

Den dybereliggende proces bag Alma Deuschers musikalske geni: En 12-årig komponist af klassisk musik



Af Michelle Rasmussen

Jeg ønsker at skrive skøn musik – musik, som gør verden bedre. – Alma Deutscher.

København, 19. maj, 2017 – Når jeg tænker på 12 år gamle Alma Deutscher, den spirende, britiske komponist, violinist og pianist, kan jeg ikke lade være med at blive mindet om Robert Schumanns første offentlige udtalelse om Frédéric Chopin: »Hatten af, d’herrer, et geni.«¹

Vores politiske bevægelse [LaRouche-bevægelsen og Schiller Institut] er dedikeret til ideen om, at alle børn kan blive genier, hvis deres kreative potentiale udvikles. Dette er Alma et bevis på.

Vi er overbevist om, at menneskehedens vigtigste udfordring består i at udvikle en strategi for udløsning af kreativiteten hos alle mænd, kvinder og børn, og at en afgørende metode til at opnå dette er gennem at genopleve fortidens kreative opdagelser. Også dette er Alma et bevis på.

Og vi er fast besluttet på at skabe en ny, global renæssance, for hvilken renæssance nye musikkompositioner, baseret på principperne for den mest storslåede, klassiske musik, vil være med til at vise vejen. Og igen, Almas unge, musikalske sind og sjæl beviser allerede, at dette er muligt.

En meget ung, klassisk komponist

Den 29. december 2016 havde Almas første opera i fuld længde, *Cinderella* (Askepot), sin europæiske debut



Alex Nightingale Smith/almadeutscher.com

»Hvis verden er så grim, hvad mening er der så i at gøre den endnu grimmere, med grim musik? ... Så hvis I gerne vil høre, hvor grim, den moderne verden er, så behøver I ikke komme til min koncert i juli. I kan bare tænde for fjernsynet og høre nyhederne.«

i Wien, under Zubin Mehtas dirigentstok. Han kaldte hende »en af de største musikalske talenter i dag.«² Læseren kan se en forkortet version, opført på hebraisk med engelske undertekster, på YouTube.³

Udover den skønne musik, gendigtede Alma også handlingen. Den onde stedmor kører et operakompagni, stedsøstre er talentløse divaer, Askepot er en komponist, og prinsen er digter. Prinsen finder Askepot, fordi hun er den eneste, der kan synge fortsættelsen af sangen, hun komponerede til et af hans digte.

Inden da havde Alma skrevet en kort opera i én akt, *Drømmefejeren*, og hun har også komponeret klaver-, violin-, og kammermusik, så vel som koncerter og orkesterværker, og mange af dem er tilgængelige på hendes YouTube-kanal⁴, og på hendes CD⁵.

Men for denne forfatter er det, der mest afslører de dybereliggende virkninger af Almas musikalske skaberkraft, at høre hende improvisere, enten alene eller i en musikalsk dialog med sin lærer, Tobias Cramm, og som begyndte, da hun var 5.⁶

Alma, der tænker og ånder musik – skøn, klassisk musik, som moduleres (mellem tonearter, mellem dur og mol), udvikles, overrasker, bevæger og fryder. Hun har udviklet sin forestillingsevne i en grad, hvor hun kan lukke øjnene og lade sin forestillingsevne udvikle musikalske idéer, mens hun holder sig den altafgørende »Il Filo«, eller røde tråd, for øje.

Il Filo, en metafor, som bl.a. Mozarts far Leopold brugte, er »den erkendelsesmæssige tråd, ligesom Ariadnes tråd, der ledte Theseus igennem labyrinten, og som fører lytteren igennem et musikalsk værk.«⁷

Alma har udviklet denne særlige evne til at skabe musikalsk udvikling, der er bundet af en enhedseffekt, som Amadeus Kvartetens legendariske første violinist, Norbert Brainin, og hans ven Lyndon LaRouche, kalder »motivführung«.⁸



Rosa solemnis/youtube

Alma Deutscher hilser dirigent Zubin Mehta, da han ankommer til Wien til indstudering af Almas opera, Askepot. Opførelserne i december 2016 var udsolgt. Operaen vil blive opført igen på Schloss Kittsee nær Wien, 12. juli, 2017.

Kompositionen, der begynder med et musikalsk motiv, som er svangert med muligheder, der fremprovokeres af paradokser, som på en naturlig måde udvikles, springer fra én opdagelse til den næste, drevet af et overordnet, skabende, musikalsk tankeobjekt. LaRouches kriterier, »Kan de mange overgange, og udviklingerne, som kæder overgangene sammen, alle blive indordnede under den dirigerende styrelse af kompositionens uforanderlige idé som helhed?«⁹ Et sådant musikalsk tankeobjekts oprindelse er en »guddommelig gnist af potentialet for rigorøse former for skabende fornuft«.¹⁰

Under de mange interviews med hende, er Alma selvreflekterende og prøver at sætte ord på sin kreative proces. Hendes musikalske idéer kommer til hende, når hun improviserer ved klaveret, når hun er i en »improviserende stemning«, men ofte, når hun ikke prøver at frembringe dem – mens hun drømmer, sjipper, slapper af eller er i gang med noget andet. Melodierne flyder bare ind i hendes musikalske sind. »Jeg hører bare denne skønne melodi. Den spiller i mit sind.«

Men så begynder det svære arbejde, siger hun, med at komponere de andre stemmer, som skal flettes sammen med den oprindelige melodistemme, og at udvikle idéerne så kreativt som muligt.

Da hun blev bedt om at beskrive den proces, med hvilken hun omdanner disse idéer til et stykke musik, svarede Alma på en selvreflekterende måde: »Mange mennesker tror, at det vanskelige ved at komponere faktisk er at hitte på idéen, men den kommer faktisk bare til mig. Den vanskelige del er at sætte sig ned og udvikle denne idé og sætte den sammen med andre idéer på en sammenhængende måde. For det er meget let bare at kaste et miskmask af mange idéer ud, som tilsammen ikke giver mening, men at sætte sig ned og udvikle det, og kombinere det og bagefter justere det og pudse det af, det tager lang tid, sommetider endda flere år.«¹¹

Alma er inspireret af komponisterne Mozart, Schubert og Tjajkovskij – som, mener hun, har de skønneste melo-

dier og harmonier – og af piger som Fanny Mendelssohn, Felix Mendelssohns søster, og Nannerl, Mozarts søster, der begge var ekstremt talentfulde, men ikke fik lov at blive komponister, fordi de var piger. Alma er også inspireret af andre kreative mennesker, ikke kun fra musikens, men også fra videnskabens verden. Da hun blev spurgt om sin skaberkraft, responderede hun:

Jeg går ikke i skole. Jeg lærer hjemme. Jeg får hjemmeundervisning. Jeg læser masser af bøger, jeg elsker at læse Jeg læser biografier om videnskabsfolk og komponister.¹²

Der er ingen TV. Hun læser bøger og forestiller sig, »hvordan det må være«. Og, hun er også inspireret af andre, som gør en forskel: »Jeg ønsker også at ændre verden.«¹³

At nære et musikalsk geni

Alma sang, inden hun kunne tale. Den 2-årige Alma begyndte at spille klaver og violin som 3-årig. Da hun fyldte 4, lavede hendes forældre en CD til hende med vuggeviser i klassisk musik, og den, hun bedst kunne lide, var af Richard Strauss, særlig på grund af et bestemt harmonisk skift i de første få takter.¹⁴ »Hvordan kan musik være så skøn?« spurgte hun sin mor.

Den 3-årige Alma begyndte at improvisere på klaveret, og da hun var 4, skrev hun sine første kompositioner. Hendes far, den israelske lingvist Guy Deutscher, sagde: »Det største øjeblik var, da det gik op for os, at hun var i gang med at spille sine egne melodier.«¹⁵ Han besluttede at tage Almas musikalske sjæl alvorligt og begyndte at lede efter metoder, efter hvilke man kunne lære børn at komponere klassisk musik – og efter en lærer.

Han opdagede en bog, *Music in the Galant Style*,¹⁶ af Robert Gjerdingen, musikprofessor på Northwestern Universitets musikskole. Gjerdingen afslører resultaterne af sine omfattende gennemlysninger i bibliotekerne i Napoli og andre italienske byer, for at finde de oprindelige kilder, de pædagogiske arbejdsbøger, kendt som *partimenti* (eller i ental, *partimento*, hvor ordet bruges til at betegne selve metoden) af musikmestre fra det 18. århundrede. Ikke-italienere som Bach, Händel, Haydn og Mozart enten modtog eller gav undervisning i *partimento*.

For eksempel skrev Joseph Haydn:

Jeg skrev flittigt, men ikke på en velfunderet måde, indtil jeg endelig havde det store held at lære de sande grundelementer af komposition af den berømte Herre Porpora (som var i Wien på daværende tidspunkt).¹⁷

Nicola Porpora var uddannet, og underviste dernæst, i *partimento*-traditionen i Napoli.

I det 18. århundrede blev italienske børn, der boede i »konservatorier«, eller hjem til bevaring (dvs. forsørgelse) af forældreløse børn eller fattige børn, af musikmestre undervist i musikkomposition som et erhverv, med *partimenti* som retningslinje.

Det første skridt var at lære *solfeggi*, eller studier i melodi, hvor børnene begyndte at lære kontrapunkt gennem at synge og lytte. De ville synge sopran-melodier, altid akkompagneret af et tangentinstrument, som spille-

de basstemmen og sandsynligvis andre stemmer. På denne måde ville børnene begynde deres rejse imod fordybelse i polyfoniens (flerstemmige) verden.

Så var tiden inde til *partimenti*.

»På en måde var *solfeggi* og *partimenti* (instruerende basser) to sider af den samme, polyfoniske medalje. *Partimenti* angav en bas, til hvilken eleven fjøede én eller flere overstemmer, gennemført i en toneart ... Melodi/bas-duoen, der var kernen i det attende århundredes musik, blev således undervist og styrket, både fra toppen og fra bunden«,¹⁸ eller, i en anden beskrivelse, en »musikalsk *pas de deux* [ballet-duet] mellem en *solfeggio*-melodi og en *partimenti*-bas«.

Ved hjælp af *partimenti* lærte børnene, hvordan man opdagede de ikke-sete og ikke-hørte, »manglende« tre stemmer over en given basmelodi, dvs., sopran-, alt- og tenorstemmerne, for at skabe en komplet, firstemmig, polyfonisk komposition. »[P]*artimento* var blot en enkelt stemme i en virtuel helhed, der spillede i elevens sind, og som blev til lyd gennem virkeliggørelse på klaviaturet.«¹⁹

Partimenti var imidlertid ikke begrænset til baslinjen, og der kunne være skift til en anden nøgle. Giorgio Sanguinetti, en anden, førende forsker i *partimenti*, giver denne definition: »En *partimento* er en skitse, skrevet med et enkelt nodesystem, og hvis hovedformål er at være vejledende for improvisering af en komposition på klaviaturet.«²⁰

Som Gjerdingen understregede i et interview, er det primære fokus ikke vertikale akkorder, men derimod udvikling af evnen til at improvisere horisontale stemmer – fire uafhængige stemmer, der væver et smukt, tonalt tæppe, der udvikler sig – essensen i kontrapunkt.

Eleven lærte også at genkende almindeligt anvendte, musikalske byggesten, med hvilke de kunne berige deres forestillingsevne, og som er nødvendige for at realisere den givne *partimenti*-linje (dvs., spille de andre stemmer), improvisere impromptu eller komponere nye værker. Gjerdingen skriver:

Hvis man anskuer *partimenti* som rester af en tabt kultur for musikalsk uddannelse, ser man, at, alt imens *partimenti* gav eleverne øvelse i akkompagnement på klaviatur, harmonilære og kontrapunkt, så vandt de mere talentfulde og hengivne elever også en rig uddannelse af den musikalske forestillingsevne. Uden at overdrive kunne man sige, at, for det attende århundredes hofmusikere, udgjorde *partimenti* en måde for musikalsk tænkning. I dag giver *partimenti* et vindue ind til datidens musikalske verden, og de kan stadig være med til at uddanne unge musikere, der ønsker en indforstået persons forståelse af denne store, musikalske arv.

Den tyske version af *Partimenti*

Den italienske *partimento* lignede, men var ikke helt identisk med, den tyske *Generalbas*, der på dansk også hedder generalbas. I det 17. og 18. århundrede var forskellen mellem komponist



Alma Deutscher/youtube

Alma Deutscher, 7, improviserer ved orglet sammen med sin lærer, Tobias Cramm, i »spørgsmål og svar«-form, hvor de hver især responderer efter tur til den andens bidrag.

og musikudøver meget mere flydende, end den er i dag. Musikere forventedes at kunne improvisere firstemmigt kontrapunkt med kun en givet basstemme, og undertiden med, og undertiden uden, små tal, der var knyttet til nogle af noderne, og som indikerede musikalske intervaller over baslinjen – en række vertikale antydninger, som musikeren brugte til at improvisere de andre horisontale stemmer.

Johann Sebastian Bach sagde:

Generalbas er det mest perfekte fundament for musik. Det udføres med begge hænder på en sådan måde, at den venstre hånd spiller de nedskrevne noter, mens den højre hertil følger konsonanser og dissonanser og skaber en behagelig harmoni til Guds ære og til sjælens berettigede tilfredsstillelse. Ligesom al musik, bør generalbassen ikke have noget andet mål eller med end Guds ære og sjælens rekreation; hvor dette ikke overholdes, er der ingen sand musik, men blot en infernalsk råben og skrigen.²¹

I sit kapitel, »Læreren Bach«, skrev Bachs første levnedsskildrer, Johann Nikolaus Forkel:

Bachs metode til at undervise i komposition var lige så sikker og fremragende, som hans metode til at undervise i, hvordan man spillede. Han lagde ikke ud med tørre kontrapunkter, der ikke førte nogen steder hen, som andre musiklærere på hans tid gjorde; og han opholdt endnu mindre sine elever med udregninger af tonernes proportioner ... han gik straks frem til den rene generalbas i fire dele og insisterede især på, at eleverne udskrev disse dele, fordi idéen om den rene progression, den jævne vækst, af harmonien derved gøres mest indlysende.



Alma Deutscher/youtube

Alma Deutscher var solisten, da hendes egen violinkoncert blev opført af Israels Filharmoniske Orkester, da hun var 9.

Han gik derefter videre til koraler [hymner]. I øvelserne fastlagde han først selv basstemmerne, og fik dernæst eleverne til at opfinde kun alt- og tenorstemmen til dem. Gradvist lod han dem også lave basstemmerne. Overalt insisterede han ikke alene på den højeste grad af renhed i selve harmonien, men også på naturlig forbindelse og flydende melodi i alle delene. Enhver kender ved, hvilke modeller, han selv har frembragt efter denne linje; hans mellemdele er ofte så sangbare, at de kunne bruges til de øverste dele.²²

Den store komponist Georg Friedrich Händel har testamenteret til os sine egne undervisningsøvelser, som gør det muligt for læseren at lære, hvor man »realiserer« de givne generalbasser, og ligeledes, generalbasfugaer. Fugaer, både de studerede (mere udviklede, udarbejdet på papir) og dem med generalbas (improviseret), er indbegrebet af kontrapunkt. De lektioner, som Händel skrev for at undervise Kong Georg II's døtre og hustru, Caroline, hvor sidstnævnte samarbejdede med Leibniz, er blevet udgivet som *Continuo Playing According to Handel: His Figured Bass Exercises*.²³

Vi har således solid dokumentation for, at både Bach og Händel brugte generalbas til at undervise komposition til deres elever.

Almas lærer

Gjerdningen sagde til Almas far, Guy Deutscher, at der ikke var nogen i Storbritannien, der underviste efter *partimento*-metoden, men henviste ham til Tobias Cramm, der studerede ved Universitetet i Basel, Schweiz, og som i øjeblikket er musiklærer ved Musikschule Laufental-Thierstein i Laufen, Schweiz. Alma har fået undervisning af Cramm via Skype! Deres klaviaturer er forbundne for at gøre det muligt for dem at improvisere sammen på en fascinerende måde, hvor de hver især spiller en frase, der fremprovokerer en respons fra den anden. De kalder det »Spørgsmål og Svar«.

(Nærværende forfatter har været engageret i en meget frugtbar »Syngende Spørgsmål og Svar«-improvisations-

leg med den meget musikalske søn til to Schiller Institut-kolleger, efter at de tre var begyndt på denne leg. Vi begynder skiftevis, og det er fascinerende at høre, hvor meget, hans syngende respons er i overensstemmelse med åbningen, hvordan han responderer direkte til den forudgående frase af den anden og til det i fællesskab udviklende meloditema og/eller det rytmiske tema. Enkelte eksempler kan høres på det danske Schiller Instituts hjemmeside.²⁴)

Cramms lærer var Rudolf Lutz, organist ved St. Laurenzen Kirke i St. Gallen, Schweiz, og som er en af de fremmeste improvisatorer i Bachs stil. Han er ligeledes kunstnerisk direktør for **J.S. Bach-Stiftung** (J.S. Bach-stiftelsen), der er i færd med at indspille alle Bachs vokalværker.

Almas far spiller også en rolle i at fremme hendes komponering. Han hjælper hende undertiden med at nedskrive hendes musikalske idéer og rådgiver hende, hvis han synes, visse dele af hendes komposition er for kedelige. Alma sender også sine kompositioner til Gjerdningen for råd.

Klassisk eller moderne musik?

I et interview i 2016 med en tysk avis, *Die Zeit*, sagde Alma: »Jeg finder moderne musik irriterende. Det er støj, der gør ondt i mine ører. Jeg foretrækker at lytte til smukke melodier... Jeg elsker at skrive smukke melodier og smukke harmonier, og i mine melodier blander jeg harmonier, der er blevet brugt af forskellige komponister.«²⁵

Hun har også transformeret sin lærers syn på komposition i vor tid. *Die Zeits* interviewer: »Hvad er innovation inden for musik? Tidligere mente Almas lærer, Tobias Cramm, at seriøs 'klassisk' musik må lyde nutidig, og derfor må være 'moderne klassisk', ellers ville det være ren efterligning. Men han siger, at han nu ved bedre. Man kan være kreativ selv med traditionen. Alma genopliver atter det gamle sprog, og 'hendes melodier ledsager mig'.«

Intervieweren spørger: »Alma, hvad er dit hovedmål?« Alma svarer:

Jeg ønsker, at folk igen skal elske klassisk musik og ikke kun lytte til popmusik. Der bør igen være flere rigtige komponister, ligesom der plejede at være. Jeg vil gerne forandre verden og gøre den smukkere.

Som afslutning vil nærværende forfatter gerne give jer en mere dybtgående, personlig erklæring fra Alma om, hvad hun stræber efter at opnå. Det er fra en video, hun lavede for pressekonferencen den 21. feb., 2017, der blev holdt af Carinthian Summer Music Festival i Østrig. Alma vil give koncert dér den 16. juli, udelukkende med sine egne kompositioner.



Alma spiller ved opførelse af sin opera, Askepot, i Wien.

Hun siger:

Jeg vil gerne sige noget vigtigt om min musik generelt, om min stil og mit musikalske sprog, og om, hvad meningen med musik er. Nogle mennesker har sagt til mig, at jeg komponerer i et fortidigt, musikalsk sprog, og at dette ikke er tilladt i det 21. århundrede. Tidligere var det muligt at komponere smukke melodier og smuk musik, men i dag, siger de, må jeg ikke længere komponere på denne måde, fordi jeg må opdage den moderne verdens kompleksitet, og at pointen med musik er at vise verdens kompleksitet.

Lad mig fortælle jer en stor hemmelighed. Jeg ved godt, at verden er kompleks og kan være meget grim, men jeg mener, at disse mennesker er blevet

lidt forvirret. Hvis verden er så grim, hvad mening er der så i at gøre den endnu grimmere, med grim musik?

Så fortæller Alma den historie, der er gengivet i denne artikel, om at høre Strauss' vuggeviser, hvor hun spurgte sine forældre, »Hvordan kan musik være så smuk?«

»Kort tid efter begyndte jeg at opfinde mine egne melodier, og i al den musik, jeg siden har komponeret, har jeg altid forsøgt at få det til at lyde så smukt, jeg overhovedet kan, for hvad er pointen ellers? Måske kan jeg ikke gøre det lige så smukt som Strauss, men jeg prøver.

Så hvis I gerne vil høre, hvor grim, den moderne verden er, så behøver I ikke komme til min koncert i juli. I kan bare tænde for fjernsynet og høre nyhederne. Men jeg tror faktisk, de fleste mennesker går til koncerter, fordi de ønsker at høre smuk musik – musik, der er fuld af melodier, man kan nynne eller synge, musik, der taler til hjertet, musik, der får dig til at ville smile, eller græde, eller danse. Der er grimhed nok i verden. Jeg vil gerne skrive smuk musik – musik, der gør verden til et bedre sted.«²⁶

Det har du faktisk allerede gjort, Alma. Af de henvendte fire millioner mennesker, der har set Almas YouTube-videoer, har mange efterladt skriftlige kommentarer, der giver udtryk for, at den skønhed,

som du, der er så ung, har skabt for dem, har bragt glædestårer frem i deres øjne. Du har givet os håb om, at alle børn kan blive genier, hvis de blot får lov at udvikle deres kreative potentiale.

For LaRouche er klassisk musik, der vises i »et domæne for himmelsk skønhed« i sindet, ikke i sanserne, en »uundværlig, åndelig næring for fornuftens kreative agape-evner«.²⁷ Du, Alma, har givet os håbet om, at den tabte kunst for klassisk musikkomposition måske slet ikke er gået tabt.

Andre artikler om musik og kultur af Michelle Rasmussen kan ses her:

http://schillerinstitut.dk/si/tag/michelle_rasmussen/

Kontakt Michelle Rasmussen: mich.ras@hotmail.com

¹ In *Allgemeine Musikalische Zeitung*, a review of Chopin's *Variationson "Là ci darem la mano"* by Mozart.

² [One aria from the Vienna performance.](#) / Quote from Alma's new website under Reviews:
<http://www.almadeutscher.com/>.

³ [First part.](#) [Second part.](#)

⁴ [Alma's YouTube channel.](#)

⁵ *The Music of Alma Deutscher*, CD, mp3, Flara Records, 2013.

⁶ For example: Alma Deutscher (age 7) and Tobias Cramm [improvising together](#) on the organ, February 2012; Alma Deutscher (age 7), improvisation on "[Hänschen Klein](#)"; [joint improvisation](#) by Alma Deutscher (around age 9); and Tobias Cramm and "[Intermezzo with Arik Vardi](#)," Israel Educational Television, Alma Deutscher, Jan. 3, 2014. See others on her website cited above.

⁷ Gjerdingen, Robert. *Music in the Galant Style*. Oxford University Press, 2007, p. 369.

⁸ LaRouche, Lyndon. "[Mozart's 1782-1786 Revolution in Music](#)," *Fidelio*, Winter 1992. In the article, LaRouche describes the musical motivführung revolution started by Haydn, then taken to a higher level by Mozart, by integrating Haydn's discovery, with an earlier breakthrough by Bach.

⁹ LaRouche, Lyndon. "[That Which Underlies Motivic Thorough-Composition](#)," *EIR*, vol. 44, no. 6, Feb. 10, 2017, first published in 1995, p.

¹⁰ Listen, for example, to her [Variations in E-flat major](#).

¹¹ [Alma Deutscher, Composer—Violinist and Pianist—The World Around Us](#), ZeitgeistMinds.

¹² "British Child Prodigy's [Cinderella Opera](#) Thrills Vienna," BBC News.

¹³ She also plays the violin in opera productions. "I go to a summer camp in Salzburg, where we put on an opera with some members of the Vienna Philharmonic. That's a lot of fun. This year it was *Fidelio*, and I was the concertmaster. I have a lot of friends there who play instruments."

¹⁴ "Wiegenlied," Op. 41, no. 1, from a D-major triad D-F#-A-D, to a D-E#-G#-B (followed by a C#), which we have referred to as containing "double Lydian" dissonances between D-G#, and E#-B.

¹⁵ "[CBS This Morning](#)," Dec. 27, 2016.

¹⁶ Gjerdingen, Robert. See note 7.

¹⁷ Diergarten, Felix. "'The True Fundamentals of Composition': Haydn's Partimento Counterpoint," *Eighteenth-Century Music*, vol. 8, no. 1, March 2011, pp. 53-75. This article shows how the *partimenti* tradition influenced Haydn, using several of his fugues as examples.

¹⁸ "[Solfeggi in Their Historical Context](#)."

¹⁹ "[Partimenti in Their Historical Context](#)."

²⁰ Sanguinetti, Giorgio. *The Art of Partimento: History, Theory, and Practice*. Oxford University Press, 2012, p. 14.

²¹ Schweitzer, Albert. *J.S. Bach*. Vol. 1, p. 167.

²² David, Hans T., and Mendel, Arthur, eds., *The New Bach Reader: A Life of Johann Sebastian Bach in Letters and Documents*. Revised and expanded by Christoph Wolff. New York: W.W. Norton, 1998, p. 454.

Bach's own rules of thorough bass are included at page 206, although Bach ends by saying that the other precautions to be observed are better explained in oral instruction. If only we had had recording equipment at that time!

²³ *Continuo Playing According to Handel: His Figured Bass Exercises*, with a commentary by David Ledbetter. Oxford: Clarendon Press, 1990.

²⁴ [Singing Question and Answer](#), with Alexander Gent Gillesberg and this author.

²⁵ Uwe Jean Heuser interviewed Alma Deutscher in *Die Zeit*, January 7, 2016. Excerpts in translation are posted on her Facebook page at

<https://www.facebook.com/AlmaDeutscher/posts/487087171495436>

²⁶ www.youtube.com/watch?v=7yf_pbVvIWk

²⁷ LaRouche, Lyndon. "That Which Underlies Motivic Thorough-Composition," p. 70. See note 9.