi ikke vidste, at der også er sat en vis grænse for ædle og fintdannede sjæles dyd, som det ikke går an at overskride, uden at fornuften modsætter sig det.

Deres helbred, som er blevet ødelagt af alt for stor anstrengelse og arbejde, fordrer, har man fortalt os, at få absolut hvile et stykke tid, så det kan genoprettes, og så den fare, der truer deres liv, kan afværges. Alene Deres omstændigheder, Deres nuværende skæbne, forhindrer Dem i at tillade Dem denne hvileperiode. Vil De gøre os den glæde, at gøre dette muligt for Dem? Vi tilbyder Dem de næste tre år en årlig gave på et tusinde thaler.

Tag imod dette tilbud, ædle mand! Lad ikke synet af vore titler forlede Dem til at afslå det. Vi kender disses værd. Vi kender ingen anden stolthed end den at være menneske og borger i den store republik, hvis grænser omfatter mere end enkelte generationers liv og mere end en klodes grænser. De har her kun mennesker, Deres brødre, foran Dem, ikke indbildte stormænd, som ved en sådan anvendelse af deres rigdomme kun nyder en noget ædlere slags hovmod.

Det afhænger af Dem, hvor De vil nyde denne ro. Her hos os ville De ikke savne tilfredsstillelse for Deres sjæls behov i en hovedstad, der både er regeringssæde og en stor handelsplads og har meget kostbare bogsamlinger. Højagtelse og

venskab fra mange sider ville konkurrere om at gøre Deres ophold i Danmark så behageligt som muligt, for vi er ikke de eneste her, der kender og elsker Dem. Og hvis De, når De atter er rask, skulle ønske at få en statsansættelse, så ville det ikke falde os svært at opfylde dette ønske.

Men vi er ikke så småligt egennyttige at gøre denne ændring i Deres opholdssted til en betingelse. Det overlader vi til Deres eget frie valg. Vi ønsker, at menneskeheden skal beholde en af sine lærere, og dette ønske må gå frem for alle andre betragtninger.

København den 27. november, 1791
Frederik Christian, prins af Slesvig-Holsten
*Ernst Schimmelmann*10

Schiller blev tilbudt en årlig understøttelse på 1000 thaler, en understøttelse, som vil sætte ham i stand til mageligt at brødføde sig selv og sin familie. Det blev tilbudt uden nogen form for betingelser i tre år. Alt Schiller skal gøre, er at genvinde sin sundhed. Han kan anvende pengene og sin tid, som han finder bedst. Men han får også tilbuddet om at komme til København med det samme, genvinde sin sundhed i Københavns behagelige omgivelser, og efter de første tre år få en fast statsansættelse med en god løn.

Dette bliver tilbudt Schiller, ikke som velgørenhed fra et par rige danskere, der har ondt af en fattig digter, men som et indskud fra to danske borgere »i den store republik«. De så det selv som deres bidrag til verdens og menneskehedens opblomstring, hvor Schillers geni har sin egen helt unikke rolle. Frederik Christian håber så også, at Schiller kan komme med det afgørende anstød, der vil omdanne Danmark fra et enevældigt monarki til en moderne nation; et hjemsted for frihed og fornuft.

Schillers svar

I et brev til Jens Baggesen, han skriver tre dage efter, at han har modtaget det storslåede tilbud, beskriver Schiller det overvældende brev, han just har modtaget, og den enorme betydning, det har for ham og hans mission:

Jena den 16. december 91.

Hvordan skal jeg begynde, min dyrebare og højt skattede ven, med at beskrive de følelser, der siden modtagelsen af disse breve er blevet levende i mig? Så bedøvet og overrasket, som jeg blev over indholdet og stadig er det, skal De ikke forvente meget sammenhængende fra mig. Kun mit hjerte kan stadig tale, og selv det finder kun ringe støtte i et hoved, der stadig er så sygt, som mit endnu er det. Et hjerte som Deres kan jeg ikke belønne smukkere, for den kærlige interesse, som det har i min sjæls ve og vel, end ved at jeg ophøjer den stolte fornøjelse, som Deres fortræffelige venners ædle og enestående handlemåde i sig selv må berede Dem – i glad overbevisning om en fuldstændig opnået hensigt – til den lifligste glæde. Ja, min dyrebare ven, jeg tager imod tilbuddet fra prinsen af H. og grev S. med taknemmeligt hjerte – ikke, fordi den smukke måde, hvorpå det blev fremsat, overvinder alle mine betænkeligheder, men fordi en forpligtelse, der er hævet over enhver mulig betænkelighed, byder mig det. At yde og være alt, som jeg med de mig tildelte kræfter kan yde og være, er for mig den højeste og mest uundværlige af alle pligter. Men mine ydre omstændigheder har desværre indtil nu gjort det aldeles umuligt, og kun en fjern og stadig uvis fremtid giver mig større forhåbninger. Den storslåede hjælp fra Deres ophøjede venner sætter mig pludselig i stand til at udfolde alt, hvad der slumrer i mig, at gøre mig til det, som jeg kan blive til – hvilket andet valg har jeg altså? …

[Schiller forklarer i det følgende udførligt om de store kvaler han pga. sin uafklarede økonomiske situation har måttet

gennemlide i de seneste ti år, og den ubeskrivelige glæde og taknemmelighed, han derfor føler over det indtrufne -red.]

*Tilgiv mig, dyrebare ven, denne udførlighed om mig selv; jeg vil derved blot sætte Dem i stand til at forestille Dem det indtryk, som prinsens og grevens ædelmodige tilbud har haft på mig. Jeg ser mig derved pludselig sat i stand til at realisere den plan, som min fantasi i sine lykkeligste stunder forudbestemte. Jeg opnår endelig den længe og hedt begærede åndens frihed, det fuldkomment frie valg for mit virke. Jeg får ledige stunder, og gennem dem vil jeg måske generobre min mistede sundhed; og hvis ikke, så vil sindets nedtrykthed for fremtiden ikke længere give næring til min sygdom. Jeg ser lyst på fremtiden – og selv om det skulle vise sig, at mine forventninger til mig selv blot var skønne illusioner, hvormed min kuede stolthed hævnede sig på skæbnen, så skal det i det mindste ikke skorte på min udholdenhed for at retfærdiggøre de forhåbninger, som to af dette århundredes fortræffelige borgere har næret til mig. Da min skæbne ikke tillader mig at virke velgørende på samme måde som dem, så vil jeg dog forsøge det på den eneste måde, som er mig tilstået – og måtte det frø, som de såede, folde sig ud i mig til en smuk blomst for menneskeheden.*11

Schiller slutter brevet med at beklage, at han ikke kan opfylde Baggesens ønske om, at han kommer til København. Hans helbred tillader det ikke, og af samme årsag regner han med at tilbringe sommeren i Karlsbad. Han har også stadig sine forpligtelser ved universitetet. Men han håber snart at kunne komme til København, og møde disse fantastiske mennesker, der har gjort så meget for ham.

Den 19. december 1791 sender Schiller så sit svar til Frederik Christian af Augustenborg og grev Ernst Schimmelmann. Han skriver:

Tillad, I mest tilbedelsesværdige, at jeg sammenfatter to ædle navne i ét, nemlig i dét, som De selv i hensynet til mig har

forenet Dem i. Anledningen til, at jeg tager mig denne frihed, er allerede i sig selv en så overraskende undtagelse fra alt almindeligt, at jeg må frygte, at jeg skulle komme til at nedværdige det rent ideale forhold, hvorunder De har henvendt Dem til mig, gennem enhver hensyntagen til tilfældige forskelle.

På et tidspunkt, da en sygdom stadig omtågede min sjæl og truede mig med en dyster og sørgelig fremtid, rækker De mig, som to beskyttende genier, en hånd fra skyerne. Det storsindede tilbud, som De kommer med, opfylder ja overgår mine dristigste ønsker. Den måde, De gør det på, befrier mig for frygten for at vise mig uværdig til Deres godhed, idet jeg accepterer dette bevis på det. Jeg måtte rødme, hvis jeg ved et sådant tilbud kunne tænke på andet end på den skønne humanitet, som det udspringer fra, og på den moralske hensigt, som det skal tjene. Sådan som De giver – rent og ædelt – mener jeg at kunne modtage. Deres hensigt med dette er at fremme det gode; hvis jeg kunne føle skam over noget, så var det, at De har taget fejl mht. redskabet i den forbindelse. Men den bevæggrund, med hvilken jeg tillader mig at tage imod det, retfærdiggør mig over for mig selv og lader mig – selv i den højeste forpligtelses lænker – fremstå for Dem med følelsens fuldstændige frihed. Ikke over for Dem, men over for menneskeheden skal jeg afdrage min skyld. Dette er det fælles alter, hvorpå De nedlægger Deres gave og jeg min tak. Jeg ved, I meget ærede, at kun overbevisningen om at være forstået af mig, fuldender Deres tilfredshed; derfor og kun derfor tillod jeg mig at sige dette.

Men den nære deltagelse, som en alt for hildet velvilje i Deres storsindede beslutning kommer til udtryk over for mig, det fortrin, som De frem for så mange andre tildeler mig, idet De mener, at jeg skal være et redskab for Deres skønne hensigter, den godhed hvormed De kommer en fremmed

verdensborgers små behov i møde, pålægger mig de mest personlige pligter over for Dem og fylder mig – foruden med ærefrygt og beundring – med den inderligste kærligheds følelser. Hvor stolt gør De mig, at De forestiller Dem mig i et forbund, som det ædleste af alle formål helliger, nemlig entusiasmen for det gode, for det store og skønne har forbundet. Men hvor langt er den begejstring, som ytrer sig i handlinger, ophøjet over den, som må begrænse sig til at have vakt handlinger. At udruste sandhed og dyd med den sejrende kraft, hvormed de underkaster sig hjerter, er alt hvad filosoffen og den fremstillende kunstner formår – hvor meget anderledes er det at realisere begges idealer i et skønt liv. Jeg må her svare Dem med ordene, hvormed han affærdiger en kunstners stolthed: »De har gjort, hvad jeg blot kunne male!«

Men selv om jeg skulle kunne glemme, at det er mig, der er genstand for Deres godhed, at det er Dem, jeg kan takke for den skønne udsigt til at kunne fuldende mine skitser, så ville jeg stadigvæk være Dem megen tak skyldig. En åbenbaring, som De har været for mig, genopretter troen på den rene og ædle menneskehed, en tro, som så talrige eksempler på det modsatte nedslår i den virkelige verden. Usigelig vellyst er det for meneskehedens maler i det virkelige liv at møde træk af det billede, som lyser klart i hans indre og må ligge til grund for hans skildringer. Men jeg føler, hvor meget jeg mister ved at tage den store forbindtlighed på mig, som De pålægger mig. Jeg mister via den søde frihed, det er at give min beundring udtryk og at forherlige en så uegennyttig og skøn adfærd med en lige så uegennyttig følelse.

Muligheden for at fremstille den som person for Dem, som De har forpligtet så dybt, vil blive resultatet af Deres storsindede understøttelse. Via denne vil jeg se mig i stand til efterhånden at genvinde mit helbred og at udholde en rejses besværligheder og skiftet i levemåde og klima. For

øjeblikket er jeg stadigvæk udsat for tilbagefald til en sygdom, som forringer nydelsen for mig ved de reneste livsglæder, og som kun meget langsomt – ligesom den kom – vil kunne bringes til ophør. Blandt de mange afsavn, som De pådrager mig, er dette ikke et af de ringeste, nemlig at De udskyder det lykkelige tidspunkt, hvor syn og omgang vil knytte mig med tusind ubrydelige bånd til to hjerter, som allerede nu – ligesom guddommen – henrykker fra det usynlige fjerne, og ligesom denne er uopnåelig for min tak. At leve i denne skønne fremtid og ile forud for dette tidspunkt med sine ønsker og drømme vil indtil da være den kæreste beskæftigelse for Deres dybt forpligtede og evigt taknemmelige

*Friedrich Schiller*12

Schillers danske eftermæle

Schiller lever op til sit løfte. I løbet af de næste seks år (den oprindelige støtte til Schiller bliver forlænget yderligere tre år, den sidste pengeoverførsel finder sted i november 1796), hvor han er finansieret af Frederik Christian og Schimmelmann, genvinder han ganske vist ikke fuldt sit helbred, men så meget desto mere sit poetiske og filosofiske geni. Han når aldrig til Danmark, men i februar 1793 skriver Schiller det første af en række breve til prins Frederik Christian, der, brev for brev, cirkulerer i hele den danske elite.

Brevene tager udgangspunkt i den fejlslagne franske revolution, hvor de store forhåbninger er endt i et bestialsk blodbad. Schiller skriver, at »et stort øjeblik fandt et fordærvet folk« og at årsagen til den franske katastrofe er at finde i de franske hjerter, ikke i de veluddannede, oplyste hoveder.

Derfor er medicinen, der kan sikre en mere lykkelig udgang på senere revolutioner her i Europa, menneskenes æstetiske

opdragelse. Der må vækkes en trang i hjerterne efter det sande, det skønne og det gode. Det er, for digteren Schiller, kunstens formål. Borgerne må også uddannes ved at leve sig ind i den klassisk-græske filosofiske og politiske verden, vænne sig til at leve og virke med udgangspunkt i hele menneskeheden og i hele dens historie. Oplysningstidens kynisme må erstattes af græsk idealisme. Sådan lægges grunden for fremtidig succes.

I en renæssance, som den efterfølgende danske guldalder, søger de ledende personer at genoplive og forbedre det sande, det skønne og det gode fra tidligere tider, i deres kamp for det almene vel – med en ungdommelig, idealistisk tro på det gode i mennesket, og det positive bidrag vi hver for sig kan yde.

Ideerne, der bliver udviklet i Schillers breve til prins Frederik Christian, bliver siden omskrevet og publiceret som Schillers afhandling: *Om Menneskets Æstetiske Opdragelse*. Andre dele af diskussionen i brevene genspejles i andre af Schillers æstetiske skrifter, som f.eks.: *Om Faren ved æstetiske vaner*, *Om skønhedens nødvendige begrænsning, specielt når det gælder filosofiske sandheder*, *Om det ophøjede*, *Tanker over brugen af det gemene og nedrige i kunsten* og *Om det Naive*.13

I sidste øjeblik fik en svækket Schiller hjælp fra Jens Baggesen, prins Frederik Christian af Augustenborg og greve Ernst Schimmelmann. Han blev bevaret som en lærer for menneskeheden. I slutningen af 1791 skriver Schiller til sin gode ven Körner: *»Nu har jeg endelig mulighed for at lære og for at samle og arbejde for evigheden.«*14

Trods sit dårlige helbred, har Schiller endnu 14 meget produktive år til gode, inden han i 1805 dør alt for tidligt, 45 år gammel. Foruden sine æstetiske skrifter, var han i stand til at skrive dramatiske mesterværker som *Wallenstein*,*Maria Stuart*, *Jomfruen fra Orleans* og *Wilhelm Tell*, digte som *Dykkeren* og*Ibykus' Traner* og mange andre smukke poetiske værker. Værker, der både på tysk og i dansk oversættelse,

fandt et stort og trofast publikum i alle dele af det danske rige.

Tænk, hvor meget fattigere vi ville have været, hvis ikke hjælpen fra Danmark var nået frem i tide!

Fodnoter:
1. Schiller und der Herzog von Augustenburg in Briefen. Mit Erläuterungen von Hans Schulz. Jena, 1905, s. 6.
2. Ibid s. 9-10.
3. Ibid s. 10.
4. Ibid s. 10.
5. Ibid s. 18.
6. Briefwechsel des Herzogs Friedrich Christian zu Schleswig-Holstein-Sonderburg-Augustenburg mit König Friedrich VI von Dänemark. Herausgegeben von Hans Schulz, Leipzig, 1908, s. 34.
7. Timoleon und Immanuel. Dokumente einer Freundschaft. Briefwechsel zwischen Friedrich Christian zu Schleswig-Holstein und Jens Baggesen. Herausgegeben von Hans Schulz. Leipzig, 1910, s. 69.
8. Ibid s. 70.
9. Schillers gode ven Körner, som ikke var informeret om, at bidragsydernes identitet skulle holdes hemmeligt, fortæller pressen den glade nyhed. Frederik Christian kan derfor, til sin store overraskelse, læse om tilbuddet til Schiller i de tyske aviser samtidigt med, at han får Schillers svar. Da Schiller bliver klar over brøleren, skynder han sig at skrive til Baggesen, og beder ham beklage det skete og undskylde mange gange. Det gør Baggesen med stor succes. Det hjælper nok også, at offentligheden tog godt imod nyheden om prinsens og grevens hjælp til Schiller.
10. Schiller und der Herzog von Augustenburg in Briefen. Mit Erläuterungen von Hans Schulz. Jena, 1905, s. 24-26.
11. Ibid s. 34-38
12. Ibid s. 41-44
13. Ibid s. 138-139.
14. Ibid s. 33.

The Musical Offering: A Musical Pedagogical Workshop by J.S. Bach, or The Musical Geometry of Bach's Puzzle Canons

Klik her

Bach, Mozart and the "Musical Midwife"

by Michelle Rasmussen

Published in The New Federalist, August 6, 2001.

Download (PDF, Unknown)

The sun was shining on Vienna, this Sunday morning in 1782. As the clock on the church tower was approaching 10:00, the 26-year-old Wolfgang Amadeus Mozart was briskly walking towards the Royal Library, to the residence of Baron van Swieten, the former representative of the court of Vienna in Berlin, now, the chief librarian. He was whistling a theme from the

manuscript he held in one hand, a manuscript he had just finished a few minutes before. With his other hand, he was carrying his viola.

The small group of the most promising young musicians in Vienna, whom the Baron invited to his house every Sunday, had now arrived. Mozart placed one of his newly dried manuscript copies on each of the four wooden music stands placed in a semi-circle in front of the marble fireplace. The Baron sat down in his comfortable chair nearby. Mozart, with a twinkle in his eye, unpacked his viola, and he and three of the other young musicians sat down in front of the music stands.

Then, they started to play. But not all at once. First Mozart played, alone – it was the theme he had been whistling. Then, the second violin entered, answering Mozart's viola with the same theme, but this time played a fifth higher. Meanwhile, Mozart continued, playing the last part of the theme again, but this time one note higher than before, which meant that the last note he played, a note not even found in this key, uncomfortably clashed with the note then being played by the second violin, before things settled down when his next note came.

After the end of the second violin's theme, Mozart and the second violinist continued playing a small duet, with each playing the second part of the theme even higher, until the first violinist raised his violin, and started playing the theme, this time, an octave above where Mozart had started. Simultaneously, Mozart's viola and the second violin continued playing variations of this fragment of the theme, which intertwined with the first violinist, and with each other, until, unexpectedly, even before the first violin had finished his theme (at the point where the second part of the theme started), the 'cellist took up the theme in deep resonant tones, while Mozart and the two violinists continued their intertwining themes. When the 'cellist played the last tone of the theme, the Baron smiled, and closed his eyes, listening

intensely, and with great joy, to the development of the fugue.

Just before the end, each of the four played the same harmonious theme, but instead of simultaneously, overlapped in such a way that a tense musical storm ensued, before calm was reestablished.

When the last tones had evaporated into the air, leaving evidence of their having sounded only in the hearts and minds of the gathered musicians, the Baron said, “Well Mozart, you have really brought the old Johann Sebastian back to life. And for that, I give you my deepest thanks.”

It had been the Baron’s idea. He had encouraged Mozart to transcribe three- and four-voice fugues from Johann Sebastian Bach’s groundbreaking work for keyboard instrument, the Well-Tempered Clavier. This, then, had been the first performance of Mozart’s transcription of Bach’s Fugue No. 5 in D Major, from Book II.

Baron van Swieten had scoured Berlin to find manuscripts of Bach and Händel, whose works were virtually unknown in Vienna, and had brought them back with him. He knew that it was by making their music come alive again, it was by learning from, and being inspired by their music, that he could help young musicians become good composers. He was convinced that it was through playing the greatest music of the past, that one could hope to create great music in the future.

The reconstruction above, by this author, is based on some of the known facts surrounding Mozart’s transcriptions of several three- and four-voice fugues from Johann Sebastian Bach’s Well-Tempered Clavier. Mozart transcribed them during the period around 1782-83, when he attended Baron van Swieten’s Sunday-morning musical salon, and while a phase-change in his compositional method was occurring. This change was provoked by his encounters with Bach’s works, in combination with

Joseph Haydn’s revolutionary new string quartets (Op. 33), written the year before.

To continue the year 2000 commemoration of the 250th anniversary of the death of Bach (1685-1750), and to celebrate the 200th anniversary of the publication of Bach’s Well-Tempered Clavier, this article concerning Mozart, and a projected future article on Robert and Clara Schumann, will present evidence of the degree to which these composers who lived after Bach, intensively studied and “re-composed” his works as pedagogical exercises, to deepen their knowledge of polyphony and counterpoint, and then directly made use of Bach’s compositional method in composing new works. This evidence will be presented through the words of these composers, and through several of their musical works, not widely known today.

Mozart’s Transcriptions of Bach
“I go to the house of Baron Van Suiten [sic] every Sunday at 10 o’clock and nothing is played there but Händel and Bach. I am making a collection of Bach’s fugues, those of Sebastian as well as Emanuel and Friedman [sic].—Also of Händel’s, and I don’t have those. I expect that you know that the ‘English Bach’ is dead? What a loss to the musical world!” Mozart wrote this to his father Leopold on April 10, 1782. In a letter to Leopold on Jan. 4, 1783, he writes that he is still going to Baron Van Swieten’s every Sunday, and on Dec. 6, 1783, he begs his father to send him some Bach fugues from Salzburg.

At Baron van Swieten’s, the young musicians pour over the Bach and Händel manuscripts the Baron had brought back from Berlin, playing them for each other. (See section on “The Musical Midwife,” at the end of this article for more about Baron van Swieten.)

Lyndon LaRouche has written about the revolutionary change provoked by Mozart’s exposure to two of Bach’s greatest works, The Musical Offering and The Art of the Fugue, at Baron van

Swieten's musical salon.1 Here, another aspect of his discovery of Bach is added, that of Mozart's encounter with Bach's Well-Tempered Clavier. At the Baron's suggestion, Mozart transcribed three three-voice fugues from Bach's Well-Tempered Clavier for string trio,2 plus Contrapunctus 8 from Bach's Art of the Fugue,with a prelude consisting of a movement from Bach's Organ Sonata No. 3 3; a prelude consisting of a movement from Bach's Organ Sonata No. 2,4 followed by the fugal 3rd movement in C minor from the same sonata; and Fugue No. 8 by W.F. Bach. These six three-part preludes and fugues are known today as K. 404a.5 Since the preludes that accompany each of Bach's fugues, were not well suited for string instruments, a special string trio prelude was composed for each one, generally considered written by Mozart. As David Shavin wrote in Fidelio, in these preludes, Mozart was "addressing the developmental potentialities of the fugal material that would have occupied Bach's mind. Mozart, in presenting to the assembly his hypothesis as to how Bach's mind worked, fashioned a powerful tool to aid in his own development, and in the development of those around him."6

Mozart's authorship of these preludes has been debated, however, because a manuscript from Mozart's hand has never been found.7 The musicologist Julian Haylock wrote that these preludes "demonstrated an unerring emotional kinship with the fugues with which they are coupled. These preludes can be studied in relation to Mozart's only other major work for string trio, the great Divertimento in E-flat major, K. 563, from 1788.

In addition to the three-voice fugues, previously mentioned, Mozart transcribed five of Bach's four-voice fugues from the second book of the Well-Tempered Clavier, known as K. 405,8 and his manuscript exists. The significance of the four-voice fugues is that Mozart's study of Bach's treatment of four voices, could not but have revolutionized his thoughts concerning string-quartet writing.9

Mozart’s transcriptions are not exact. There has been a debate about these differences, which some attribute to possible mistakes in the manuscript he was using, and others to changes Mozart thought were necessary for musical reasons. “Even if Mozart copies, his creative fantasy plays and alters details, and each detail is worth notice,” Einstein writes.

Whereas Mozart’s manuscript for the Bach four-voice fugues has no introductions, the Austrian National Library in Vienna has a series of unsigned manuscripts of six four-part fugues of J.S. Bach (including four of those included in Mozart’s K. 405), and three of Bach’s five-part fugues,10 all with new introductions. The musicologist Warren Kirkendale writes that members of Baron van Swieten’s circle most likely wrote these, and that Mozart possibly wrote all or some of them. Another musicologist, Raymond Mayland, believes that Mozart or Haydn may have been involved in their composition.

Kirkendale concludes that the complete set of three-, four-, and five-part fugues originated from a manuscript that probably belonged to van Swieten.11

Bach’s ‘Well-Tempered Clavier’

Bach’s Well-Tempered Clavier was a revolutionary work. It has been referred to as the “Old Testament” of Classical piano music. (The New Testament being Beethoven’s piano sonatas.) Finished in 1722, the full title was, “The Well-Tempered Clavier, or preludes and fugues in all the tones and semitones, both with the major third or ‘Ut, Re, Mi’ and with the minor third or ‘Re, Mi, Fa.’ For the use and profit of young musicians who are anxious to learn, as well as for the amusement of those who are already expert in the art.” This later became known as Book I of theWell-Tempered Clavier (BWV 846-869), and contained 24 preludes and fugues, one for each of the major and minor keys. A second book, Twenty-four New Preludes and Fugues, which repeated the procedure with 24 new compositions, was written between 1740-44 (BWV 870-93).

Bach used this work to explore, in depth, the new musical possibilities that arose as a result of the development of a new system of tuning keyboard instruments, called well-tempering, which could give these fixed-note instruments increased ability to play multi-voiced, or polyphonic music, as if there were different species of human voices singing together, with similar flexibility and irony.

In 1691, the German organist and mathematician Andreas Werckmeister (1645-1706) published a treatise entitled, "Musical Temperament or … mathematical instruction how to produce … a well-tempered intonation on the clavier." Bach, Werckmeister, and others who supported the well-tempered system, rejected the previously held idea that musical intervals in the physical universe, had to conform to abstract mathematical proportions. This idea had put a straitjacket on the musical universe, limiting it to only those keys in which "pure" intervals could be played.

The new movement, of which Bach was a leader, created systems in which it would be possible to play music in all keys. The "comma" (the part of the octave that is left over if only mathematically "pure" musical intervals are used) was distributed unequally throughout all of the keys. (Different keys had different-sized intervals, giving each key its own nuance or "color," creating a "musical palette," which is lost in the modern practice of "equal-tempering," where all half-notes have the same value.) It were then possible both to write music in every key, and to modulate—to move from one key to any another—within the same piece of music, in a way not possible before.

The musical universe was liberated from a system centered in the key-in-itself, or its closest neighbors, to being a system that was expanded to encompass all of the major and minor keys. In addition, Bach's use of the Lydian interval, previously banned, and other lawfully created dissonances, served as a musical transcendental bridge, to allow musical

development to supercede even the 24-key system.12

Musical action was transformed from being limited to change within a few keys, to becoming action based on the unlimited development of musical ideas throughout the entire “24-key-plus” musical universe, where musical development takes advantage of explicit and implicit relations between a whole range of different keys; where the possibilities to create musical change, transformation, paradox, and development are increased to the maximum.

“As any listener to a Bach composition can easily recognize, the position of any note, is an ambiguity, that becomes less ambiguous, as the composition unfolds, and the intervals so generated, and their inversions, are heard with respect to the well-tempered system of bel canto polyphony as a whole. It is the change, with respect to the whole well-tempered system, that determines the notes, not the notes that determine the change.” 13

Just before Bach, other composers had experimented with writing single pieces which modulated throughout all the keys, or with writing different pieces for all 24 keys.14 But Bach’s musical genius surpassed them. Bach-family biographer, Karl Geiringer, writes that Bach realized that the new system could revolutionize the method of fugal composition. Before, change was only possible by introducing new musical subjects or “counter-subjects,” or variations of the theme. Now, change was possible by writing developmental sections, called episodes, which would transport the theme from one key to another, with the establishment of the new key being solidified by the theme being announced in the new key. A greater “oneness” existed than ever before, because the material for the episodes was taken directly from the main theme, or the theme’s counterpoint.15

Bach continued to develop his fugal compositional method, later creating such masterpieces of creativity as the Musical

Offering, and the Art of the Fugue.

The Importance of Studying Fugues
“This volume of fugues The Well-Tempered Clavier was always lying open on Mozart’s pianoforte,” recalled Mozart’s pupil Thomas Attwood.

In the process of writing the transcriptions for stringed instruments of Bach’s three- and four-voice fugues from the Well-Tempered Clavier, Mozart had to separate out each of the voices, and regard them as individual, sovereign voices, in and of themselves, and see how they formed a unity with each other through musical dialogue. By doing so, Mozart gained greater insight into Bach’s method of composition, akin to “reliving” his creative thought processes.

Recall my reconstruction of a morning session at Baron van Swieten’s above. In a fugue, each voice enters by playing the theme, or a slight variation of the theme, and then paradoxically proceeds to unfold its voice in an independent manner, yet in dialogue with the other voices. Through studying Bach’s fugues, Mozart could study Bach’s method of composing several equally important, independent voices, which were created to be played together to form a beautiful whole.

Music that has more than one voice is called “polyphony” – from the Greek for “many voices.” The art of combining the many voices in a beautiful manner is called “counterpoint,” from “point against point.” This refers to the art of composing a second voice, to be played together with a given first voice. (Setting one “point,” or note, of a second voice, to one “point,” or note of a given first voice.) For example, adding one, or more, counterpoint voice(s), to a well-known Psalm melody.

When writing counterpoint, the composer strives to enable each voice to be a coherent, melodic voice, in and of itself. However, through natural development of each of the voices,

including the use of the inversion of musical intervals or themes, they come into conflict with each other, creating what are called dissonances, or musical intervals that are uncomfortable, which create tension, and demand to be resolved. This creates an impetus for paradox, surprise, development, and change in the music. The art of counterpoint developed over centuries, and reached its highest point with Bach's music.16

Posterity was given an insight into Bach's ability to see the development potential of a given theme, from the following story told by one of Bach's sons. Bach's son was sitting next to him at a concert where a fugue was being performed. Just after the first presentation of the theme, Bach whispered to his son, predicting exactly which fugal techniques the composer would use to develop the theme. When, as predicted, the music developed exactly as Bach said it would, he nudged his son and said the equivalent of, "I told you so!"17

In other words, Bach could immediately see the pregnant developmental possibilities of a given theme – for example, which fugal development methods were appropriate: counterposing the theme to other voices playing the same theme, but starting at different times; maybe to the same theme played twice as long, or twice as fast; or to a changed theme, or part of the theme, maybe even upside down (inverted); or against one or more different musical ideas.

It also worked the other way around. A composer like Bach would choose an appropriate fugal theme based, firstly, on what type of musical development he had decided to achieve, and, secondly, on what type of fugal treatment could cause that result. The chosen theme would then be designed to be developed in that way.

Laurence Dreyfus, whose viol quartet recorded Mozart's transcriptions of Bach's four-voice fugues, wrote that one can see in the Bach fugues, "all kinds of foreshadowings of what

later become staples of part-writing in Mozart's late string quartets." Referring to the fact that Beethoven, Schumann, and Brahms were great pianists and well-versed in Bach's Well-Tempered Clavier,Dreyfus posed the irony that "the language of Bach's four-voice fugues, perhaps even more than the canonic repertory of string quartets themselves, should profoundly inform so much of their polyphonic thinking."

Mozart's act of transcribing Bach's fugues, enabled Bach, who died earlier in the same decade in which Mozart was born, to become Mozart's teacher—from his grave!

Mozart's string transcriptions also give performers and listeners greater ability to distinguish the separate voices, and follow their interplay, because of the unique "colors" and registration of the different string instruments. (This author has also experimented with having a vocal trio, comprised of three different types of singing voices, sing sections of one of Bach's three-part fugues, Fugue No. 8, Book I of the Well-Tempered Clavier, during a class on polyphony and counterpoint.)

The Mozart-Haydn Dialogue

Mozart's four-voice fugues based on Bach were written six months after the publication of Haydn's revolutionary Op. 33 in 1781. Haydn's breakthrough in writing his Op. 33 string quartets, which he called "auf eine ganz neue, besondere Art" (in an entirely new and special manner), was based on two musical discoveries. The first was his steps in the development of the kind of independence and equal standing of the different voices which characterized Bach's fugues, for the four voices of a string quartet—how to write string quartets which are not limited to the first violin playing the melody, and the three other instruments playing more or less an "um-pa-pa" accompaniment. The second was the concept Prof. Norbert Brainin, the former first violinist of the legendary Amadeus Quartet, has termed "Motivführung"—a unity of the composition, achieved through the creative development of a

musical motivic element presented at the very beginning, through playing with the potential variations and oppositions (inversions or negations) of that motivic element. Development was not limited to the "development" sections, but continued throughout the work.

In response to Haydn, Mozart would write his six "Haydn Quartets" from December 1782 to January 1785 (K. 387, 421, 428, 458, 464, 465). In these quartets, Mozart took what he had learned from his study of Bach, and from Haydn's breakthroughs, and continued the musical revolution at an even higher level.

Listen to the fugue-like finale from the first of his "Haydn Quartets" K. 387, the string quartet Mozart wrote in December 1782, while he was attending Baron van Swieten's salon, for a taste of Mozart's earliest attempt to learn from both of these masters, and go further. The last three quartets embodied even more contrapuntal writing than the earlier ones. Listen especially to the first, second, and last movements of the fifth "Haydn Quartet," String Quartet in A Major, No. 18, K. 464, written in 1785, for Mozart's use of chromaticism and contrapuntal development. The last movement, which is based on a chromatically transformed version of the theme of first movement, has been called the "contrapuntal ne plus ultra" of Mozart's Haydn quartets.

After hearing the last three of these quartets performed, Haydn said to Mozart's father Leopold, "Before God, and as an honest man I tell you that your son is the greatest composer known to me either in person or by name. He has taste and, what it more, the most profound knowledge of composition." Haydn's earlier string quartets had also had an impact on the young Mozart. Before Op. 33, Haydn's string quartets with fugal finales had become a model for Mozart's early string quartets of 1772-73.

Musicologist Alfred Einstein, in the chapter on counterpoint

in his book on Mozart,18 stressed that it was the development section of Haydn's "Dialogue Quartets," Op. 33 String Quartets, which helped Mozart to take what he had learned from Bach's counterpoint, and make it into something new and Mozartian. Haydn's new works helped Mozart to learn to play with counterpoint and polyphony.

It is reported that, in 1784, Mozart and Haydn actually played string quartets together in a "composers quartet," with Haydn playing first violin, and Mozart playing viola, together with two other musicians. 19

The string quartet-centered musical revolution started by Haydn and Mozart was brought to a pinnacle by Beethoven. As Norbert Brainin has stated, the high point of string-quartet writing was found in Beethoven's late string quartets, because the independence of each of the four voices is the greatest (yet they create the most beautiful whole).

There is a similar concept in Schiller's work entitled Kallias, or On the Beautiful. There, Schiller states that a landscape painting is beautifully composed, when all parts play into one another as a whole, yet, each part seems to be acting out of its own free will. A tree bends down of its own weight, and thereby lets the mountain behind it be seen.

Mozart's Own Fugal Writing

On April 20, 1782, just a few days after the above-mentioned letter in which Mozart told his father that he was collecting fugues by Bach, he wrote the following letter to his sister and fellow-musician, Maria-Anna, called Nannerl. Included was Mozart's "Fantasy and Fugue" (K. 394). He wrote,

"I composed the fugue first and wrote it down while I was thinking out the prelude. I only hope that you will be able to read it, for it is written so very small; and I hope further that you will like it. Another time I shall send you something better for the clavier. My dear Constanze [whom Mozart would

marry in August] is really the cause of this fugue's coming into the world. Baron van Swieten, to whom I go every Sunday, gave me all the works of Händel and Sebastian Bach to take home with me (after I had played them to him). When Constanze heard the fugues, she absolutely fell in love with them. Now she will listen to nothing but fugues, and particularly (in this kind of composition) the works of Händel and Bach.

"Well, as she has often heard me play fugues out of my head, she asked me if I had ever written any down, and when I said I had not, she scolded me roundly for not recording some of my compositions in this most artistically beautiful of all musical forms and never ceased to entreat me until I wrote down a fugue for her. So this is its origin.

"I have purposely written above it, Andante Maestoso, as it must not be played too fast. For if a fugue is not played slowly, the ear cannot clearly distinguish the theme when it comes in, and consequently, the effect is entirely missed. When I get the time and opportunity, I will make another five [fugues] and deliver them to Baron van Suiten; because I have to say, he really owns, while admittedly very small in quantity, but in regard to quality, a very great treasure of good music.

"And therefore, I ask you to promise me not to take back your promise, and let no man see them. Learn them by heart and play them. A fugue is not so easy to play after only hearing it. – If father has not yet had the works of Eberlin copied, then I would be very pleased – I have gotten hold of them and – because I could no longer remember that, with a closer look, they are of too low a quality, and truthfully, do not deserve a place between Händel and Bach…."

Here we can catch the first glimpse of the effect that studying Bach's and Händel's fugues had on stimulating Mozart's own creativity, and also the effect that Mozart's wife, the soprano Constanze's love for the fugue had on

encouraging Mozart to develop his creativity through this art.20

After 1783 or 1784, Mozart stopped writing fugues as musical exercises.

In addition to the “Haydn Quartets” mentioned above, the inspiration Mozart derived from studying Bach’s fugal methods can be seen in the following works, among others, written during and after the 1782 period:

* A group of unfinished fugues 21

Einstein notes that the many unfinished fugues were not unfinished masterpieces, which were a shame to have been left undone, and were just waiting for a student to finish. Rather, he most probably dropped them, because he found them lacking in developmental potential. Most were left off during the developmental section, or just before.

* Prelude (fantasy) and Fugue in C, K. 394 (383a)

* Fugues K. 401 and 443

* C Minor Fugue for two pianos, K. 426 from 1783 (later transcribed by Mozart for a string quartet).

* Mozart’s C Minor Mass, K. 427 (417a), unfinished

Mozart worked on his C Minor Mass during the period he was attending Baron van Swieten’s salon in 1782-83. He had originally planned to perform it in Salzburg, the city of his birth, after his marriage to Constanze, but he did not finish it. The uncompleted mass was performed in October 1783, with Constanze as a soprano soloist.

The conductor of the Mozartverein, Kappelmeister Alois Schmitt, in the tradition of Mozart’s pupil Süssmayr’s work to complete Mozart’s Requiem, edited and completed the Mass in C Minor, completing the instrumentation from sketches, and

adding sections from other Mozart masses to fill in the missing parts.

Schmitt explicitly acknowledged Bach and Händel's influence on the composition of this work, and names Mozart's transcriptions of Bach's fugues in the preface to the first edition:

"Thanks to the Sunday concerts at Baron van Swieten's home, Mozart had become quite well acquainted with the past masters Bach and Händel. He arranged ten fugues by Bach for string instruments and instrumented several oratorios by Händel for Baron van Swieten…." After commenting on Händel's influence, Schmitt continued, "On the other hand, the quartet Benedictus is more in the spirit of Bach. The austere sweetness, the masterful polyphony of this piece give it a unique flavour found nowhere else in Mozart literature."

Bach's influence is also evident in:

* The "Cum Sancto Spiritu" section, and the double fugue "Hosana."

* The Jupiter Symphony, No. 41, K. 551, 22 with the great contrapuntal finale written in "invertible" counterpoint.

* Suite in C major, incomplete, K. 399

* Sonata for piano and violin in A major-minor, with an unfinished fugal finale (K. 402)

* Piano sonata K. 309

* Fantasia for piano in D minor (K. 397)

* Piano Sonata K. 475

* "the contrapuntal flavor of the later (piano) sonatas"

* canons, some with very naughty texts (K.229-231, 233, 234, 347, 348)

* F minor Fantasia for mechanical organ, K. 608

* The Bach chorale with counterpoint sung by the armed men in Act II, Scene 28 of The Magic Flute

* The Requiem

Mozart's Compositional Method

Alfred Einstein wrote that Mozart's father, Leopold, called the developmental unity, the progression of musical thought, "il filo," the thread. It was that "filo," which Mozart followed, which is so dependent on the "right" beginning, that the beginning must be at a high enough level, because everything else develops out of that "kernel." It is the "filo" that Mozart had in his mind before he started writing notes down. He would write "the whole" down first, for vocal music, the first violin, the singing voices and the bass line all the way through, adding the middle instrumental voices later. As for chamber music, or a symphony, he would write down the leading voices first, hopping from instrument to instrument, depending on which one took the lead, and would add the other parts afterwards.

However, for certain complex contrapuntal sections, Mozart would first work out the details, before writing out the whole partitur, for example, the Allegro section of the Prague Symphony, the manuscript of which had been located shortly before Einstein wrote his book.

More on Bach's Influence on Mozart

Baron van Swieten's Viennese salon was not the first encounter Mozart had with the Bach family. In 1762, when Mozart was a child of six, J.S. Bach's son, Johann Christian, befriended him in London, where the Mozart family lived for several years. The symphonies that the child prodigy Mozart composed there were largely modelled on Johann Christian Bach's, and especially Mozart's earliest piano concertos, written after he returned to Salzburg.

The last movement of Mozart's D major Concerto (K. 40) was taken from Philipp Emanuel Bach. The question is, which, if any, of Johann Sebastian's works were known by Mozart during this period.

Also, after the 1782 Baron van Swieten period, Mozart became quite excited, after listening to J.S. Bach's choral works, first as they were performed, and then, in his mind, as he studied the scores. Mozart visited Leipzig in 1789, where he went to the St. Thomas Church, where Bach had been cantor, to play the organ. The new cantor, who had been Bach's student, Johann Friedrich Doles, was in attendance. An eyewitness wrote, "Mozart played without previous announcement and without compensation on the organ of the church of St. Thomas. He played beautifully and artistically before a large audience for about an hour…. Doles was utterly delighted with his playing and thought that old Sebastian Bach … had been resurrected. With good taste and with the greatest ease Mozart employed all the arts of harmony and gloriously improvised upon the themes, among others of the chorale 'Jesu, meine Zuversicht'…."

"At the instigation of Doles, the cantor of the Thomasschule in Leipzig, the choir surprised Mozart by performing the motet for double choir, 'Singet dem Herrn ein neues Lied,' by the patriarch of German music, Sebastian Bach. As soon as the choir had sung a few bars, Mozart started; after a few more he exclaimed: 'What is that?' And now his whole soul seemed to be centered in his ears. When the song was ended, he cried out with delight: 'Now, here is something one can learn from!'

"He was informed that this school, where Sebastian Bach had once been cantor, possessed a complete collection of his motets, which were preserved as if they were a saint's relics. 'That is right, that is fine,' he exclaimed. 'Let me see them' There was, however, no complete score of these songs. He therefore took the separate parts, and then, what a pleasure it was for the quiet observer to see how eagerly Mozart sat

down, the parts all around him, held in both hands, on his knees, on the nearest chairs. Forgetting everything else, he did not stand up again until he had looked through all the music of Sebastian Bach. He asked for copies….” 23

“The Musical Midwife”
Who(se):

father admired Benjamin Franklin, calling himself a “small republican?”
introduced the young Mozart to Bach?
was the young Beethoven’s First Symphony dedicated to?
wrote German librettos based on Milton and Thomson, for Haydn to set to music, provoking the composition of the Creation, and the Seasons?
love for great music, and efforts to support the development of great musical geniuses, personified the “red thread” linking Bach, Händel, Haydn, Mozart and Beethoven, through his direct personal intervention?
The answer to every question is: Baron Gottfried van Swieten.

Baron Gottfried van Swieten (1733-1803), though not a professional musician, may be the music-lover who had the greatest impact on the development of Western Classical music. His great love for, and promotion of the music of Bach and Händel, who lived a generation before him, and his decisive influence on three of the greatest Classical musicians of his, or any time, Haydn, Mozart, and Beethoven, grants Baron van Swieten a special place in musical history.

What was the background of this musical midwife who helped to provoke such a profound revelation in Mozart?

Baron Gottfried van Swieten, born in the Netherlands, was the eldest son of Dr. Gerhard van Swieten (1700-72). Dr. Van Swieten was summoned to Vienna to become the personal physician of the Empress of the Hapsburg Austro-Hungarian Empire, Maria Theresa, in 1745, and held several other posts,

including director of the court library. Though employed by the Empire, he openly admired Benjamin Franklin, and called himself a “small republican.”

His son, Gottfried van Swieten, educated at the Jesuit “Theresianum,” became a diplomat, representing the court of Vienna in Brussels (1755-7), Paris (1760-63), Warsaw (1763-64), England (1768-69), and as Ambassador Extraordinary at the Prussian court in Berlin, from 1770 to 1777, where he was the liaison between Vienna’s Chancellor Count Kaunitz, and Frederick the Great. (His superior in Brussels said that his only criticism was that “music takes up the best part of his time.”)24

Early in life, the Baron composed at least three comic operas, and 10-12 symphonies.25 (His collaborator Haydn, though, later characterized them as being “as stiff as he is.”)

One researcher reports that the Baron first became enchanted with Baroque music while living in England.

Baron van Swieten wrote that none other than the King of Prussia, Frederick the Great, introduced him to the music of Bach, in Berlin. In a confidential letter to Count Kaunitz on July 26, 1774, the Baron wrote, “Among other things, he [the King] spoke about music and about a great organ player by the name of Bach [J.S. Bach’s son Wilhelm Friedemann Bach], who had just given a concert in Berlin. This artist is equipped with a talent which supercedes everything which I have heard or can imagine in the direction of in-depth harmonic abilities and power in his playing, while they, who have known his father, do not find that he can measure up to him. The King is of that opinion, and to prove it, with a loud voice, he sang a chromatic fugal theme, which he had given to the old Bach, who, on the spot, made a fugue with four voices, thereafter with five voices, and at the end, one with eight obbligato voices.” The King referred here to J.S. Bach’s visit in May 1747, which led to the composition of his great work, The

Musical Offering.26

During the Baron’s stay in Berlin (1770-77), he attended the musical salons held by Fredrick the Great’s sister, Princess Anna Amelia of Prussia (1723-87), where J.S. Bach and Händel were the favorite composers. He was to love and promote the music of these two composers for the rest of his life. Van Swieten even studied composition with a student of J.S. Bach, Princess Anna Amelia’s musical advisor, Kappelmeister Johann Philipp Kirnberger (1721-83), an important musical theoretician.

The Baron was also in contact with other students of Bach. Van Swieten visited one of Bach’s sons, Carl Philipp Emanuel, in Hamburg in 1774, the same year he first heard about him from the King. He corresponded with C.P.E., and bought some of J.S. Bach’s manuscripts from him, including copies of fugues, many years before they were printed. He also commissioned six string symphonies (W. 182) from him, and C.P.E. Bach dedicated his third set of Sonaten für Kenner und Liebhaber (W. 57) to Van Swieten. The Baron knew Bach student Johann Friederich Agricola, the Prussian court’s composer and author. Another of Bach’s sons, Wilhelm Friedmann, who moved to Berlin in 1774, also made a great impression on van Swieten.

The Baron brought several of J.S. Bach’s printed works to Vienna, including The Art of the Fugue, and also manuscripts of The Well-Tempered Clavier, the “Organ Trios,” and possibly some of the “Preludes and Fugues for Organ.” In addition to piano and organ works by Bach, the Baron also had several of Bach’s motets and his larger choral works.27

Upon his return to Vienna, he succeeded his father as director of the court library, and was appointed president of the Education and Censorship Commission in 1782. The Baron was supportive of the reform ideas of Emperor Joseph II, Maria Theresa’s son, who succeeded her.

The Mozarts first met the Baron during their trip to Vienna in 1767-68. During the negotiations surrounding the composition and production of Mozart's opera La Finta Semplice, Wolfgang responded to criticism that the opera was "unsingable," by playing the whole opera on Baron van Swieten's piano, to a group of music lovers who were "greatly moved." Later, in 1781, the Baron heard Mozart's opera Idomeneo, as well as Mozart giving a concert, where he played a Concerto (K. 365) and a Sonata for Two Pianos (K. 448).

The Baron's importance for the promotion of J.S. Bach's works is evidenced by the fact that the first Bach biography, written by Johann Nikolaus Forkel, was dedicated to him.

At van Swieten's salon, in addition to pedagogical investigations of instrumental works, they also sang together, with van Swieten singing soprano, Mozart singing alto, simultaneously playing the piano, while two other musicians sang tenor and bass.

During the 1780s, Van Swieten formed a group of noblemen interested in "old music," called the Gesellschaft der Associierten, which arranged concerts in the Royal Library, or their palaces, of works of C.P.E. Bach, and oratorios of Händel. Mozart became the director of these concerts in 1787, conducting an orchestra of 86 musicians. Mozart wrote new arrangements of Händel'sMessiah, "Acis and Galatea," "Alexander's Feast," and the "Ode for St. Cecilia's Day" for the concerts. There is current research regarding a manuscript, previously unknown, of an arrangement of Händel's Judas Maccabaeus, attributed on the title page to Mozart, recently found in Halifax, England.28 He also wrote wind instrument arrangements of some of Händel's works.29

New arrangements were made because neither the Royal Library, nor the palaces had organs, which were a part of Händel's instrumentation, and due to the changed instrumentation practice of the time, which included adding clarinets and

trombones.30 In a letter from the Baron to Mozart, of questioned authenticity, regarding Mozart's idea of arranging the aria "If God Be for Us" from the Messiah, he is said to have written, "He who can clothe Händel so solemnly and so tastefully that he pleases the modish fop on the one hand and on the other still shows himself in his sublimity, has felt his worth, has understood him, has penetrated to the well-spring of his expression, from which he can and will draw confidently. That is how I view what you have accomplished…." The Baron himself conducted a performance of Mozart's arrangement of Händel's "Acis and Galatea" at the home of Count Esterházy.

C.P.E. Bach's Die Auferstehung und Himmelfahrt Christi was also performed under Mozart's baton.

During the last decade of Mozart's life, the Baron, to a certain extent, helped Mozart financially, including commissioning the Händel arrangements, and when Mozart became disillusioned with the musical tastes at Court, Mozart wrote that van Swieten was among the group of Vienna's music lovers who asked him to stay. In 1789, Mozart wrote that after two weeks of circulation, the only name on a subscription list to support Mozart's concerts, was that of the Baron.

On the very day that Mozart died, Dec. 5, 1791, the Baron was dismissed by the Emperor Leopold II, who opposed Joseph II's reform policy. According to musicologist E. Olleson, "The death of Joseph II, in January 1790, strengthened the hand of those who opposed the educational reforms [his and van Swieten's, head of Joseph II's Education and Censorship Commission], and a bitter struggle developed, lasting almost two years…." 31

Another source wrote that the Baron fell, most probably, because of his association with the Masonic-linked Illuminati lodge. It is possible that he first came into contact with the Illuminati in Berlin, but in any case, he was listed as a

member of the lodge in Prague. The Baron's loyalty to the Crown seems to have come into question, when a tutor he had arranged for the Crown Prince, Johann Baptist von Schloissnigg, was accused and investigated for being a member of the Illuminati, with rumors flying that the Baron was part of a conspiracy. The affair "climax[ed] in the hours after Mozart's demise." Further investigation is needed, given the questions surrounding Mozart's death, of the fact that his sponsor, Baron van Swieten was swept from power on the very day Mozart died, amidst charges of political conspiracy. (Mozart, himself, was a member of the pro-American Revolution faction of the Masons.)

After Mozart's untimely death, two months short of his 36th birthday, van Swieten arranged the first performance in Vienna of Mozart's Requiem, to benefit Mozart's wife, Constanze. He also supported Mozart's son, until Constanze remarried,32 including paying for his schooling in Prague.

Baron van Swieten also had a profound influence on two other musical geniuses, Haydn and Beethoven.

Haydn

While stationed in Berlin, the Baron championed Haydn's works, but his greatest impact on Haydn's music was helping to cause the composition of three of Haydn's great oratorios. Van Swieten had paid for Haydn's second trip to London, where he became enthusiastic about the Händelian oratorio tradition still alive there. Afterwards, the Baron encouraged Haydn to write his own oratorios, The Seven Words, The Creation(1798), and The Seasons (1801), and it was actually the Baron himself, who wrote the German librettos for them. Van Swieten played an increasingly important role in the preparation of the three libretti.

Regarding The Seven Words, he arranged Josef Friebert's text to Haydn's taste, with relatively small changes. The background to The Creation is more interesting. One source

wrote that Haydn brought an anonymous English libretto back with him from England, based on John Milton’s Paradise Lost, which was said to have been written for Händel. Van Swieten wrote, rather than simply translated, a German libretto from this, but closely followed the plan in the English libretto.

The entire conception for The Seasons libretto was the Baron’s, based on an English poem by James Thomson. He also wrote suggestions in the margin of the librettos for The Creation and The Seasons about how the text might be set to music, especially the descriptive passages.33 (On a humorous note, Haydn later eliminated a passage in The Seasons that imitated the croaking of frogs, saying that van Swieten had forced him to write it.)

One can say that van Swieten caused The Seasons to be written. A tired Haydn was close to 70 years old when van Swieten wrote the libretto, proposed the musical plan for the work, and pressured him to agree to compose the piece, which took Haydn three years, with constant encouragement (or pressure) from the Baron. This year marks the 200th anniversary of The Seasons premier in 1801, at a concert financed by Baron van Swieten and his friends.

Van Swieten collaborated with Haydn in the production of the vocal editions of the three oratorios. The Gesellschaft der Associierten, established by the Baron, arranged the financing, and the first performances of all three works.

Beethoven
Beethoven was already fully acquainted with Bach’s Well-Tempered Clavier before meeting the Baron. At the same time that the 27-year-old Mozart was being introduced to many of Bach’s works at the Baron’s musical salon in Vienna, in Bonn, the 11-year-old Beethoven was playing most of Bach’s Well-Tempered Clavier, according to the written statement, dated March 1783, by his teacher Christian Gottlob Neefe.

“Louis van Beethoven, son of the tenor singer mentioned, a boy of eleven years and of most promising talent. He plays the clavier very skillfully and with power, reads at sight very well, and—to put it in a nutshell—he plays chiefly The Well-Tempered Clavichord of Sebastian Bach, which Herr Neefe put into his hands. Whoever knows this collection of preludes and fugues in all the keys—which might almost be called the non plus ultra of our art—will know what this means. Herr Neefe has also given him instruction in thorough-bass. He is now training him ins composition…. He would surely become a second Wolfgang Amadeus Mozart were he to continue as he has begun.” Neefe was a close friend of a successor of Bach as cantor of Thomaskirche, Hiller.

In 1787, at the age of 16, Beethoven visited Vienna for the first time, impressing Mozart with his improvisational abilities, and receiving a few music theory lessons from him. Professor Jahn, a biographer of Mozart, relates the story of the first meeting between Beethoven and Mozart. Beethoven “was taken to Mozart and at that musician’s request played something for him which he, taking it for granted that it was a show-piece prepared for the occasion, praised in a rather cool manner. Beethoven observing this, begged Mozart to give him a theme for improvisation. He always played admirably when excited and now he was inspired, too, by the presence of the master whom he reverenced greatly; he played in such a style that Mozart, whose attention and interest grew more and more, finally went silently to some friends to were sitting in an adjoining room, and said, vivaciously, ‘Keep your eyes on him; some day he will give the world something to talk about.’ ” 34

In 1792, a year after Mozart’s death, Beethoven moved to Vienna, for the purpose of studying with Haydn. Mozart’s death had left Vienna without a truly great pianist, until the arrival of Beethoven. Beethoven’s leading biographer, Thayer, states that all contemporary authorities attested to Beethoven’s success on his arrival in Vienna, attributing it

to “his playing of Bach’s preludes and fugues especially,” as well as his sight-reading and improvisational capabilities.

To repeat, it was especially Beethoven’s ability to play Bach’s Well-Tempered Clavier magnificently, in a Vienna that Baron van Swieten had brought to love Bach, which opened all doors for him, and which drew him into the Baron’s musical circle. Beethoven’s close friend Schidler stated that after musical performances in his house, the Baron “detained Beethoven and persuaded him to add a few fugues by Sebastian Bach as an evening blessing.” 35

It just might have been the case that the elderly Baron sat in the same imagined chair as above, with his eyes closed, while Mozart’s successor, Beethoven, serenaded him with Bach’s Well-Tempered Clavier.

Baron van Swieten encouraged Beethoven to study counterpoint, and often asked about his progress. Beethoven, like Mozart, also transcribed two of J.S. Bach’s Well-Tempered Clavier fugues for string quartet for study purposes, that in B flat minor, and an incomplete version of the fugue in B minor, both from Book I.

Beethoven had great respect for Bach, later asking his publisher for all of Bach’s works, calling him the “Urvater der Harmonie,” the “patriarch of musical harmony.” On another occasion, Beethoven said, “Bach sollte nicht Bach, sondern Meer heissen” (Bach should not be called Bach (brook), but Meer (ocean), because of his infinite and inexhaustible wealth of combinations and harmonies.” Beethoven copied out and highlighted a quote about Bach’s music, from Forkel’s biography of Bach, which included, “Only the connoisseur who can surmise the inner organization and feel it and penetrate to the intention of the artist, which does nothing needlessly, is privileged to judge here; indeed the judgment of a musical connoisseur can scarcely be better tested than by seeing how rightly he has learned the works of Bach.”

Baron van Swieten also had a literary influence on Beethoven, introducing him to Shakespeare and discussing Homer with him.

The Baron's importance for Beethoven is evidenced by the fact that, in 1800, Beethoven dedicated his first symphony to him.

Let the story of Baron Gottfried van Swieten conclude with the obituary about him printed in the Allgemeine Musikalische Zeitung in 1803:

"In him, music loses a significant Maecenas, and the world an upright and loyal man…. Swieten was an adherent of no school or sect, every true talent he welcomed; nevertheless, his favorites were Händel, Sebastian Bach, Mozart, and Haydn, with whom he occupied himself almost daily. Would that a man of high station may soon come forward, who will so actively espouse the cause of music as did Swieten!"

Notes

1. Lyndon H. LaRouche, Jr. "Mozart's 1782-1786 Revolution in Music," Fidelio, Winter 1992, Vol. I, No. 4.

2. From Book 1: Fugue No. 8 in D sharp minor; from Book 2: No. 13 in F sharp, BWV 882 and No. 14 in F sharp minor, BWV 883.

3. The 2nd movement in F, Adagio e dolce, from Bach's sonata for organ No. 3 in D minor, BWV 527.

4. The 2nd movement, in E flat, Largo, from the Sonata for Organ No. 2 in C minor, BWV 526)

5. One available CD recording is "Mozart: Complete String Trios and Duos," a performance by the Grumiaux Trio, Arrigo Pelliccia and the Academy of St. Martin in the Fields Chamber Ensemble, Philips 454 023-2.

6. David Shavin, "Mozart and the American Revolutionary Upsurge," Fidelio, Winter 1992, Vol. I, No. 4.

7. The musicologist Alfred Einstein, who wrote an important

biography of Mozart, bases his contention that they were composed by Mozart, on the process of elimination – that they could not have been written by anyone else from that time. "…that these arrangements, although not authenticated by the existence of an autograph manuscript, could only have come from Mozart. Only Johann Georg Albrechtsberger (the great contrapuntist, and student of Bach-mr), whose Six String Quartets, Op. 21 show exactly the same design (six adagios and fugues), could also be considered as their author; yet Albrechtsberger's creative imagination and feel for style came far short of that shown in these four adagio movements." (record notes 3-part f, also find citation from Einstein. art.)

In a 1936 article Einstein had previously stated that Albrechtsberger could not be the author, "Able and estimable as he was, a glance at the prelude quoted with this article (the prelude that accompanies Fugue No. 13 from Book II of Bach's WTC) is sufficient to show that no other master than Mozart could have written it. Mozartian is the delicate grace of the melody, Mozartian is the courage which accompanies it with such a galant figure, Mozartian too is the terseness, the concise form, which does not for a second forget the introductory character of these forty bars, and Mozartian is the agreement of prelude with fugue, which winged, playful character he has realized most finely." Einstein continues with descriptions of how well-suited the other preludes are to their fugues. (Musical Times, page 212.)

8. C Minor (after BWV 871 No. 2)

D Major (after BWV 874 No.2)

D# Minor, transposed to D Minor (after BWV 877 No. 2)

E Flat Major (after BWV 876 No. 2)

E Major (after BWV 878 No. 2).

A sixth fugue, No. 22 in B flat minor, (after BWV 891) transposed to B minor, was left uncompleted by Mozart, later to be completed by his contemporary Anton Stadler. (Yo Tomita, A new light shed on the origin of Mozart's KV 404a and 405 through the recent source study of J.S. Bach's Well-Tempered Clavier II, www.music.qub.ac.uk/~tomita/bmc1996/KV405art.html, page 3.)

9. To hear the four-voice fugues, played by Laurence Dreyfus's early music viol consort group Phantasm, on the Internet: www.gmn.com/classical/worknotes.asp.?wid=15. There are also available recordings played by modern string quartets.

10. No. 4, C# minor (transposed to D minor) from WTC I

No. 22, B flat minor (transposed to A minor) from WTC I and

Organ fugue BWV 546 (Yo Tomita, page 3.)

11. The manuscripts are part of the "Kaisersammlung," the music collection of Emperor Franz II, the son of Emperor Joseph II. A contemporary stated, "His Majesty love(d) fugues very much," referring to Emperor Franz, who inherited part of the collection, and his love of fugues from his father. Regarding the four-part fugues, in addition to the same fugues from the Well-Tempered Clavier as K. 405: in D# minor (transposed to D minor), E flat, D, and E, there is one in B flat minor (transposed to B minor) and a J.S. Bach organ fugue BWV 548. There is a recording of these available entitled "Bach Chez Mozart" HM 739. The three five-part fugues are: from the fugues in C# minor (transposed to D minor) and B flat minor (in A minor) from WTC Book I, the only two five-part fugues Bach wrote, with the addition of a J.S. Bach Organ fugue BWV 546. Kirkendale's own score of the nine slow four- and five- part movements is available at the Library of Congress. (Kirkendale pg. 46-47, 49, 65.)

12. Lyndon H. LaRouche, Jr., "Politics as Art,"EIR, Nov. 17, 2000, Vol. 27, No. 45. See also Mindy Pechenuk "Mozart's 'Ave

Verum Corpus,' " Fidelio, Winter 1996, Vol. V, No. 4, on the role of the Lydian interval.

13. Bruce Director, "Riemann for Anti-Dummies," Part 9, New Federalist, Vol. 15, No. 11 May 28, 2001.

14. By Mattheson in 1719, and Suppig in 1722, the year of Bach's first book.

15. Karl Geiringer, The Bach Family, Seven Generations of Creative Genius, George Allen & Unwin Ltd., London, 1954.

16. In the period before Bach, writing counterpoint had become a stiff, pedantic exercise, dominated by court Kapellmeister Johann Joseph Fux's book Gradus ad Parnassum from 1725. Fux banned the use of the Lydian interval, the interval between three whole notes, for example: C-F# (also called the tritone), in line with those who called it "the devil's interval:" "mi against fa is the devil in musica." The Study of Counterpoint: from Johann Joseph Fux's Gradus ad Parnassum, tr. and edited by Alfred Mann, W. W. Norton and Co., New York,1965, pg. 35, and Fred Haight, unpublished.

17. Op. cit. Geiringer

18. Alfred Einstein, Mozart: His Character, His Work, Oxford, 1962.

19. The Irish tenor Michael Kelly wrote about his hearing them play together in 1784, "Storace gave a quartett (sic) party to his friends. The players were tolerable; not one of them excelled on the instrument he played, but there was a little science among them, which I dare say will be acknowledged when I name them: Haydn, first violin; Baron Dittersdorf, second violin; Mozart, viola; and Vanhal, cello. (Mozart St. Q. CD notes.)

The quartet which played at the Baron's 1794-95 quartet parties included: Haydn; Beethoven's friend, the violinist

Schuppanzigh; and Emmanuel Aloys Foerster, who had set Bach for string quartet, in association with the Baron, back in 1779-80, before Mozart came to Vienna.

20. Constanza also participated in Mozart's musical life in other ways. Mozart wrote works for four-handed piano, and for piano and violin, which they played together. Mozart gave Constanza an intimate knowledge of whatever he was working on, including having her sing all of his operas. Regarding Constanza's musical taste, when hearing Haydn's quartets, she expressed that she liked the parts with the "strong spices" the most. (From German language book on Mozart.)

21. K. Anh. 33 and 40 (383b), Fugue in F major; K. Anh. 39 (383d), Fugue in C minor, probably from 1783; K. 154 (385k), Fugue in G minor, probably from 1782; K. Anh. 39a (626b/27), Fugue in C minor, probably from the end of the 1780's; K. Anh.C 27.10, Fugue in E major; and K. deest, Fugue in D minor.

22. The musicologist Alfred Einstein stressed the "decisive important of Bach on Mozart's musical development, and the inspiration for the great contrapuntal finales, like the String Quartet K. 387 and the Jupiter Symphony, and the use of counterpoint in his other Vienna compositions. RL, pg. 221.

23. One piece of evidence of the effect that Bach's choral works had on Mozart's writing afterwards, can be seen in Die Zauberflöte's Scene 28 (armed men) in Act 2's finale, where he placed a Lutheran choral tune, Ach Gott von Himmel sigh Darien, based on Bach's Cantata No. 2 on the same choral, in a contrapuntal setting. This cantata was in the collection Mozart studied in Leipzig. Marshall 18.

24. Edward Olleson, "Gottfried van Swieten, Patron of Haydn and Mozart," Proceedings of The Royal Musical Association 89, April 23, 1963, p. 64, cited in John W. Campbell, "Mozart and the Baron: Musical Patronage at Work," The Choral Journal, May 1995.

25. Excerpts from the first movement of Gottfried van Swieten's Symphony in D major ('Overtura dell Opera Carrara'), are printed in R. Bernhardt, 'Aus der Umwelt der Wiener Klassiker, Freiherr Gottfried van Sweiten,' Der Bär, Jahrbuch von Brietkopf & Härtel, 1929/30, pg. 164ff. Cited in Olleson, pg. 74.

26. see 'Thinking through Singing' – The Strategic Significance of J.S. Bach's A Musical Offering, by David Shavin, Fidelio, Vol. IX, No. 4, Winter 2000. Shavin also corrects the Baron's information regarding Bach's fugal elaboration of the King's theme.

27. There has been a debate about how much Bach was known in Vienna before Van Swieten came home from Berlin. It is known that one Viennese musician, Wagenseil, had his students study Bach's and Händel's harpsichord suites. (Schenk, 325-6) The musicologist Alfred Einstein maintained that the works that the Baron brought home were either unknown in Vienna before that, or that there were not many other copies than Van Swieten's. (Einstein 155-156, and Musical Times.) Another source states that some Bach manuscripts circulated in Austria, including his Well-Tempered Clavier, but that Mozart did not know of their works until the 1780's. (RL, 78.)

28. The manuscript, not in Mozart's hand, was found by music lecturer Dr. Rachel Cowgill, in a choral music collection of William Priestley, clothier and member of the Halifax Choral Society, which he said came from Moravians in Germany, probably via Moravian settlements in his area. In the slow movements, and solo parts, new counter-melodies played by the clarinet and flute were added, which Dr. Cowgill terms beautiful. (Rachel Cowgill, How I found 'Mozart' in Halifax, The Guardian, March 17, 2001. www.guardian.co.uk/Archive/Article/0,4273,4153487,00.html)

29. Emperor Franz II, Emperor Joseph II's son, put his choir and orchestra at the disposal of the Baron for these concerts.

30. “To this end he (the Baron-mr) employed the talents of our Mozart, who knew how to give new life to Handel’s noble inspirations by means of the warmth of his own feelings, and through the magic of his own instrumental style to make them enjoyable for our age.” From Franz Xaver Niemetschek’s Mozart Biography, Prague, 1808, tr. In Deutsch, 508-9, cited in Campbell.

31. For more on the educational policy battles, see S. Adler, Die Uterrichtsverfassung Kaiser Leopolds II, Vienna & Leipzig, 1917.

32. Constanze married the Danish diplomat Georg Nikolaus Nissen (1761-1826), and moved to Copenhagen. Nissen later wrote the first major biography of Mozart, with Constanze’s supervision, entitled, Biographie W.A. Mozart’s: nach Originalgriefen: Sammlungen alles über ihn Geschrieben. Constanze participated in the musical life of Copenhagen, and promoted the publication of the works of her late husband.

33. Van Swieten’s suggestions are printed in C. F. Pohl, Joseph Haydn, Leipzig, 1927, iii, 358-9, and M. Friedländer, ‘Van Swieten und das Textbuch zu Haydn, „Jahreszeiten,”’ Jahrbuch der Musikbibliothek Peters, 1909, pg. 47-56.

34. Alexander Wheelock Thayer, Life of Beethoven, Elliot Forbes, editor, Vols. 1 and 2, Princeton, 1967.

35. A note from the Baron to Beethoven exits from these early years, evidencing their close relationship, “To Hr. Beethoven in Alstergasse, No. 45, with the Prince Lichnowsky: If there is nothing to hinder next Wednesday I should be glad to see you at my home at half past 8 with your nightcap in your bag. Give me an immediate answer. Swieten” Thayer, pg. 161.

Additional sources to those mentioned in the above footnotes:

(A version of the above article with more complete source footnotes is available from the author. You can send a request

for it to mr@schillerinstitut.dk)

Anderson, Emily, editor, The Letters of Mozart and His Family, London, Macmillan, 1938.

Blom, Eric, Mozart (New York: Pellegrini & Cudahy, 1949), 147, cited in Campbell.

Campbell, John W., Mozart and the Baron: Musical Patronage at Work, The Choral Journal, May 1995, pg. 17.)

Clove

Einstin, Alfred, Hans personlighed, hans vaerk, Thaning & Appel, Copenhagen, 1963, originally

Findlay, Patrick N. J.S. Bach's Influence on W. A. Mozart, internet address.

Haylock, Julian, CD notes, Mozart's complete string trios and duos, Philips 454 023-2

Kirkendale

Landon, H. C. Robbins, editor, The Mozart Compendium, A Guide to Mozart's Life and Music, Thames & Hudson, 1990

Landon, H. C. Robbins, Mozart's Gyldne Aar, 1781-1791, from Mozart, The Golden Years 1781.1791, H. C. Robbins Landon, Gyldendal, 1989, translated 1991

Schenk

Svendsen, Troels, I skyggen af Skabelsen, Klassisk Musik, Nr. 4, April. 2001

Zaslaw

Mozart String Quartets, Amadeus Quartet, CD notes.

Internet page of the Austrian Royal Library.

Arneth’s “Geschichte Maria Theresias (VIII, S. 621)

Count Karl Zinzendorf’s diary, Dec. 30, 1788, tr. In Deutsch, 337, cited in Campbell.

Editor’s note in Deutsch, 425, Prager neue Zeitung (Prague, Ap. 9, 1794), tr. In Deutsch, cited in Campbell.

Appeared in Cramer’s Magazin der Musik. Quoted in Thayer’s Life of Beethoven, pg. 66.

Allgemeine Musikalische Zeitung, v. col. 476, cited in Olleson

Mozart’s Breve, Skandinavisk Bogforlag, pg. 202, tg, mr. (mr-check against the English in Campbell.)

Mozart Missa in C, Edition Breitkopf Nr. 1867, Breitkopf & Härtel, preface.

Marshall 18.

Schenk 410-11.

In German:

Holschneider, Andreas, Zu Mozart’s Bearbeitungen Bachscher Fugen, Die Musikforschung Vol. 17 (1964).

Lewicki, Ernst, (Title unknown, about Mozart’s relationship with Bach), Mitteilungen für die Mozart-Gemeinde, Vol. 15, Berlin, 1903.

Das Problem Amerika als Artefakt der europäischen Expansion, by Reinhold Wagnleitner, internet address: ezines.onb.ac.at:8080/ejournal/pub/ejour-98/beucher/cocola/wga5.html, pg. 1
Visit the international Schiller Institute for more articles about music and culture