

Viktor Ullmann

Sonate nr. 7



Kirsten Vejen Najbjerg

Musikalsk fordybningsemne

Griegakademiet, Universitetet i Bergen, maj 2014

Vejleder: Einar Røttingen

Antal tegn: 66.196 Antal sider: 22

Tak!

I forbindelse med udarbejdelsen af dette projekt, har jeg specielt lyst til at takke:

- **Signe Bakke** for utrættelig støtte, hjælp, opmuntring og musikalsk vejledning i forbindelse med indstudering af Viktor Ullmans syvende klaversonate og sangcyklussen "Fünf Liebeslieder". Tak fordi du troede på mig – også i de perioder, hvor jeg ikke troede på mig selv!
- **Einar Røttingen** for kritiske spørgsmål og rigtig god sparring, hjælp og vejledning i forbindelse med udfærdigelsen af denne opgave.
- **Hilde Anine Hasselberg** fordi du præsenterede mig for Viktor Ullmann. Tak for et fantastisk samarbejde i forbindelse med indstuderingen og fremførelsen af hans sangcyklus "Fünf Liebeslieder"! Det har været både en personlig og en musikalsk berigelse at arbejde sammen med dig.
- **Kirstine Folmann** for hjælp og støtte i forbindelse med dataindsamlingen til dette projekt. Tak fordi du troede på mig og mit projekt – og var villig til at købe både noder af og bøger om Viktor Ullmann hjem til biblioteket!
- **Paul Sacher Stiftung** i Basel, Schweiz for stor imødekommenhed. Tak fordi I bød mig velkommen i arkivet og gav mig lov til at se og studere Viktor Ullmanns originale manuskripter på mikrofilm.
- **Min familie, mine venner – og ikke mindst mine studiekammerater**, som har støttet og opmuntret mig på absolut alle måder gennem mit studie og i dette projekt!

Forsidebillede: Viktor Ullmann (pasfoto fra 1939)

Hentet fra:

<http://kammermusikkammer.blogspot.no/2013/04/viktor-ullmann-1898-1944-goethe-und.html>

(d. 11.05.14)

Indholdsfortegnelse

English Abstract	4
Indledning	7
Projektets fokus	7
Metode	8
Data	8
Gennemgang af Ullmanns syvende sonate	8
1. Præsentation af komponisten Viktor Ullmann	10
1.1. Livet før Theresienstadt	10
1.2. Theresienstadt	13
1.3. Viktor Ullmann i Theresienstadt	13
1.4. Tonesprog og musikalsk udvikling	14
1.5. Kompositioner	15
2. Præsentation af Ullmanns syvende sonate	17
2.1. Orkestrering	18
2.2. Papirkvalitet	19
2.3. Korrektioner	19
2.4. Fortegn og tonesprog	20
3. Gennemgang af de fem satser i Ullmanns syvende sonate	22
3.1. 1. sats: Allegro – Meno Allegro grazioso	22
3.2. 2. sats: Alla marcia – ben misurato	24
3.3. 3. sats: Adagio, ma con moto – Più Andante (a passionate)	25
3.4. 4. sats: Scherzo. Allegretto grazioso – Trio	27
3.5. 5. sats: Variationen und Fuge über ein hebäisches Volkslied	29
4. Eksistentialisme	35
4.1. Viktor Frankl og eksistentialismen	35
4.2. Viktor Ullmann og eksistentialismen	36
5. Refleksioner	38
5.1. Min tvivl i forhold til sonaten	38
5.2. Mit besøg på Paul Sacher Stiftung	39
5.3. Hvordan har det været at arbejde med en ukendt sonate og komponist?	40
5.4. Konkluderende refleksioner	41
5.5. Perspektivering til fremtiden	41
6. Referenceliste	43
Bilag	44
• Bilag 1: Oversigt over Ullmanns kompositioner	45

English Abstract

I was introduced to Viktor Ullmann through a singer I work together with.

Ullmann's extended harmonies, distinctive rhythms and musical expression made me interested.

I therefore started to learn his song cycle "Fünf Liebeslieder" (five love songs) from 1939 and his seventh piano sonata from 1944.

Because of the many elements of uncertainty in the sonata, the many pianistic challenges and the story around the sonata, I wanted to turn this seventh sonata into my master project.

My focus in this project is to

- learn more about Ullmann as a composer and to learn more about his seventh sonata. Through this my intention is to find help and inspiration to understand and interpret the piece.
- reflect on how it has been to work with a piece and with a composer who is quite unknown.

My method is built on:

- empiric data:

- My own observations, reflections and experiences by learning the seventh sonata.
- Information and observations collected during my travel to Paul Sacher Stiftung, Switzerland, to see the original manuscript on microfilm.

- theory:

- Articles and books about Ullmann and Theresienstadt.

In my project I go through the five movements, making an analysis with focus on the characters, the overall structures and the important motifs and melodies in the individual movements.

Viktor Ullmann (1898-1944) was born in Teschen (which today belongs to The Czech Republic) in 1898, but moved to Vienna with his parents when he was 11 years old. In Vienna he took piano, theory and composition lessons. In 1918 he also participated in Arnold Schönberg's composition seminars.

From 1920-1942 he worked as a conductor, composer, choir director and répétiteur in Praha, Aussig and Zürich. In 1931-1933 he took a break from the musical life to run an anthroposophic bookstore in Stuttgart.

Ullmann was deported to Theresienstadt concentration camp in 1942 because of his Jewish origin. In

Theresienstadt he worked as a composer, pianist, conductor, music critic and teacher in the department of cultural activities, "Freizeitgestaltung".

In October 1944 Ullmann was deported to Auschwitz where he died in the gas chamber.

In Theresienstadt Ullmann (among other things) composed three piano sonatas – his piano sonata number five, six and seven.

The seventh and last piano sonata is dated August 22nd 1944 and is dedicated to his three living children; Max, Jean and Felice.

Even if the sonata is dated and Ullmann thereby indicates that the sonata is finished, it still looks a lot like a working draft. There are many corrections, some places the ink has run out – and the paper, on which the sonata is written, is of an extremely poor quality.

This was a challenge for the editor, Konrad Richter, when he and Schott Edition published the sonata in 1997 – and it is also a challenge for me as a performer today.

The sonata consists of five movements:

1. Allegro – Meno Allegro grazioso
2. Alla marcia, ben misurato
3. Adagio, ma con moto – Più Andante (a passionate)
4. Scherzo. Allegretto grazioso – Trio
5. Variationen und Fuge über ein hebraisches Volkslied

The first movement has a light and playful character with many small changes within the character.

The second movement is a march that gives me associations to marching soldiers and a fight.

The third movement builds upon a fragile and vulnerable melody – which is constructed as a palindrome. For Ullmann the mirror was a symbol of the doppelgänger. The third movement has a middle part in andante. This middle part is a contrast to the fragile melody because of its harmonies, its lack of melodic material, and the big dynamic changes and contrasts.

The fourth movement is a scherzo and a trio.

The fifth movement, which builds upon a Hebrew folksong, is the climax of the sonata. The movement consists of *melody with variations* mainly in minor key, piano dynamics, and slow tempos while the following fuge is in major key, forte dynamics and has an allegro-tempo.

The fifth movement is filled with musical quotations.

The tonal language in the sonata is somewhere between the tonal and the atonal specter.

The sonata is filled with constant big and small changes. I see this as a parallel to Ullmann's uncertain everyday life in Theresienstadt.

For me the sonata consists both of existentialistic and aesthetic expressions and challenges. This opens for many ways to interpret the piece.

Even if I was a little skeptical to the sonata in the beginning of the process – because of the sonata's many elements of uncertainty – I am so glad that I did not give up. Today I see a lot of musical quality in this sonata.

It was a big experience for me to visit Paul Sacher Stiftung to see the original manuscript on microfilm. It gave me a glimpse of the big job and responsibility an editor has. At the same time it was also very inspiring for me to see how Ullmann had written orchestra instruments all over the sonata. He was most likely thinking of turning the sonata into an orchestra piece. The instrumentations gave me a picture of how Ullmann wants the sonata to be interpreted.

Working on a quite unknown piece by a quite unknown composer has forced me to make decisions in ways I do not make decisions when I work with well-known pieces. Through the process of learning Ullmann's seventh sonata I had to trust my musicality in a new way.

Indledning

Dette skulle egentlig have været et projekt om akkompagnatørens rolle i samspil med sangere, men da den sanger, jeg arbejder sammen med, i august præsenterede mig for den forholdsvis ukendte komponist Viktor Ullmann (1895-1944) og hans sangcyklus "Fünf Liebeslieder", tog tingene en uventet drejning. Ullmanns stærke musikalske udtryk, hans markante rytmer og udvidede harmonier fascinerede mig på en måde, jeg slet ikke havde forventet. Jeg begyndte derfor at undersøge, hvad han ellers havde komponeret og faldt i den forbindelse over hans syvende og sidste sonate.

Ingen biblioteker i Norge lå inde med noder af Ullmann, men Universitetsbiblioteket i Bergen var utrolig hjælpsomme og samtidig villige til at købe noderne hjem til mig. Mens jeg ventede på, at noderne skulle komme, begyndte jeg at læse om Ullmann. Hans liv og det faktum at hans syvende sonate blev komponeret, mens han var i koncentrationslejren Theresienstadt pga. sin jødiske afstamning, gjorde mig endnu mere nysgerrig.

Projektets fokus

Som udøvende klassisk musiker beskæftiger jeg mig oftest med forholdsvis kendte komponister og et forholdsvis kendt repertoire – fyldt med traditioner. Hvordan er det at beskæftige sig med en komponist og nogle værker, som er ukendt for stort set alle?

Jeg har sideløbende med udarbejdelsen af dette skriftlige projekt indstuderet både Ullmanns sangcyklus "Fünf Liebeslieder" (fra 1939) og hans sonate nr. 7 (fra 1944). Begge disse værker vil blive fremført på min eksamenskonzert om en måned.

Jeg vil i dette projekt have fokus på Ullmanns syvende sonate, da det er i dette værk, jeg er stødt på flest udfordringer – både musikalsk, teknisk, pianistisk og i forhold til tydningen af nodematerialet.

Selvom dette projekt omhandler Ullmanns syvende sonate, vil jeg af og til lave enkelte referencer til "Fünf Liebeslieder".

Gennem dette projekt ønsker jeg at:

- blive bedre kendt med Ullmann som komponist samt blive bedre kendt med hans syvende sonate og tonesproget i denne. Herigennem ønsker jeg at finde hjælp og inspiration til, hvordan jeg som udøver kan forstå og tolke denne sonate.
- reflektere over, hvordan det har været at arbejde med et værk og en komponist, som er forholdsvis ukendt, og som der derfor ikke findes en solid opførelsespraksis omkring eller mange referencer til.

Metode

Data

For at kunne behandle formålet og fokusområderne indenfor dette projekt, vil jeg benytte mig af følgende data:

Empiri

- Egne observationer, refleksioner og erfaringer i forbindelse med indstuderingen af Ullmanns syvende sonate og liedcyklussen "Fünf Liebeslieder".
- Oplysninger, information og observationer indsamlet i forbindelse med en rejse til Paul Sacher Stiftung (Basel, Schweiz) i april 2014 for at se Ullmanns originale manuskripter på mikrofilm.

Jeg havde desværre ikke lov til at tage kopier etc. med mig fra mit besøg på Paul Sacher Stiftung. Af samme grund har jeg ingen fysisk dokumentation for de observationer, jeg foretog der. Mens jeg sad med originalen på mikrofilm, noterede jeg mine mange observationer og indtryk ned i et word-dokument, som jeg efterfølgende ofte er vendt tilbage til for at hente information og inspiration.

Paul Sacher Stiftung ligger kun inde med Ullmanns originaler fra Theresienstadt samt nogle få manuskripter, som han medbragte til Theresienstadt i 1942. Hans øvrige manuskripter befinder sig i forskellige offentlige og private arkiver (Zimmermann & Tüscher 2007, s. 6). Af samme grund havde jeg ikke mulighed for at se originalmaterialet til sangcyklussen "Fünf Liebeslieder". Det havde jeg ellers drømt om for at have et sammenligningsgrundlag til den syvende sonate.

Teori

- Artikler og bøger om Ullmann og om (musik-)livet i Theresienstadt.

Gennemgang af Ullmanns syvende sonate

Foruden en præsentation af Viktor Ullmann og omstændighederne omkring den syvende sonate, ønsker jeg også at lave en gennemgang af sonaten med fokus på den enkelte sats karakter, opbygning, og centrale motiver og melodier. Enkelte steder inddrager jeg mine observationer fra mødet med originalmanuskriptet i Basel samt inddrager mine erfaringer i forbindelse med indstuderingen af denne syvende sonate. I gennemgangen vil jeg også komme ind omkring nogle af de valg, som jeg har måttet træffe undervejs i min indstuderingsproces.

Til sidst ønsker jeg at inddrage lidt eksistentiale tanker og synspunkter for at se, om de kan hjælpe til forståelsen af sonaten.

Pga. reglerne om copyrighten har jeg ikke lagt en kopi af sonaten ved dette projekt. Jeg inddrager af og til nodeeksempler, men for at få størst udbytte af projektet anbefales det at have en udgave af sonaten tilgængelig.

1. Præsentation af komponisten Viktor Ullmann

1.1. Livet før Theresienstadt

Ullmann blev født 1. januar 1898 i Teschen, det daværende Østrig-Ungarn, det nuværende Tjekkiet (se kortet over vigtige byer i Viktor Ullmanns liv nedenfor). Hans far var af jødisk afstamning, men konverterede til katolicismen, hvorfor også Ullmann blev døbt i den katolske kirke d. 27. januar 1898. Desuden var faderen højtstående officer i den østrigske hær. Af samme grund flyttede familien i 1909 til Wien. Her gik Ullmann i gymnasiet samtidig med at han modtog undervisning i klaver, teori og komposition. I 1918 begyndte han som jurastuderende på universitetet i Wien samtidig med at han deltog i Arnold Schönbergs kompositionsseminarer.

Efter at have arbejdet med Schönberg i mindre end et år, giftede Ullmann sig med sin kompositionsmedstuderende, Martha Koref, sluttede på universitetet og flyttede til Prag.

Her blev han ansat som korleder og repetitør ved Neuen deutschen Theater i Prag (i dag kendt som Prague State Opera). I 1922 blev han udnævnt til dirigent samme sted og havde denne stilling frem til 1927, hvor han blev udnævnt som dirigent ved operaen i Aussig (det nuværende Ústí nad Labem, nord for Prag). Efter endt sæson vendte Ullmann i 1927 tilbage til Prag og arbejdede som freelance-komponist og -musiker.

I 1929-1931 blev Ullmann engageret som kapelmester og komponist ved Zürich Schauspielhaus. Selvom disse år på mange måder var et karrieremæssigt højdepunkt for ham som komponist, var det også år, hvor han havnede i en personlig krise – både psykisk og åndeligt. Han gennemgik således psykoanalyse og udforskede bl.a. frimurerlogen og antroposofien (en lære udviklet af den østrigske filosof Rudolf Steiner).

I 1931 valgte Ullmann at melde sig ind i det antroposofiske selskab, opgave sin musiske karriere og flytte til Stuttgart for at drive en antroposofisk boghandel.

Boghandelen medførte dog, at han skabte sig en stor gæld, og da Nationalsocialisterne overtog magten i Tyskland i 1933, valgte Ullmann at rejse tilbage til Prag.

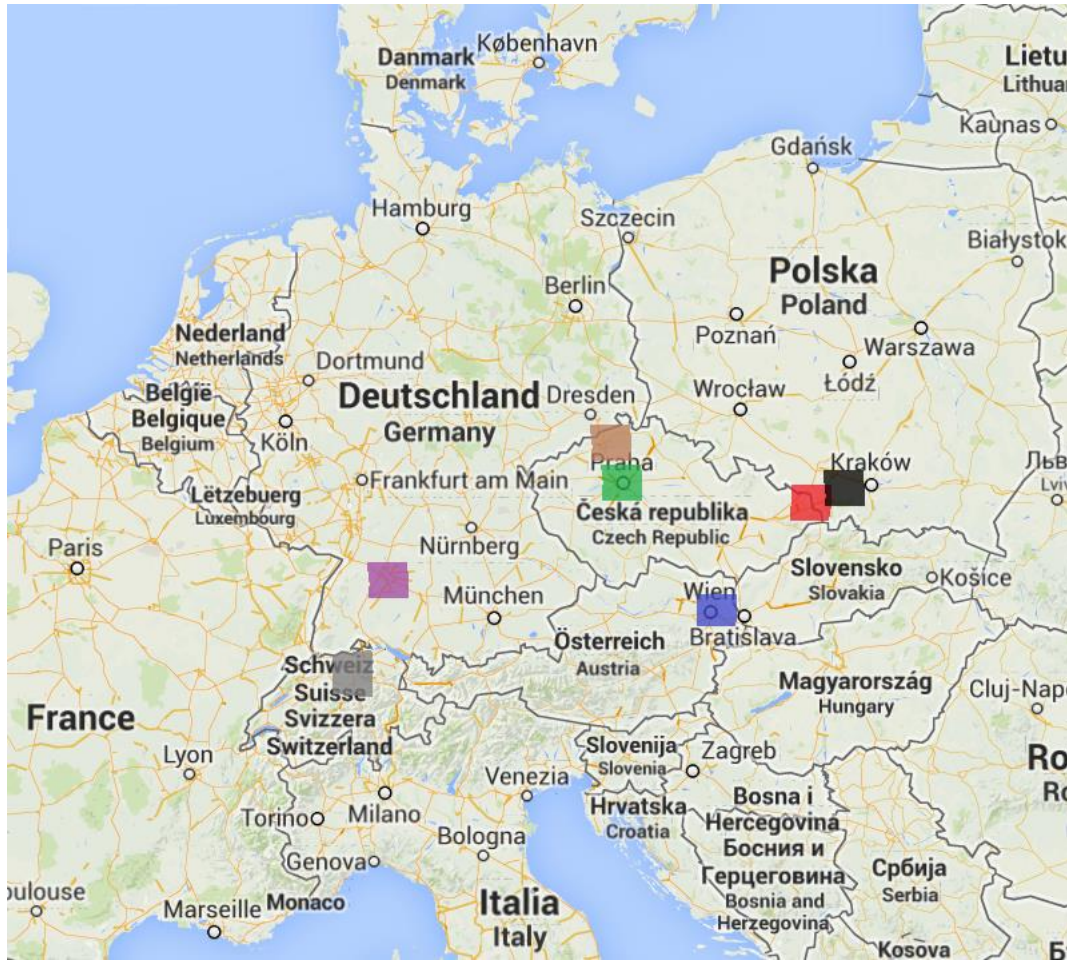
I Prag genoptog Ullmann arbejdet som freelance-musiker, komponist, dirigent, musikkritiker og underviser. I 1938 blev flere anti-jødiske love indført i Tjekkiet. Disse medførte bl.a., at jøder efterhånden blev udelukket fra det offentlige liv og de offentlige institutioner.

Da Tyskland invaderede Polen i september 1939, begyndte samtidig en massiv transport af jøder fra de besatte områder. Ullmann forsøgte derfor at få visum til hele sin familie, som på dette tidspunkt bestod af hans anden hustru, Annie Winternitz (gift i 1931), deres to sønner Max og Johannes samt deres datter Felicia.

Efter ihærdige forsøg, måtte Ullmann og hans hustru i slutningen af 1939 opgive håbet om at få det ønskede visum. De valgte derfor at sende deres to ældste børn, Felicia og Johannes med en børnetransport til England. De så aldrig disse to børn igen.

I august 1941 blev Ullmann skilt fra sin hustru Annie. Som single og statsløs var Ullmann en oplagt kandidat for jødetransport. I et desperat forsøg på at undgå disse transporter, giftede Ullmann sig i oktober 1941 med sin tredje hustru, Elisabeth Frank-Meissl. Dette udsatte dog kun deportationen midlertidigt. D. 8. september 1942 blev Ullmann og hans hustru Elisabeth deporteret til Terezín – eller Theresienstadt, som nazisterne kaldte koncentrationslejren.

Kort over vigtige byer i Viktor Ullmanns liv



(Kortet er hentet fra Google Maps d. 15.04.14)

Rød: Teschen (1898-1909)

Blå: Wien (1909-1919)

Grøn: Prag (1920-1927 + 1927-1929 + 1933-1942)

Grå: Zürich (1929-1931)

Lilla: Stuttgart (1931-1933)

Brun: Theresienstadt (1942-1944)

Sort: Auschwitz (16.-18. oktober 1944)

1.2. Theresienstadt

Theresienstadt blev grundlagt i 1941 som koncentrationslejr for jøder – med et jødisk selvforvaltningssystem. I den offentlige terminologi var Theresienstadt en lejr for de prominente jøder fra Tyskland og de besatte områder – og blev derfor også brugt til propaganda og til fremvisning for fx Røde Kors i 1944. For omverdenen og for de indsatte fungerede Theresienstadt dog som en "transitstation" til udryddelseslejrene østpå.

Mellem november 1941 og maj 1945 passede i alt 139.654 personer gennem Theresienstadts porte. 33.419 døde der, og 86.934 blev deporteret til andre koncentrationslejre – hovedsageligt østpå. 17.320 fanger så friheden i maj 1945. Tallet for overlevende, der på et eller andet tidspunkt levede i Theresienstadt, er ca. 20.000. (Karas ???/2008, s. 10)

I begyndelsen var musiskaktiviteter og musikinstrumenter forbudt i lejren. Det hændte dog, at folk smuglede instrumenter ind, og at der i det skjulte blev både spillet og sunget sammen.

I 1942 blev afdelingen "Freizeitgestaltung" officielt etableret – et organ for kulturelle aktiviteter i Theresienstadt. Dette gjorde, at de kulturelle aktiviteter nu kunne organiseres og udføres med tysk accept – dog under nazistisk censur.

Som "ansat" i "Freizeitgestaltung" kunne kunstnerne slippe for det fysiske arbejde, som ellers blev pålagt fangerne i Theresienstadt. Dette gav dem til en vis grad mulighed for at forfølge deres karriere.

1.3. Viktor Ullmann i Theresienstadt

Da Viktor Ullmann og hans hustru ankom til Theresienstadt, var Ullmanns to tidligere hustruer og hans sønner Max (født 1932) og Paul (født i 1940) allerede ankommet.

Paul døde i Theresienstadt i januar 1943.

Ullmann blev koblet til "Freizeitgestaltung" som komponist, pianist, dirigent, musikkritiker og underviser. Denne tilknytning til Freizeitgestaltung betød, at han slap for det hårde fysiske arbejde i Theresienstadt – og en intens kompositionsperiode begyndte for ham.

[...] these light duties permitted him, above all, to devote himself to the most concentrated compositional creativity in his life. As if he felt that time was running out, in the period of two years Ullmann completed sixteen known compositions, while another four remained either unfinished or have been partially lost. (Karas ???/2008 s. 16)

Foruden sine mange kompositioner i Theresienstadt, skrev Ullmann også 26 musikalske kritikker/reviews af de musiske aktiviteter i "Freizeitgestaltung". Disse er udgivet (Ullmann 1993) sammen med et essay af Ullmann under titlen "Goethe und Ghetto". Her reflekterer Ullmann over kunstens vilkår i Theresienstadt.

Ullmann var ikke en religiøs person, selvom han voksede op i et katolsk hjem – og senere i livet opsøgte og udforskede antroposofien. Det var derfor også først i Theresienstadt, at Ullmann for alvor begyndte at tænke over sit jødiske islæt. Dette skinner bl.a. igennem i hans kompositioner fra Theresienstadt, som begyndte at indeholde jødiske melodier, referencer eller tekster.

Forud for sin deportation til Auschwitz pakkede Ullmann alle sine ejendele sammen. Anelsen om, at der nok ikke ventede ham noget godt, fik ham dog i sidste øjeblik til at ombestemme sig. Han gav derfor alt han havde skrevet og komponeret i Theresienstadt til sin ven Dr. Emil Utitz med den besked, at det skulle returneres efter krigen – og hvis Ullmann ikke overlevede, skulle det videregives til Dr. H. G. Adler.

Denne overbringelse mellem Ullmann og Utitz fandt sted under meget forvirrende og hektiske omstændigheder, mens 18.500 Theresien-fanger blev slæbt afsted til Auschwitz.

Både Adler og Utitz overlevede koncentrationslejrene og krigen, og Adler fik overdraget Ullmanns noder som lovet.

Mange kunstnere var uvidende om, at Ullmann i sidste øjeblik havde ændret mening og alligevel ikke taget sit materiale med sig til Auschwitz. Derfor troede man i mange år, at Ullmanns noder var gået tabt.

Heldigvis viste det sig ikke at være tilfældet.

Ullmann blev sammen med sin hustru Elisabeth deporteret til Auschwitz d. 16. oktober 1944 og døde to dage senere i gaskamrene sammen med andre nøglefigurer fra kulturlivet i Theresienstadt.

En uge senere blev Ullmanns ekshustru Annie og hans søn, Max sendt samme vej. Også de døde i gaskamrene.

(Artikler brugt til denne præsentation af Viktor Ullmanns liv: Bravo [uden årstal]; Karas (????/2008) & Schultz i Ullmann (1993))

1.4. Tonesprog og musikalsk udvikling

Selvom Ullmann ofte bliver præsenteret som elev af Schönberg, så var det Alban Berg, der var hans musikalske forbillede – og samtidig også hans ven (Naegele 2002, s. 214-215).

Bravo [uden årstal] beskriver Ullmanns tonesprog på følgende måde:

Acknowledging Berg as the first composer to bridge the historical-musical impasse precipitated by the crisis of tonality at the beginning of the twentieth century, Ullmann strove to further Berg's path of synthesis between tonality and twelve-tone techniques. In his own work, Ullmann was striving for a musical language that would, as he explained it in the letter to Reiner, "serve as a twelve-tone system on a tonal basis [and be] similar to the merging of major and minor keys".

(Bravo [uden årstal])

For mig er det tydeligt, at Ullmann befinder sig på denne bro mellem det historisk traditionelle og tonale tonesprog og nytænkningen indenfor den tonale verden i det tyvende århundrede. Jeg hører således både noget tonalt og noget atonalt i hans musik, samtidig med at jeg får associationer til impressionismen, romantismen – og af og til også til jazzens tonesprog.

Ullmann bliver af og til nævnt i forbindelse med den anden wienerskole (fx Naeegle 2002, s. 216; Hailey [uden årstal]). Dog gik han ikke hele vejen og begyndte at komponere tolvtonemusik.

Bravo [uden årstal] beskriver tre perioder i Ullmanns musikalske udvikling

1. 1920 - 1930'erne: Ullmann finder inspiration i Bergs værker – og begynder allerede omkring 1924 at distancere sig fra Schönbergs skole.
2. 1933 - 1942: Ullmann udforsker nye harmoniske funktioner.
Richter (1996) omtaler også denne periode i Ullmanns udvikling – og beskriver hans kompositionsstil i denne periode på følgende måde: "In the years that followed [from 1933. Red], Ullmann [...] forges a new and highly distinctive compositional style, in which the traditional and the modern, tonality and atonality, were fused".
3. 1942-1944: Livet i Theresienstadt giver nye perspektiver til det at komponere. Theresienstadt er for Ullmann den ultimative skole i form. Han skriver således i sit essay "Goethe und Ghetto" (Ullmann 1993, s. 93)

Theresienstadt war und ist für mich Schule der Form. Früher, wo man Wucht und Last des stofflichen Lebens nicht fühlte, weil der Komfort, diese Magie der Zivilisation, sie verdrängte, war es leicht, die schöne Form zu schaffen. Hier, wo man auch im täglichen Leben den Stoff durch die Form zu überwinden hat, wo alles Musische in vollem Gegensatz zur Umwelt steht:

Hier ist die wahre Meisterschule, wenn man mit Schiller das Geheimnis des Kunstwerks darin sieht: den Stoff durch die Form zu vertilgen – was ja vermutlich die Mission des Menschen überhaupt ist, nicht nur des ästhetischen, sondern auch des ethischen Menschen.

Menneskets mission handler for Ullmann ikke længere kun om æstetik – men også om etik.

Trods de udfordringer, som livet i en koncentrationslejr giver til skabelsen af form og musik, tilføjer

Ullmann dog senere i samme essay:

Zu betonen ist nur, dass ich in meiner musikalischen Arbeit durch Theresienstadt gefördert und nicht etwa gehemmt worden bin, dass wir keineswegs bloss klagend an Babylons Flüssen sassen und dass unser Kulturwille unserem Lebenswillen adäquat war [...]

(Ullmann 1993, s. 93)

1.5. Kompositioner

Ullmanns oeuvre indeholder bl.a. af kammermusik, lieder, operaer, klavermusik etc.

En komplet oversigt over hans kompositioner er vedlagt som bilag 1.

I dette afsnit vil jeg blot gøre opmærksom på nogle enkelte af hans værker.

Bl.a. hans to operaer: "Der Sturz des Antichrist" (1935) og "Der Kaiser von Atlantis" (1943/44).

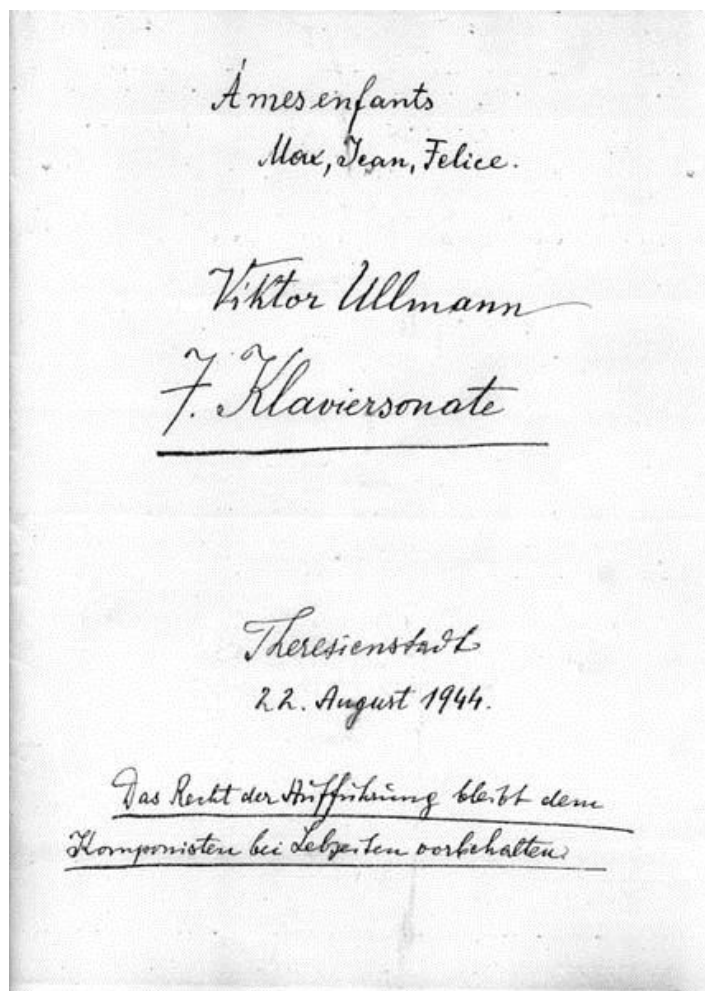
Der Kaiser von Atlantis blev komponeret i Theresienstadt, men blev aldrig opført der, da SS under en af prøverne opdagede den tydelige parallel mellem operaens hovedperson, kejseren, og Hitler.

Ullmann komponerede i alt syv klaversonater – heraf nummer fem, seks og syv i Theresienstadt.

Som bosiddende i Norge er det også interessant at bide mærke i, at Ullmann begyndte på en opera baseret på Henrik Ibsens "Peer Gynt".

2. Præsentation af Ullmanns syvende sonate

Ullmanns syvende og sidste klaversonate er dateret 22. august 1944 – blot to måneder før Ullmanns død i Auschwitz.



Titelbladet til Ullmanns syvende og sidste klaversonate

Hentet fra: <http://kammermusikammer.blogspot.no/2013/04/viktor-ullmann-1898-1944-goethe-und.html> (d. 11.05.14)

Ullmann har dedikeret sonaten til sine tre (levende) børn, Max (Maximillian), Jean (Johannes) og Felice (Felicia).

Desuden bærer titelbladet følgende kommentar: *Das Recht der Aufführung bleibt dem Komponisten bei Lebzeiten vorbehalten.*

Sonaten består af fem satser:

6. Allegro – Meno Allegro grazioso
7. Alla marcia, ben misurato
8. Adagio, ma con moto – Più Andante (a passionate)
9. Scherzo. Allegretto grazioso – Trio
10. Variationen und Fuge über ein hebraisches Volkslied

2.1. Orkestrering

Selvom Ullmann har dateret sonaten i august 1944 – og dermed givet et signal om, at den er færdigkomponeret – så ligner manuskriptet på mange måder stadig en arbejdsskitse. Ullmann var en komponist, som ofte vendte tilbage til sine kompositioner og korrigerede i dem eller genkomponerede dem. Min overbevisning er, at havde Ullmann fået lov til at leve, så ville han også være vendt tilbage til denne syvende sonate flere gange og evt. have lavet både små og store justeringer.

Ved at kigge i originalmanuskriptet får man indtryk af, at Ullmann allerede var i gang med at tænke videre i forhold til dette værk – og evt. planlagde en orkesterversion af sonaten. Han har nemlig overalt i sonaten (specielt i 1., 2. og 4. sats) noteret forskellige orkesterinstrumenter.

Det var netop Ullmanns instrumentering i klavernoden, jeg fandt meget interessant, da jeg så originalnoden på Paul Sacher Stiftung. Om orkestreringen skrev jeg bl.a. i mine notater.

Der er noteret orkesterinstrumenter overalt i hele sonaten. Meget interessant. Det havde været utrolig spændende/lærerigt, hvis dette havde været med i de udgivne noder fra Schott. Ud fra de noterede instrumenter får man et billede af, hvordan Ullmann har tænkt at denne sonate skal tolkes. [...] kan det virkelig passe, at Ullmann har tænkt, at der skal indgå et cembalo i orkesteret?

Uanset hvad, så er det spændende at læse, hvordan han bruger kvartetter og oktetter (sammen med solister) som kontraster til orkesteret.

[uddrag fra mine egne notater i forbindelse med mit besøg på Paul Sacher Stiftung, april 2014]

Jeg blev meget overrasket over at se, at Ullmann havde planer om at inddrage et cembalo i orkesteret. På den anden side stemmer dette meget godt overens med sonatens karakter, som indeholder mange både små og store skift i karakter, dynamik etc. Sonaten er med andre ord fyldt med kontraster.

Da jeg kom hjem fra Basel opdagede jeg, at Karas havde gjort samme observation.

The sonata is in five movements, three of them filled with notes for orchestration, ranging from cembalo and harp to heavy percussions and brass.

Karas (2008/2008 s. 105)

2.2. Papirkvalitet

Ullmann nævner i sit essay (Ullmann 1993, s. 93) ganske kort de udfordringer, der var i Theresienstadt i forhold til instrument-/klavermangel og i forhold til manglende nodepapir.

I forordet til sonaten (Richter 1996) kan man læse, at det papir, som er blevet brugt til den syvende sonate er af "extremely poor quality".

På den mikrofilm, jeg sad med på Paul Sacher Stiftung, fik jeg et indtryk af den dårlige papirkvalitet. Ikke alt papiret var rigtig nodepapir – men (genbrugs-)papir, der efterfølgende var tegner nodelinjer på.

På baggrund af forordet til Schotts udgave havde jeg næsten forventet, at papiret til den syvende sonate så meget mere medtaget ud. Alle siderne var hele – uden huller eller afrevne hjørner etc.

I forordet til sonaten (Richter 1996) nævnes det også, at blækket flere steder er løbet ud. Dette er helt sandt. Dog var der ikke tale om store blækklatter, som jeg havde forventet – men hovedsageligt om enkelte forstørrede nodehoveder.

2.3. Korrektioner

I anden sats er der en takt (takt 24), som pga. en række korrektioner og utydelig blæk er svær at tyde. Det samme gør sig gældende for tre takter (takt 49-51) i tredje sats. Disse takter er fortolket af Schotts redaktør Konrad Richter (1996).

At sonaten ligner en arbejdsskitse (Richter 1996) fik jeg også indtryk af ved at se mikrofilmen. Der er en række korrektioner, som af og til kan være lidt kryptiske at tyde. En af de mere gennemgribende korrektioner er satsrækkefølgen. I forordet til sonaten (Richter 1996) er der gjort tydeligt rede for de forskellige faser, som Ullmann er gået igennem i forhold til bestemmelsen af satsrækkefølgen.

Richter (1996) konkluderer efter denne grundige gennemgang:

Although neither the movement numbering nor the pagination were corrected again, the final form of this sonata is nevertheless unambiguous.

På mikrofilm er det ikke muligt at se farver. Derfor var der stort set umuligt for mig at se, hvad der var noteret med blæk (og evt. forskellige typer blæk) – og hvad der var noteret med blyant i manuskriptet. Af samme grund var det svært for mig at se de omtalte faser i kompositionen, som gennemgås i sonatens forord.

2.4. Fortegn og tonesprog

Som tidligere beskrevet ligger Ullmanns tonesprog mange gange midt imellem det tonale og det atonale. Hvordan noterer han dette?

I 2., 3. og 4. sats noterer han konsekvent ingen faste fortegn.

I 1. og 5. sats benytter han sig derimod af faste fortegn. Enkelte steder er dette meget logisk, fordi man har en klar toneartsfornemmelse, der passer til de faste fortegn. Andre steder bliver man let lidt forvirret af disse faste fortegn, fordi man sidder med en anden toneartsfornemmelse, end den som de faste fortegn angiver.

Ved at lytte til forskellige indspilninger kan man også høre, at det af og til hænder, at et løst eller et fast fortegn bliver overset af udøveren.

I indstuderingen af både sonaten og sangcyklussen har jeg hele tiden skullet være utrolig opmærksom på dette med fortegnene. Ubevidst er det ofte sket, at jeg er begyndt at ændre på toner, som jeg tidligere i indstuderingen spillede rigtige. I lang tid blev jeg nødt til at dobbelttjekke alle tonerne hele tiden for at være sikker på, at jeg ikke var begyndt at ændre på dem. Det tog mig lang tid at blive så fortrolig med tonesproget, at jeg kunne give lidt slip på denne nodekontrol og begynde at musicere.

For mit eget vedkommende, har jeg overalt både i sangcyklussen og i sonaten noteret løse fortegn for at huske fortegn fra tidligere i samme takt – eller for at huske et lidt ulogisk fast fortegn.

Jeg blev glædeligt overrasket, da jeg i originalmanuskriptet så, at Ullmann havde gjort nøjagtig det samme. Disse løse fortegn, som han har noteret rundt omkring uden at de har nogen egentlig funktion, er

selvfølgelig ikke taget med i Schotts udgave. For mig er de dog et bevis på, at også Ullmann havde brug for disse løse fortegn i sin node.

Redaktøren af Schotts udgivelse stødte også på harmoniske udfordring og skriver følgende i forordet:

Over and beyond the general difficulty of deciphering the manuscripts, there are particular problems concerning accidentals. Ullmann normally keeps to the usual rules, but not consistently so, and in a number of places it is therefore hard to decide, even with a close knowledge of the harmonic content, whether the use (or, where relevant, the omission) of an accidental is an error or not.

(Richter 1996)

3. Gennemgang af de fem satser i Ullmanns syvende

sonate

I denne gennemgang af den syvende sonate vil jeg af og til referer til den russiske pianist og musikvidenskabsmand, Jascha Nemtsov. Han har skrevet en artikel, hvor han kort gennemgår Ullmanns syv sonater (Nemtsov 1998).

3.1. 1. sats: Allegro – Meno Allegro grazioso

Førstesatsens har en let og lystig karakter.

Den overordnede form kan i grove træk beskrives sådan:

- **A** (takt 1-68) – Allegro
- **B** (takt 69-86) – Meno Allegro grazioso (Tempo II)
- **A'** (takt 87-171) – Tempo I
- **B'** (takt 172-182) – Tempo II Meno
- **Outro/A''** (183-214) – Tempo I

A-delene er præget af et gennemgående motiv, der ser sådan ud:



1. sats t. 1-7

Dette motiv præsenteres i de første takter – og bliver gennem alle A-delene spillet gentagne gange enten i sin fulde længde eller i små dele – og i mange forskellige varianter og i mange forskellige tonearter.

Som "akkompagnement" til dette motiv er en række stacerede ottendedelsnoder/-akkorder. Både disse stacerede akkorder og det omtalte motiv skifter hele tiden mellem højre og venstre hånd, samtidig med at de hopper ind og ud af forskellige tonearter.

Dette giver A-delene en levende og livlig karakter. Musikken befinder sig ikke ved samme idé eller i samme toneart særlig mange takter ad gangen. A-delen er derfor præget af mange skift – dog indenfor samme grundkarakter.

A-delens tempobetegnelse er *Allegro*.

B-delens tempobetegnelse er en smule langsommere: *Meno Allegro grazioso*.

Det er ikke bare tempoet, der skifter ved indgangen til B-delene – men også karakteren, som nu er præget af legatobuer, længere linjer og større spring i melodien. Det er som om der kommer noget længselsfuldt og sårbart ind i det ellers legende univers.

I originalmanuskriptet har Ullmann skrevet *Solo-quartett* ved disse to B-dele. Dette viser, at han også rent orkestralt har tænkt disse B-dele kontrasterende. Solokvartetten som en kontrast til det fulde orkester.

Outroen er som en kompositorisk kulmination. Ullmann tager det lille A-del-motiv i D-dur og spiller det i spejlvendt omvendt i højre hånd samtidig med at han spiller det augmenteret i venstre hånd. Herefter bliver det lille tema spillet/behandlet i en slags mini-fuga for til sidst at ende med syv takters *ff*-akkorder i noget der minder om en D-dur-kandece.

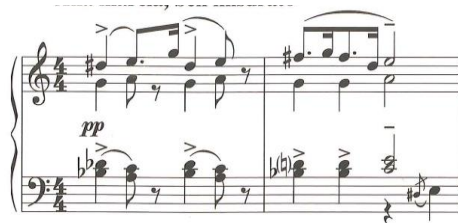
Hele Satsen begynder i D-dur, men bevæger sig hurtigt ud i mange andre toneartsfornemmelser. I outroen vender Ullmann tilbage til denne D-dur-fornemmelsen og slutter hele satsen af med en ren D-dur-akkord.

Nemtsov (1998 s. 77) betegner denne første sats som en konfliktløs introduktion til resten af sonaten. Dette er interessant set i forhold til Richters forord til sonaten (Richter 1996), hvor det fremgår, at denne første sats var den sidste sats, der blev koblet på sonaten. Desuden skriver Richter, at det er uvist i hvilken sammenhæng, denne første sats er komponeret.

Kan det tyde på, at Ullmann måske havde tænkt denne sats i forbindelse med et andet værk, men at han så syntes, at denne sonate – med sine efterfølgende dybe satser – trængte en introducerende og lidt lettere førstesats? Det er meget muligt.

3.2. 2. sats: Alla marcia – ben misurato

Andensatsen er en march, hvilket man allerede fornemmer i de første takters rytme:



2. sats t. 1-2

Det er som om man i denne rytme både kan høre trommehvirvler og marcherende soldaters støvletramp. Det hele mystificeres af, at satsen og dette marchtema starter i *pp*. Det er som om alt foregår langt væk – og dermed er det (skræmmende) uvist, hvad der kommer til at ske.

I takt 13 kommer dramaet pludselig tættere på. Der kommer nu et længere afsnit i *ff* med flere *sfz*'er. Er der tale om en kamp?

Denne kampdel er karakteristisk ved triol-figurer og 32.dele:

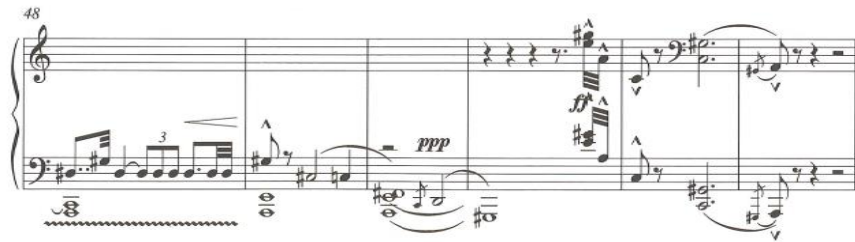


2. sats t. 15

Kampen dør ud – og i takt 31 kommer det velkendte marchtema tilbage i *pp*. Satsen forbliver i piano/pianissimo – og selvom kamptemaet med sine trioler og 32.dele dukker om igen, er det i *ppp* og synes derfor at være ganske ufarligt.

Det er som om alt dør ud. Rytmer dør ud og bliver til halvnoder og helnoder, og dynamikken er nu helt nede i *ppp*.

Som lyn fra en klar himmel kommer satsens sidste toner, som spilles i *ff*, unisont i højre og venstre hånd og med kraftige markeringer:



2. sats t. 48-53

Bedst som vi troede, at faren var drevet over, dukker den op igen lige ved siden af os.

Nemtsov (1998 s. 77) kalder denne sats for "Der Marsch des Bösen" og gør i sin artikel opmærksom på de mange tritonusspring, som satsen indeholder – og drager herigennem en parallel til "diabolus in musica". Desuden finder Nemtsov referencer i denne sats til Ullmanns opera *Der Sturz des Antichrist* (komponeret i 1935).

3.3. 3. sats: Adagio, ma con moto – Piú Andante (a passionata)

En spinkel og sårbar melodi fyldt med kromatiske bevægelser op og ned præger denne tredje sats, som desuden har tempobetegnelsen *Adagio, ma con moto*.

Satsens overordnede form ser sådan ud:

- **A:** Takt 1-16: Den omtalte melodien spilles i højre hånd – akkompagneret af venstre hånd.
- **A':** Takt 17-32: Samme melodi spilles i nu venstre hånd – med et nyt akkompagnement i højre hånd.
- **B:** Takt 33-63: Et kontrasterende afsnit. *Piú Andante (a passionata)*
- **A'':** Takt 64-79: Melodien fra tidligere kommer tilbage. I takt 64-71 spilles melodien i højre hånd, akkompagneret af venstre hånd bl.a. med en lille melodisk kanon til højre hånd. Fra takt 72-79 spilles melodien i venstre hånd – akkompagneret af højre hånd.
- **Overledning:** Takt 80-84. Over disse takter, som kan virke som en lille outro, har Ullmann skrevet "überleitend" (han har dog først skrevet det over takt 82). Man må gå ud fra, at der her er tale om en overledning til 4. sats – hvorfor der også er noteret *attacca* efter denne sats. Dog er denne *attacca*-notation lidt uklart (Jf. det efterfølgende afsnit 3.4. om 4. sats).

Den sårbare melodi, som er det gennemgående tema i denne sats, er bygget op på en helt speciel måde.

Adagio, ma con moto

3. sats t. 1-16

Melodien er et musikalsk palindrom og er således den samme melodi, uanset om den bliver spillet forfra eller bagfra. Spejlingsaksen for melodien er på takstregen mellem takt 8 og 9. For at kunne være et 100 % palindrom, skulle c'et i takt 8 have været en fjerdedelsnote (hvilket det er i takt 24, hvor dette sted i melodien kommer for anden gang).

Ser vi på akkompagnementet, er det også et palindrom med en spejlingsakse på taktstregen mellem takt 8 og 9. Dog skulle der have været et a og et eb i venstre hånd på første slag i takt 9 for at akkompagnementet er et 100 % palindrom.

Nemtsov (1998, s. 79) nævner i sin artikel, at spejlet for Ullmann er et symbol på dobbeltgænger. Dog nævner Nemtsov ikke denne spejling i 3. sats. Det undrer mig en del, da dette er så utrolig gennemført komponeret fra Ullmanns side, at der umulig kan være tale om en tilfældighed.

At komponere en dobbeltgænger ind i musikken og oven i købet i en så skrøbelig og sårbare melodi synes jeg er utrolig stærkt. For mig er en dobbeltgænger en person, som ligner en anden person – men som ikke er

denne anden person. Man kan let blive narret eller forvirret. Med andre ord: Tingene er ikke, som de ser ud til – eller som de giver sig ud for.

Den kontrasterende midterdel er den del i hele sonaten, som musikalsk set har voldt og stadig volder mig mest besvær. Den begynder i *p* og slutter i *pp* – men derimellem er der voldsomme udsving til både *f* og *ff*. Den indeholder noget af det sårbare fra A-delens melodi, men samtidig har den også noget dramatisk og voldsomt i sig. Den består næsten kun af ottendedelsnoder, der utrætteligt går og går. Der er ingen gennemgående melodi, men en lang række klange og bevægelser, der snor sig ind og ud af hinanden. Der er uendelig mange muligheder for mig som udøver i forhold til, hvilke stemmer, jeg vælger at trække frem. Det er som om alt er muligt – samtidig med at alt er skrevet/dikteret i noden. Denne midterdel er næsten som én lang vejtrækning/én lang linje – samtidig med, at den indeholder en masse små linjer.

I sonatens øvrige satser er det forholdsvis let at finde et mønster eller en struktur. I denne tredje sats' midterdel er det som om, der ikke er et mønster eller en orden. Alt er uvist – og der er ingen hvile. Ottendedelene går nonstop.

Nemtsov (1998 s. 77) omtaler denne midterdel som lidenskabelig-patetisk.

3.4. 4. sats: Scherzo. Allegretto grazioso - Trio

Overgangen fra den sårbare, følelsesmæssige og næsten smertefulde tredjesats til scherzoen i fjerde sats er ekstrem kontrastfyldt. Kontrasten forstærkes af, at der står *attacca* i slutningen af tredje sats. Denne *attacca*-notation er skrevet i parentes i Schotts udgave – hvilket jeg godt kan forstå efter at have set originalmanuskriptet.

Dette er, hvad jeg noterede, da jeg sad på Paul Sacher Stiftung og kom til slutningen af tredje sats:

Efter tredje sats (hvoraf de sidste tre takter er mast sammen på én takts plads nederst i højre hjørne), står der ikke *attacca*, men der er en tydeligt skrevet dobbeltstreg (=satsen slutter her). Næste side starter med to takter, der er streget over. Hvor mon disse takter hører hjemme – og i hvilken sammenhæng? Kunne det være slutningen af tredje sats?

Det er efter disse to takter, at Ullmann har skrevet *attacca*!

Schott-edition har flyttet *attacca*-notationen efter disse to takter til slutningen af det, som jeg kender som tredje sats – og så skrevet den i parentes.



[uddrag fra mine egne notater i forbindelse med mit besøg på Paul Sacher Stiftung, april 2014]

Efter mit besøg på Paul Sacher Stiftung tænkte jeg en del på denne overgang. Ville jeg spille den attacca – eller ikke? Der er to grunde til, at jeg hælder mest til at beholde en attacca-overgang mellem de to satser.

1. Ullmann skriver *überleitend* over takt 82 – hvilken viser, at han har tænkt disse takter som en overledning til et eller andet – højst sandsynligt til fjerde sats. Hvis jeg vælger at spille disse takter som en overledning (og ikke bare som en outro), så kan jeg ikke tage en pause efter disse takter – men er tvunget til at gå direkte fra overledningen og ind i fjerde sats (attacca).
2. Hele sonaten er kontrastfyldt. Jeg ser det som en del af hele sonatens karakter – og som en afspejling af den ekstremt kontrastfyldte hverdag, som Ullmann levede i i Theresienstadt (jf. afsnit 4. om eksistentialisme). En attacca-overgang er med til at understrege disse kontraster.

Apropos kontraster, så er fjerde sats fyldt med kontraster – nu også med et glimt i øjet. Der er mange detaljer at forholde sig til i noden; fx mange skiftende dynamiske anvisninger og mange forskellige marcatoer.

Satsen overordnede opbygning ser sådan ud:

- Takt 1-57: **Scherzo** (Allegretto grazioso)
- Takt 58-93: **Trio** ( *etwas schneller als*  **des Scherzos**)
- Takt 1-57: **Scherzo** (Allegretto grazioso)

Både scherzoen og trioen har en afslutning, der ”forsvinder ud i ingenting” – dvs. slutter med *pp/ppp* og med en staccato-akkord. I trioen benytter Ullmann oven i købet flageolettoner, for at skabe denne næsten usynlige forsvinden.

Satsen består af flere små motiver, der spiller op mod hinanden og driller hinanden.

Her vil jeg blot nævne to af de motiver/idéer, som Ullmann benytter sig af:

Et stort spring enten op eller ned – efterfulgt af en gentagelse af den sidste tone. Fx:



4. sats t. 15



4. sats t. 19-20

Dette motiv kommer hele tiden i Scherzoen. En enkelt gang overrasker det os også i trioen – og så dukker det faktisk også op i femte sats (Jf. afsnit 3.5. om femte sats).

Den anden karakter, som Ullmann benytter sig af, er valsen. I takt 26-28 kommer den smukkeste vals pludselig ind på scenen. Også trioen har noget valseagtigt over sig.

I trioen vælger Ullmann at komme med et musikalsk citat fra "Der Opernball" af Richard Heuberger – en opera, som han indstuderede, da han arbejdede som kapelmester i Prag.

I originalmanuskriptet har Ullmann skrevet "solo-oktett" over trioen.

3.5. 5. sats: Variationen und Fuge über ein hebäisches Volkslied

Sonatens højdepunkt kommer i femte og sidste sats. Denne sats består først af et tema med variationer – og dernæst af en fuga. Både variationsdelen og fugaen bygger på samme hebraiske folketone, "Rachel" af Yehuda Sharret – til et digt af den rusisk-jødiske digter Rachel (Nemtsov 1998, s- 78-79):

*Sieh, ihr Blut fließt in meinem Blut,
ihre Stimme singt in meiner,
Rachel, die Labans Herde hütet,
Rachel, Mutter der Mütter.*

Temaet (takt 1-8) præsenteres i en d-mol-lignende toneart – og er også noteret med b for h som fast fortegn. I fugaen bygger melodien på samme idemateriale, men nu i en tydelig D-dur-toneart. Af samme grund er næsten hele fugaen noteret med to faste fortegn - kryds for f og c.

Der er ingen tempoanvisning over temaet. Molkarakteren, den noterede *pp*-dynamik og den spinkle harmonisering giver temaet en intens og sårbar karakter, som lægger op til et roligt (og sangbart) tempo. Over fugaen er der derimod noteret: *Allegro, giocoso energico*.

Temaet og de seks første variationer er i grove træk kun noteret i *p*, *pp* og *ppp* – mens fugaen er noteret i *f* med *marcato*, *ff* – og *fff* i de to sidste takter.

Fugaen kommer derfor både tonekønsræssig, tempomæssig og dynamisk til at stå som en stor kontrast til det foregående intense og sårbare tema med variationer.

Efter temapresentationen i takt 1-8 følger ni variationer – dog er det kun de otte, der er nummereret. Variationen mellem variation 6 og 7 er ikke nummereret. Til gengæld har Ullmann skrevet "Vi-" over første takt i denne variation og "-de" efter sidste takt. -En indikation af, at denne variation kan udelades. Redaktøren af Schotts udgave (Richter) har skrevet en lille fodnote til denne "Vid-de"-del:

Die "Vi-de" Bezeichnung ist im Autograph unklar: "Vi-" ist gestrichen aber "-de" unterstrichen. Außerdem sind diese Takte (64-71) in der Zählung der Variationen übersprungen. Wahrscheinlich sollen diese Takte entfallen.
(Node: Ullmann 1997, s. 83)

Da jeg så dette sted i originalnoden blev jeg meget overrasket. Ikke så meget over "Vi-de"-notationen – men over at se, at Ullmann meget konsekvent har overstreget hele variation 7 og 8, som følger umiddelbart efter. Dette er ikke nævnt i Schott-udgaven. På sin vis kan jeg godt forstå Schott, for det ser efterfølgende ud til, at Ullmann har ombestemt sig og skrevet med tydelig skrift oven over sine overstregninger: "Bleibt Alles".

Måske har Schott ret i, at det ikke er nødvendigt at bekymre sig over denne overstregning af variation 7 og 8, siden komponisten tydeligvis har ombestemt sig og ønsket at alt skal blive. –Eller også kan denne overstregning netop forklare "Vi-de"-delen.

Hvis man følger Ullmanns overstregning af variation 7 og 8 skal man altså gå direkte fra "Vi-de"-delen til fugaen. Dette giver faktisk rigtig god mening, fordi Ullmann over "Vi-de"-delen skriver Allegro som tempobetegnelse (altså samme tempobetegnelse som fugaen) + denne "Vi-de"-del slutter i en tydelig D-dur-kadence (fugaens toneart) oven i købet med en Largo-betegnelse over de to sidste takter. Dette er med til at give en tydelig indikation af, at nu kommer der noget nyt. Samtidig er denne "Vi-de"-dels dynamik *f* (fugaens dynamik/karakter). Denne dynamik har vi ikke været i nærheden af i variationerne frem til nu.

Ud fra denne betragtning virker denne "Vi-de"-del ikke længere som en variation, Ullmann har glemt at nummerere. Nu virker den som en tydelig overgang fra variationsdelen til fugaen, en overgang fra d-mol til D-dur, en overgang fra et roligt tempo til et allegrotempo og en overgang fra *p* til *f*.

Måske var det netop det, Ullmann havde tænkt med denne del? Da han så efterfølgende komponerer variation 7 og 8 og bestemmer sig for at lade dem blive i manuskriptet, står han med denne "overgang", som han så vælger at skrive "Vi-de" over. Så er det op til udøveren at bestemme, om han/hun ønsker at tage denne "Vi-de"-del med i sin fremførelse af sonaten.

Dette er selvfølgelig min helt egen personlige tolkning af hændelsesforløbet omkring denne "Vi-de"-del, men jeg synes, den virker ganske nærliggende.

Det er rigtigt, hvad Richter skriver i sin fodnote, at "Vi-" er overstreget i originalen, mens "-de" er understreget. Om dette skrev jeg i mine observationsnotater fra Paul Sacher Stiftung:

[...] umiddelbart tænker jeg i hvert fald ikke, at "Vi-" er mere overstreget end så meget andet, der er usikkert i originalnoten. Stregen kan muligvis tolkes som en understregning, hvor stregen er kommet lidt for højt op (i kampens hede).

[uddrag fra mine egne notater i forbindelse med mit besøg på Paul Sacher Stiftung, april 2014]

Personligt vælger jeg at tage denne "Vi-de"-del med i min fremførelse som en ekstra variation mellem variation 6 og 7. Den virker med sine mange kontraster til de foregående variationer som et frisk pust og en drivkraft til de efterfølgende to variationer og den kommende fuga.

De sidste seks takter af variation 8 (takt 91-96) vælger jeg at tolke som en overgang til fugaen. Her møder vi desuden det velkendte rytmiske motiv fra 4. sats – det faldende interval efterfulgt af en tonegentagelse.



5. sats t. 91-96

Fugaen er på alle måder stor og mægtig. Foruden den dynamiske *f*-betegnelse er der stort set oktaver overalt. Alle temaerne spilles i oktaver – undtagen første gang (takt 97-100) og en gang i takt 116-120. Temaerne kommer i forskellige tonearter – og altid i sin fulde længde. De overlapper ikke hinanden (undtagen i takt 116), men kommer direkte efter hinanden. Ind imellem nogle af temaerne kommer der små afsnit med nye idéer, som er med til at give satsen variation og spænding.

I takt 137 er der en tydelig kance i D-dur. Det føles næsten som om, fugaen kunne slutte her. –Men det gør den ikke! Til gengæld træder Bach ind på scenen. Tonerne B-A-C-H bliver spillet i *ff* sammen med små brudstykker af det originale tema. Tingene udvikler sig og kulminerer på sidste side, som desuden har tempobetegnelsen "Etwas breit (poco largamente)". Her spilles fugaens tema ikke bare i oktaver, men i store akkorder. Det hele flettes sammen med B-A-C-H-tonerne og slutter i et pompøst *fff* og en tydelig D-dur-akkord.

Efter en sådan kulmination og energiudladning skulle man næsten tro, at Ullmann vælger at skrive en fermat over sidste D-dur-akkord, men det gør han ikke. Tværtimod vælger han at skrive en ottendedelsnote (med marcato) efterfulgt af en ottendedelspause. Efter en stor og pompøs afrunding slutter hele satsen altså kort og kontakt, uden slinger i valsen og uden tøven! Punktum!



5. sats t. 156-157

Ullmann gør i takt 138 selv opmærksom på, at han inddrager Bachs navn i kompositionen. Ligesom han i fjerde sats gør opmærksom på, at han har hentet et musikalsk citat fra "Der Opernball" af Heuberger. Derudover gør Ullmann ikke selv opmærksom på, at der er flere citater i sonaten.

Nemtsom (1998 s. 79) har dog fundet flere citater:

In der Fuge wird das jüdische Lied mit drei symbolträchtigen Zitaten verbunden: mit dem protestantischen Choral "Nun danket alle Gott", mit dem tschechischen Hussitenlied "Die ihr Gottes Streiter seid" und mit dem B-A-C-H-Motiv, das dreimal an den dramaturgisch bedeutendsten Stellen eingesetzt wird.

Jacqueline Cole (2004) skriver bl.a. følgende om citaterne i denne syvende sonates fuga:

Widely song by the pioneers settling the land of Israel, Ullmann may well have come across this song [sangen som hele femte sats bygger på. Red] from members of the Zionist youth movements in Terezin. Ullmann also finds the similarity in this melody to the Slovak national anthem "Lightning is over the Tatra" which was banned by the Nazi's and the Hussite Hymn – "Ye who are God's Warriors", combining them as with great flair to appear as an illusion of one single song. He quotes J. Cruger's Chorale "Nun danket alle Gott" (Now thank we all our

God) and the name *B-A-C-H* and there is even an allusion to Wagner's "*Tristan and Isolde*" in the glorious and final resolution of Ullmann's epic seventh sonata.

Der er ingen tvivl om, at der er grundlag for megen analyse – både musikalsk, psykologisk, religiøst og politisk i denne store og symbolfyldte femte sats.

Femte sats er på mange måder både pianist og upianistisk. Der er flere steder, som er stort set umulige at spille og kan virke mere orkestrale end pianistiske. Fx:



5. sats t. 34



5. sats t. 114

Jeg troede dette hang sammen med, at Ullmann havde tænkt at orkestrere hele sonaten. Jeg havde derfor forventet, at femte sats ville være den sats med flest orkester-notationer i originalmanuskriptet. Her blev jeg utrolig overrasket. Femte sats (sammen med tredje sats), er den sats, der har færrest orkester-instrumenteringer fra Ullmanns side.

Dette tvinger mig som udøver til at træffe valg. Enkelte triller må udelades. Mange spring må brydes på forskellig måde – og sostenutopedalen må ofte i brug.

4. Eksistentialisme

4.1. Viktor Frankl og eksistentialismen

På dette tidspunkt i projektet har jeg lyst til at inddrage og præsentere en person, som har mange lighedstræk med Viktor Ullmann. Denne anden person hedder også Viktor til fornavn – men Frankl til efternavn. Selvom Frankl blev født og voksede op i Wien, så var hans forældre tjekkiske – og af jødisk afstamning.

Han blev født i 1905 (syv år efter Ullmann) og blev som Ullmann deporteret til Theresienstadt i 1942. Her befandt han sig frem til 1944, hvor han som Ullmann også blev overført til Auschwitz.

Frankl overlevede til forskel fra Ullmann Auschwitz og har efterfølgende skrevet om sin tid i koncentrationslejrene.

Frankl havde fra Wien en doktorgrad i medicin og havde desuden specialiseret sig i neurologi og psykiatri. I Theresienstadt begyndte Frankl at udarbejde sin psykologiske teori (logoterapien) indenfor det eksistentialistiske område. Han blev inspireret af at se, hvordan mennesket reagerede i så ekstreme omstændigheder, som en koncentrationslejr var. Nogle syntes at kunne opretholde et håb – og dermed også opretholde livet. Andre syntes at miste livet, med det samme de mistede håbet.

Jeg har lyst til at komme med nogle få citater fra Frankls bog (fra 1947), som på mange måder rammer ind i de eksistentielle temaer, som utvivlsomt kommer op, når man beskæftiger sig med Ullmanns syvende sonate:

[...] man kan tage alt fra mennesker i koncentrationslejren, alt, undtagen ét: den sidste menneskelige frihed til at forholde sig sådan eller sådan til de givne omstændigheder.
(Frankl 1947/2004, s. 70)

Thi det er ikke kun et virksomt liv, der har mening, idet det giver mennesket mulighed for at virkeliggøre værdier i skabende aktivitet; det er heller ikke kun et nydende liv, der har mening, altså et liv, der giver mennesket lejlighed til at leve med skønhedsoplevelser, med kunst eller natur; der er også mening i det liv, der – som i koncentrationslejren – næppe giver nogen chance mere til at virkeliggøre værdier gennem skabende indsats eller oplevelse, men kun tillader en eneste sidste mulighed for høj moralsk holdning, den mulighed der ligger i måden, mennesket forholder sig på over for denne påtvungne indskrænkning af tilværelsen.
(Frankl 1947/2004, s. 71)

Den, der ikke længere er i stand til at tro på fremtiden, sin egen fremtid, er derimod fortabt i lejren.

(Frankl 1947/2004, s. 79)

Frankl og eksistentialismen beskæftiger sig med spørgsmål omkring livets mening. For Frankl er troen og håbet vigtige for at kunne overleve i en verden fyldt med uforståelige hændelser og ubesvarede spørgsmål.

Viktor Frankl døde i Wien i 1997.

I modsætning til Viktor Ullmann tog Viktor Frankl al det materiale, han havde arbejdet på i Theresienstadt, med sig til Auschwitz. Alt blev i den forbindelse taget fra ham og konfiskeret/destrueret. Viktor Frankl måtte derfor begynde helt forfra. Vi kan i dag være taknemmelige for, at Viktor Ullmann i sidste øjeblik valgte at overlade al sit materiale til sine venner i Theresienstadt. Eller havde vi med meget stor sandsynlighed ikke haft det i dag.

4.2. Viktor Ullmann og eksistentialismen

Personligt giver det rigtig god mening for mig at se og tolke Ullmanns syvende sonate du fra et eksistentielt synspunkt.

Ullmanns syvende sonate handler for mig ikke kun om æstetik, men også om eksistens.

Hans ophold i Theresienstadt tvang ham på livets hårdeste måde til at tage stilling til meningen med livet.

Det er også i Theresienstadt, at Ullmann for alvor bliver konfronteret med sin jødiske baggrund og begynder at reflektere over den (Nemtsov 1998, s. 79).

Som tidligere nævnt er Ullmanns syvende sonate fyldt med kontraster og mange skift. -Både store og små.

Dette ser jeg som en afspejling af den hverdag, som Ullmann levede under i Theresienstadt. Her var alt uforudsigeligt.

At Ullmann vælger at dedikere denne syvende sonate til sine børn har også en stærk signalværdi. Måske er det et symbol på det ønske, han har om at kunne give sine børn noget, selvom han ikke kan være der for dem på samme måde som tidligere. Måske er dedikationen både et minde om en svunden tid, samtidig med at det kan være et håb for fremtiden – måske et håb om at blive genforenet?

Frankl taler rigtig meget om det med at finde meningen med livet. Jeg tror på mange måder, at musikken var med til at give Ullmann en mening med livet i Theresienstadt. Gennem musikken kunne han få lov til at udtrykke sine følelser, han kunne mindes svundne dage – og han kunne sågar protestere mod Nazisternes ondskab.

Nemtsov (1998 s. 79) ser også den syvende sonates femte sats som et forsøg fra Ullmanns side på at forlige sig med det had og den ondskab, der var/er i verden:

Für Ullmann war dieses Finale [syvende sonates femte sats. Red] ein Bekenntnis zu verschiedenen, für ihn bedeutsamen Kultursphären und gleichzeitig ein Versuch, sie zu vereinen – in einer von Haß und Gewalt zerrissenen Welt.

Når først man begynder at kigge efter eksistentielle temaer i Ullmanns sonate, dukker de op overalt. Fx ligger der også meget symbolik i hans brug af spejlvendte figurer, som han selv tolker som symbolet på en dobbeltgænger. I mødet med en dobbeltgænger ser man ikke den ægte vare – men bare noget der ligner.

På The Orel Foundations hjemmeside ligger en artikel af Jory Debenham (2013) med overskriften "Existential Variations in Terezín". Debenham gør opmærksom på, at variationsformen pludselig blev vældig populær blandt Theresienstadts komponister – heriblandt også hos Ullmann, som brugte den i sin syvende sonates sidste sats. Debenham pointerer desuden, at den sommer, hvor mange af komponisterne pludselig begyndte at inddrage variationsformen i deres kompositioner, var den sommer, hvor Røde Kors kom på besøg i lejren. I forbindelse med dette besøg blev Theresienstadt sat i stand, så alt skulle se rigtig godt ud. -Men i virkeligheden var dette bare en facade. -En variation af virkeligheden – om man vil.

"All of the variations written during the summer of 1944 reflect some aspects of deception or of the facade – and of the deeper truth concealed beneath it" (Debenham 2013).

Ullmann siger det ganske rammende selv i sit essay: "Theresienstadt war und ist für mich Schule der Form" (Ullmann 1993, s. 93).

5. Refleksioner

I dette afsnit har jeg lyst til at komme med enkelte refleksioner over den proces, jeg har været igennem i forbindelse med indstuderingen af Ullmanns syvende sonate, og hvad jeg har fået ud af det.

5.1. Min tvivl i forhold til sonaten

I begyndelsen af min proces, var jeg faktisk meget i tvivl om, hvorvidt det var klogt at beskæftige sig med denne sonate. Det var der mange grunde til:

1. Var historien bag sonaten mere interessant end musikken? Var der med andre ord substans nok i musikken?
2. Sonaten er mange steder ret upianistisk – i modsætning til sangcyklusen, som er meget pianistisk.
3. Det er tydeligt, at sonaten stadig er i en eller anden form for proces. Komponisten nåede ikke at finpudse sit værk, før han døde.
4. Der er mange usikkerhedsmomenter i forhold til læsningen og tolkningen af originalmanuskriptet.

Selvom det tog lidt tid for mig at blive fortrolig med Ullmanns tonesprog, så gik der ikke lang tid, før jeg begyndte at blive fascineret af hans mange fine og udvidede harmonier. I dag er jeg utrolig glad for, at jeg ikke gav op – og i dag er jeg heller ikke i tvivl om, at sonaten har musikalsk substans. Dog synes jeg ikke, at sonaten er så let tilgængelig – hverken for udøvere eller for publikum – som sangcyklusen. Det kan muligvis skyldes de mange lag, som sonaten indeholder og de eksistentielle temaer, som jeg mener, den indeholder og udtrykker.

Selvom sonaten mange steder ikke føles helt pianist, så skriver Richter (1996) i forordet til Schotts udgave:

"There is no question, however, that the Sonata No. 7 is [...] a piano work in its own right and not a short score for an orchestral composition"

(Richter 1996)

At sonaten i originalmaterialet på mange måder giver indtryk af at være en skitse, giver udfordringer specielt til noderedaktøren – men også til udøveren. Det gør bl.a., at jeg står overfor mange valg. Fx i forhold til fortegn og rytmenotation, hvor jeg af og til har været i tvivl, om der var tale om en fejl fra Ullmanns side – eller om han virkelig mente det, han skrev. Dette har tvunget mig til hele tider at skulle tage stilling og være kritisk på en måde, jeg ikke tidligere har oplevet i forhold til indstuderingen af et værk.

Trods mange læsemæssige usikkerheder i originalen, oplever jeg uden tvivl, at denne sonate både har et stærkt eksistentielt budskab og et stærkt æstetisk udtryk, som gør det spændende både at arbejde med og lytte til denne sonate.

5.2. Mit besøg på Paul Sacher Stiftung

Det var en stor oplevelse for mig at se Ullmanns originalmanuskript på mikrofilm og samtidig få en oplevelse af, hvordan det er på et arkiv, hvor der sidder professorer og forskere og arbejder på nodeudgivelser og bøger om forskellige komponister.

Samtidig må jeg også sige, at jeg synes, det er utrolig trist, at originalmanuskripter ofte ikke er lettilgængelige. -Specielt i forhold til en sonate som Ullmanns syvende sonate, som er behæftet med så mange usikre elementer.

Uanset om der er usikkerheder i en node eller ej, så tror jeg faktisk, det kan gøre noget ved os udøvere, at se det originale materiale. Vi læner os ofte op af forskellige urtext-udgaver og diverse forord, og tror dermed at vi har svaret på det meste. Men det tror jeg ikke altid er tilfældet.

Fx var der mange af kommentarerne i forordet til Schotts udgave, som først for alvor gav mening for mig, efter jeg havde set originalen. Samtidig fik jeg også en større respekt for originalen efter at have set den. Ud fra Schotts forord havde jeg fået et indtryk af, at originalmaterialet var meget usikkert. Jeg blev derfor positivt overrasket over at se, at der også var rigtig mange detaljer, der var meget tydelige i originalen. Fx forskellen på de forskellige marcatonotationer, som Ullmann benytter.

I mit arbejde med denne sonate og i forbindelse med mit besøg på Paul Sacher Stiftung må jeg sige, at jeg har fået stor respekt for nodeudgivere og noderedaktører. Det er ikke altid et let arbejde, de står overfor. Det er meget tydeligt, at Schott har forsøgt at gengive Ullmanns noder så præcis som muligt – og mange af de steder, hvor der er stor usikkerhed, har de gjort opmærksom på det. Der kunne sagtens laves mange flere kommentarer til deres udgave, men jeg forstår også godt, at det er en balancegang i forhold til hvor meget information, man vælger at give læseren/udøveren.

Mit besøg på Paul Sacher har givet mig et indblik i det store arbejde og også det store ansvar, som en noderedaktør sidder med. Desuden var det rigtig stærkt for mig at se Ullmanns egen håndskrift. Denne håndskrift er faktisk det tætteste, jeg kan komme på personen Ullmann i dag. Det var derfor lidt vemodigt at skulle slukke for mikrofilmfremviseren den sidste dag, jeg var på Paul Sacher Stiftung.

5.3. Hvordan har det været at arbejde med en ukendt sonate og komponist?

Arbejdet med Ullmanns sonate har været hårdt og anderledes. Mest af alt på grund af den tunge historie, der ligger bag – og som dermed også er i musikken. Samtidig har det også været utrolig spændende og udfordrende at beskæftige sig med musik, som er forholdsvis ukendt. Det giver nogle helt andre udfordringer end at spille en Beethoven-sonate, som næsten alle har et forhold til og en mening om. Med Ullmann-sonaten står man meget mere på bar bund. Der findes enkelte indspilninger af sonaten, og det er spændende at lytte til disse, for de er utrolig forskellige. Det er tydeligt, at der endnu ikke er en fasttømret opførelsespraksis omkring Ullmann.

Arbejdet med Ullmanns syvende sonate har udfordret mig på områder, hvor jeg ikke bliver udfordret, når jeg spiller velkendte værker. Gennem denne proces er jeg blevet tvunget til at stole på min egen musikalitet på en helt ny måde.

At sonaten berører eksistentielle temaer og samtidig har et stærkt æstetisk udtryk har åbnet for et væld af tolkningsmuligheder. Specielt i 3. sats og i variationerne i 5. sats. I disse to satser har jeg ofte diskuteret både med mig selv og min lærer, hvor sårbar jeg har lyst til at spille musikken. Den kan i enkelte tilfælde spilles, så den næsten gør ondt – samtidig med at den også kan udtrykkes i en lettere og lysere karakter. Hvor stærk, intim og sårbar har jeg lyst til at spille denne sonate – og hvor bestemt, påstående og kontant har jeg lyst til at spille den? Disse valg har jeg hele tiden stået overfor, og de har stor indvirkning på både karakter, udtryk, klangbehandling og tempovalg etc.

For mig har det at arbejde med Ullmanns syvende sonate været som at gå på en kompositorisk skattejagt. Det er som om Ullmann har lagt en masse skjulte spor ind i sonaten. Jeg er blevet lige fascineret hver gang, jeg har opdaget noget nyt. Det gælder både hans brug af omvendinger, spejlvendinger og citater etc. Af og til har jeg måttet ændre på min tolkning af linjer og passager efter at have opdaget en skjult melodi eller et skjult motiv. Dette har også bekræftet mig i vigtigheden af lede efter disse kompositoriske spor i sonaten. Jeg tror nemlig, at de er med til at give mig et vink om, hvordan Ullmann ønsker, at jeg skal tolke sonaten.

Efter at have beskæftiget mig med Ullmann, har jeg fået lyst til at blive bedre kendt med Alban Berg. Han er forholdsvis ukendt for mig. Jeg har indtryk af, at min tilgang til Ullmann på mange måder ville have været lettere, hvis jeg havde haft et bedre kendskab til Alban Berg. Måske kan min tilgang til Alban Berg nu blive lettere, fordi jeg har stiftet bekendtskab med Ullmann?

5.4. Konkluderende refleksioner

At arbejde med et forholdsvis ukendt værk af en forholdsvis ukendt komponist, har sat min musikalitet på prøve. Jeg har som sagt været meget i tvivl undervejs, men har absolut ikke fortrudt resultatet. Jeg tror, det er sundt af og til at blive kastet ud, hvor man føler, man ikke kan bunde – for så at opdage helt nyt land. At indstudere Ullmanns syvende sonate har åbnet mine øjne for et nyt tonesprog – og har samtidig givet mig nye og flere redskaber til at angribe et værk.

Ud over det musikke udtryk, så har budskabet i denne sonate også fascineret mig meget. Dette er ikke en sonate, der er komponeret som et bestillingsværk. Denne sonate er komponeret, fordi der var en komponist, som havde et stærkt (personligt) budskab, han ønskede at give udtryk for.

Jo mere, jeg har arbejdet med sonaten, jo tydeligere bliver det for mig, hvor tæt sammenbundet musikken er med Ullmanns situation og tilværelse i Theresienstadt. Man må kende til disse omgivelser og denne historie for at kunne forstå denne sonate. Samtidig synes det næsten helt umulig at forstå de omstændigheder, som Ullmann befandt sig i, da han skrev denne musik.

Dette projekt har ikke bare lært mig noget om en forholdsvis ukendt komponist og nogle af hans værker. Det har også lært mig noget om, hvordan man forholder sig til en redigeret/udgivet node. Det har tydeliggjort for mig, hvor stor en rolle det spiller for forståelsen af et værk og komponistens hensigter at sætte dig grundigt ind i baggrundsmaterialet for værket, samt hvor stor en forskel det kan gøre for forståelsen og tolkningen af værket at se originalmanuskriptet.

5.5. Perspektivering til fremtiden

Det, jeg allerede nu kan se ude i horisonten, er en master class med James Clapperton, som kommer og underviser på Griegakademiet efter indleveringsfristen for dette projekt. Jeg er sikker på, at hans undervisning vil åbne mine øjne for endnu flere nuancer i Ullmanns musik og denne syvende sonate.

Komponisten og dirigenten Bernhard Wulff har på baggrund af instrumentationen i Ullmanns syvende klaversonate genkomponerede Ullmanns symfoni i D-dur (Richter 1996; Karas ???/2008 s. 105).

Universitetsbiblioteket her i Bergen er i gang med at købe en cd hjem til mig med en indspilning af denne symfoni. Den er jeg utrolig spændt på at høre.

Havde jeg haft mere tid, kunne det også have været utrolig spændende at sætte sig mere ind i Ullmanns øvrige musikproduktion. Jeg er specielt nysgerrig efter at se/høre hans opera "Der Kaiser von Atlantis".

Sidst men ikke mindst, så ville jeg frygtelig gerne have været en tur til Theresienstadt, for at se stedet med egne øjne. Dette var der dog hverken tid eller penge til i denne omgang – men den tur vil jeg absolut unde mig selv engang i nær fremtid.

Jeg ser dette projekt som en et skridt på vejen. Vejen fortsætter efter indleveringsfristen for dette projekt – og den fortsætter efter min eksamen om en måned.

6. Referenceliste

Jeg har i min referenceliste tre artikler, som ikke har oplyst årstal for, hvornår de er skrevet. Det gælder artiklen af Jacqueline Cole og Christopher Hailey samt artiklen af Ingo Schultz fra Oxford Music Online.

Desuden er det ikke oplyst i Joza Kara's bog, hvornår den første gang er udgivet. Det er blot oplyst, at den udgave, jeg sidder med (second edition), er fra 2008.

Bøger og artikler

Brand, Juliane (7. januar 2012) *Reimagining Erwin Schulhoff, Viktor Ullmann and the German-Jewish-Czech World: A Conference Overview* [Internet], The Orel Foundation. Tilgængelig fra:

http://orelfoundation.org/index.php/journal/journalArticle/reimagining_erwin_schulhoff_viktor_ullmann_and_the_german-jewish-czech_world/ [læst d. 30.11.13]

Bravo, Gwyneth [uden årstal] *Viktor Ullmann* [Internet], The Orel Foundation. Tilgængelig fra:

http://orelfoundation.org/index.php/composers/article/viktor_ullmann/ [læst d. 30.11.13]

Cole, Jacqueline (2004) *Viktor Ullmann* [Internet], Viktor Ullmann-foundation. Tilgængelig fra:

<http://www.viktorullmannfoundation.org.uk/>. [læst d. 03.04.14]

Debenham, Jory (2. februar 2013) *Existential Variations in Terezín* [Internet], the Orel Foundation.

Tilgængelig fra:

http://orelfoundation.org/index.php/journal/journalArticle/existential_variations_in_terezin_37n/ [læst d. 30.11.13]

Frankl, Viktor E. (1947/2004) *Psykologi og eksistens*. Gyldendal

Hailey, Christopher [uden årstal] *Out of the Musicians' Ghetto* [Internet], The Orel Foundation.

Tilgængelig fra

http://orelfoundation.org/index.php/journal/journalArticle/out_of_the_musicians_ghetto/
[læst 30.11.13]

Karas, Joza (????/2008) *Music in Terezin 1941-1945 – second edition*. Pendragon Press Hillsdale NY

Naegele, Verena (2002) *Viktor Ullmann. Komponieren in verlorener Zeit*. Dittrich Verlag

Nemtsov, Jascha (1998) *Die Sanfte Revolution. Die Klaviersonaten von Viktor Ullmann. I: Christian Eisert &*

Ulrich Prinz. Red. Viktor Ullmann, Beiträge, Dokumente. Veranstaltungen in der Sommerakademie Johann Sebastian Bach, Stuttgart 1998. Schriftenreihe, Der Internationalen Bachakademie Stuttgart. Herausgeben von Ulrich Prinz. Band 9. Internationale Bachakademie Stuttgart/Bärenreiter, s. 64-79

Richter, Konrad (1996) *Viktor Ullmann. About this edition*. Forord til Ullmann (1997) *Ullmann*.

Klaversonaten. Band II. No. 5-7. ED 8282. Edition Schott

Schultz, Ingo (1994) *Verlorene Werke Viktor Ullmanns im Spiegel zeitgenössischer Presseberichte*.

Bibliographische Studien zum Prager Musikleben in den zwanziger Jahren. Von Bockel Verlag

Schultz, Ingo (2000) Viktor Ullmann und Arnold Schönberg. Dokumente aus den Jahren 1917-1919. *Arnold*

Schönbergs Wiener Kreis/Viennese Circle. Bericht zum Symposium/Report of the Symposium

12.-15. September 1999. Journal of the Arnold Schönberg Center. 2000 (2), s. 159-170

Schultz, Ingo [uden årstal] Ullmann, Viktor (Josef). I: *Oxford Music Online* [Internet]. Tilgængelig fra:

<http://www.oxfordmusiconline.com>

Schultz, Ingo (2008) *Viktor Ullmann. Leben und Werk*. Bärenreiter/Metzler

Ullmann, Viktor (1993) *26 Kritiken über musikalische Veranstaltungen in Theresienstadt. Mit einem*

Geleitwort von Thomas Mandl. Herausgegeben und kommentiert von Ingo Schultz. Von

Bockel Verlag

Zimmermann, Heidy & Tina Kilvio Tüscher (2007): *Sammlung Viktor Ullmann. Musikmanuskripte. Inventare*

der Paul Sacher Stiftung, 28. Schott

Noder

Ullmann, Viktor (1997) *Ullmann. Klaversonaten. Band II. No. 5-7. ED 8282*. Redaktør: Konrad Richter.

Edition Schott

Ullmann, Viktor (2004) Ullmann. Sämtliche Lieder für Singstimme und Klavier. ED 8199. Redaktører: Axel

Bauni & Christian Hoesch. Edition Schott

Hjemmesider

The OREL foundation: <http://orelfoundation.org/index.php/site/>

The Viktor Ullmann Foundation: <http://www.viktorullmannfoundation.org.uk/index.html>

Terezin Music Foundation: <http://www.terezinmusic.org/>

Bilag

- Bilag 1: Oversigt over Ullmanns kompositioner – hentet fra http://orelfoundation.org/index.php/composers/works/viktor_ullmann [d. 13.05.14]

Bilag 1:

En oversigt over Ullmanns kompositioner – hentet fra

http://orelfoundation.org/index.php/composers/works/viktor_ullmann

[hentet d. 13.05.14]

- 1918-1943 [Wendla im Garten](#)
- 1919 [Drei Männerchöre a cappella](#) Op. 1
- 1921 [Lieder mit Orchester](#) Op. 2
- 1922 [Abendlied \(Claudius\)](#) Op. 3
- 1922 [Musik zu einem Märchenspiel](#)
- 1923 [1. Streichquartett](#) Op. 5
- 1923 [Sieben \[7\] Lieder mit Klavier](#) Op. 4
- 1924 [Bühnenmusik zu "Der Kreidekreis"](#)
- 1924 [Oktett](#)
- 1924 [Sieben \[7\] Lieder mit Kammerorchester](#) Op. 6
- 1924 [Symphonische Phantasie](#) Op. 7
- 1925 [\(21\) Variationen und Doppelfuge](#) Op. 19, 4
- 1926 [Trio](#)
- 1927-29 [Peer Gynt](#)
- 1928 [Konzert für Orchester](#)
- 1929/39(?) [Lieder \(Brezina\)](#)
- 1929 [Sieben \[7\] kleine Serenaden](#)
- 1933/34 [\(9\) Variationen und Doppelfuge](#) Op. 3a
- 1933/34 [Variationen, Phantasie und Doppelfuge](#) Op. 3b/c
- 1935 [2. Streichquartett](#) Op. 7
- 1935 [Der Sturz des Antichrist](#) Op. 9
- 1935 [Sieben \[7\] Elegien für Sopran und Orchester](#) Op. 8
- 1936/37(?) [Huttens letzte Tage](#) Op. 12
- 1936 [1. Klaviersonate](#) Op. 10
- 1936 [Chinesische Melodramen](#) Op. 11
- 1936 [Drei Chöre a cappella](#)
- 1936 [Missa symphonica für Chor, Soli, Orchester und Orgel](#) Op. 13
- 1936 [Oster-Kantate](#)

- 1936 [Sonate für Viertelton–Klarinette und Viertelton–Klavier](#)
- 1937(?) [Lieder](#)
- 1937(?) [Sonate für Violine und Klavier](#) Op. 39
- 1937 [Sechs \[6\] Lieder \(Steffen\) für Sopran und Klavier](#)
- 1938/39 [2. Klaviersonate](#)
- 1939/40(?) [Kinderlieder](#)
- 1939/40 [Geistliche Lieder](#)
- 1939/40 [Slawische Rhapsodie](#) Op. 23
- 1939 [Fünf \[5\] Liebeslieder](#) Op. 26
- 1939 [Klavierkonzert](#) Op. 25
- 1939 [Variationen und Doppelfuge über ein Thema von Arnold Schönberg](#)
- 1940(?) [Der Gott und die Bajadere](#)
- 1940(?) [Nachlese \(Lieder\)](#) Op. 31
- 1940/41 [Die Heimkehr des Odysseus](#) Op. 33
- 1940 [3. Klaviersonate](#) Op. 28 (Gedruckt als Op. 26)
- 1940 [Drei \[3\] Sonette aus dem Portugiesischen](#) Op. 29
- 1940 [Krieg](#) Op. 32
- 1940 [Lieder des Prinzen Vogelfrei](#) Op. 27
- 1940 [Liederbuch des Hafis](#) Op. 30
- 1941/42 [Der zerbrochene Krug \(Kleist\)](#) Op. 36
- 1941 [4. Klaviersonate](#) Op. 38
- 1941 [Sechs \[6\] Gesänge](#) Op. 35
- 1941 [Six \[6\] Sonnets](#) Op. 34
- 1942(?) [Konzertarie](#) Op. 40
- 1942(?) [Sechs \[6\] Lieder](#) Op. 41
- 1942 [Drei \[3\] Lieder](#) Op. 37
- 1943/44 [Der Kaiser von Atlantis](#) Op. 49 (49b)
- 1943/44 [\[2\] Hölderlin–Lieder](#)
- 1943/rev .1944 [Kompositionsbeginn](#)
- 1943 [3. Streichquartett](#) Op. 46
- 1943 [5. Klaviersonate](#) Op. 45
- 1943 [6. Klaviersonate](#) Op. 49
- 1943 [Bühnenmusik zu einem Francois–Villon–Spiel](#)

- 1943 [Chansons des enfants francaises](#)
- 1943 [Der Mensch und sein Tag](#) Op. 47
- 1943 [Don Quixote. Ouverture für Klavier \(Particell\)](#)
- 1943 [Drei chinesische Lieder](#)
- 1943 [Herbst](#)
- 1943 [Immer inmitten](#)
- 1943 [Libretto zu einer "Jeanne d'Arc"-Oper \(2 Akte\)](#)
- 1943 [Zehn jiddische und hebräische Chöre](#)
- 1943 [\[2\] Lieder der Tröstung](#)
- 1944 [1. Sinfonie](#)
- 1944 [2. Sinfonie](#)
- 1944 [7. Klaviersonate](#)
- 1944 [Abendphantasie \(Hölderlin\)](#)
- 1944 [Die Weise von Liebe und Tod](#)
- 1944 [Drei \[3\] hebräische Knaben-Chöre](#)
- 1944 [Drei \[3\] jiddische Lieder](#) Op. 53
- 1944 [Kadenzen zu Beethovens Klavierkonzerten \(Nr. 1 und 3\)](#) Op. 54