

Et dypdykk i det kataklysmiske, fatale og monstrøse

Erik Haugan Aasland

Veileder

Per Kjetil Farstad

Masteroppgaven er gjennomført som ledd i utdanningen ved Universitetet i Agder og er godkjent som del av denne utdanningen. Denne godkjenningen innebærer ikke at universitetet inntår for de metoder som er anvendt og de konklusjoner som er trukket.

Universitetet i Agder, 2016

Fakultet for Kunstfag

Institutt for Klassisk Musikk og Musikkpedagogikk

Et dypdykk i det kataklismiske, fatale og monstrøse

Av: Erik Haugan Aasland

Jeg har alltid vært fascinert av det grusomme, det mørke, det ujevne. Dette gjenspeiles i så mangt; min evne til å lede en ellers sivilisert samtale inn i en mørk og skitten bakgate som ikke nødvendigvis er åpen i den andre enden; min til dels frydefulle observasjon av menneskeheten og dens nesten komplette ubrukelighet; og ikke minst min forkjærlighet for repertoar av mindre lystig art. At det finnes komponister som tilfredsstillende min sult etter et slikt repertoar forteller meg at det finnes flere av oss, og sammen utgjør vi den lille og eksklusive gruppen mennesker som gjør at menneskeheten er nesten, men ikke helt, fullstendig ubrukelig.

I flere år har jeg brukt en biografitekst til konsertprogrammer og liknende, og den er skrevet med tanke på å være personlig, underholdende og «to-the-point». Jeg beskriver meg selv som lidende av «kronisk og uheldelig pianofili» og dessuten innehaver av en «eklektisk og absurd musikksmak». Sistnevnte er av viktighet her, da jeg er vimsete og eklektisk i mitt valg av repertoar. Det er andre faktorer også, sekundære av viktighet, men likevel av betydning.

God musikk er ofte vanskelig. En enkel påstand som lett kan både bekreftes og refutes. Det er en «truism» at all musikk er vanskelig om den skal spilles bra – virtuoseri er tross alt en total-pakke som inneholder både tekniske ferdigheter – håndverket, og musikalske evner – øreverket (for å gjenopfinne et begrep). Jeg har i alle år spilt musikk som er «for vanskelig». Dette er ikke et bevisst valg, men et behov for å velge musikk som jeg er spesielt interessert i der og da. Dette har ført til at jeg har vært innom store mengder med repertoar, uten at jeg nødvendigvis har konsertert så mye med repertoaret. Dette er selvsagt en litt bitter affære. Å bruke et halvt år på å øve inn for eksempel Sergei Rachmaninoff's sonate #1 op. 28 for å spille den på en liten håndfull konserter er ikke nødvendigvis den beste prioritering av tid. Likevel er det en god følelse å jobbe med repertoar man er interessert i – det gir ofte ekstra energi til å jobbe lengre og mer detaljert. Min eklektiske smak er også noe jeg ønsker å dele med publikum. Dette, kombinert med en naturlig nysgjerrighet for ny/uhørt musikk fører til at jeg nesten avskyr standard-repertoar fullstendig.

Jeg har alltid vært veldig begeistret for Sergei Prokofiev. Nesten alle russiske komponister produserer musikk som føles som den er spesialbestilt for meg personlig. Prokofiev oppdaget jeg gjennom et par av hans sonater og dessuten mesterverket *Visions Fugitives* op. 28. *Visions Fugitives* er en samling små karakterstykker. Disse kan spilles som en samling eller separat, og jeg har selv spilt flere av dem i små knipper ved anledning – de gir forresten et utmerket innblikk i Prokofiev's verden, både musikalsk og pianoteknisk. Den kjente *Sonate #7* op. 83 er en åpenbar favoritt for mange, og jeg har lenge tenkt at jeg burde spille den, men den har blitt grundig overskygget av min kjærlighet for *Sonate #8* op. 84. Begge er sonater fra Prokofiev's såkalte «krigs-sonater» og deler dessuten toneart (i den grad man kan si at de går i noen spesiell toneart – de er temmelig vimsete). *Sonate #8* er imidlertid en sonate med mye større ambisjon og tyngde. Den er enorm i alle retninger - varighet, emosjonell bredde, og pianotekniske krav er påfallende. Dette er appellerende for meg, og det er ikke tilfeldig at jeg nevnte Rachmaninoff's *Sonate #1* op.28, som deler disse kvalitetene. Prokofiev's sonate #8 er et verk som dessuten er av en enormt mørk karakter. De lyseste punktene er å finne i andresatsen – ikke at den er så lys – fascinerende beskrevet av en pianistkollega, Martin Bråten, som en «post-apokalyptisk vals». Jeg er tilbøyelig til å tenke at satsen kan beskrives som en «pre-apokalyptisk vals», med undertoner av irrasjonell tankegang og fornektelse av en fremtidig kataklysm. Hvis det er noe sted i sonaten hvor alt går til grunne så er det i siste sats. Jeg vil komme nærmere tilbake til beskrivelser av dette, og de medfølgende tekniske og tolkningsmessige vanskelighetene. Poenget mitt er at disse kvalitetene passer til min fascinasjon for det mørke, lugubre og monstrøse.

Å jobbe med Prokofiev's Sonate #8

Innøving

Jeg har i mange år ønsket å spille Prokofiev's sonate #8, og begynte i 2014 å jobbe med den i en kort periode (nok til å fingersette et par sider i første sats), før jeg ble distraheret av andre oppdrag. Når jeg tok fatt på den igjen i 2015 var det med tanke om å virkelig komme til bunns i den.

Musikken har jeg kjent lenge takket være innspillinger, spesielt med Grigory Sokolov. Det er et velkjent fenomen i forbindelse med innstudering at man kan lære raskere om man kjenner musikken fra før av, men at man samtidig ikke nødvendigvis er like grundig og

bevisst på hva man gjør. Jeg har de siste 4-5 årene vært veldig aktiv med samtidsmusikk. Dette har gjort at jeg ofte har spilt musikk jeg ikke har hørt før og dessuten ikke har hatt anledning til å høre. Noe er av og til så nytt at man ikke får siste revisjon før et par uker før man skal konsertere. I sterk kontrast til å innøve musikk man kjenner fra før må man lese notene spesielt nøye, og være veldig bevisst på hva man vil tilføre av sin egen personlighet i tolkningen. Det er veldig frigjørende å være i en slik prosess, men samtidig veldig krevende. Man er dessuten veldig sårbar ved at man presenterer noe som er kun sin egen tolkning – man står ikke på skuldrene av fremføringspraksisen til «voksne musikere». Jeg er derfor veldig bevisst på hvordan jeg går frem når jeg skal øve inn et verk jeg kjenner fra før av. Stor innsats må gjøres for å avstå fra lytting til innspillinger av verket i perioden hvor innstudering gjøres og tolkning skal begås. Det skal vise seg at jeg klarer dette kun med varierende hell.

Når jeg tar fatt på slike store arbeid så hender det ofte at jeg har tilstedeværelse nok til å notere noen stikkord i notene om når arbeidet påbegynte og når de forskjellige milepælene dukker opp. Dette er først og fremst for en referanse som jeg kan underholdes av i fremtiden, men også som en påminnelse om hvor lenge jeg faktisk har jobbet med et verk. Sistnevnte kan være nyttig for å holde en stø kurs og ikke ha vrangforestillinger om at man er «på god vei».

En innøvingsmetode jeg har brukt med stor suksess de siste årene er å starte på slutten av et verk. Jeg har allerede spilt gjennom et par ganger for å få en overfladisk følelse av strukturen (selv om kompliserte verk som denne sonaten krever mye lengre tid for å få ordentlig oversikt). Å øve inn fra takt 1 i et verk medfører en haug med uheldige konsekvenser; man spiller seg stadig i retning partier man ikke kan spille ordentlig; man blir vant til å starte fra start og spille til det stopper før man jobber med å lære nye partier; man blir kjent med musikken fra utgangspunktet som er ofte den «enkle» varianten, og dermed blir alt vanskeligere og vanskeligere; man får få «innsatser» - steder man kan hoppe inn og starte uten å nøle. Jeg velger som regel å starte på slutten. Siste akkord læres. Deretter akkordene/frasen som leder opp til siste akkord. Deretter frasen før. Osv. Dette gjør jeg i naturlige bolker bakover helt til jeg er ved starten av satsen. Et alternativ er å gjøre dette med forskjellige seksjoner i en sats, om disse er klart definerte. Denne metoden medfører så mange positive resultater at jeg ikke skjønner at dette ikke er mer utbredt; man spiller alltid i retning noe man kan – man trenger ikke lure på hvor lenge man kan spille før man kommer ut av det; man blir kjent med variantene/gjennomføringene før man lærer eksposisjonen, noe som gir en veldig solid analytisk innføring i verket; man lærer utallige «innsatser» som er nyttig ved øving og under konsert om man skulle få hukommelsestap (noe som er mindre sannsynlig

med en slik metode). Det er enda flere faktorer, men poenget er at dette er en fabelaktig metode for innstudering. Denne metoden kan også brukes med fordel på spesielt teknisk krevende partier.

En annen innøvingsmetode jeg bruker, spesielt nyttig i Prokofiev's sonate #8, er å disponere tiden fornuftig. Jeg har vært bevisst på å ikke kaste bort tid på å kose meg med å spille enkle partier, men snarere å sette tennene i de vanskelige områdene først. Dette kan virke åpenbart, men likevel nyttig å være bevisst på.

Første sats ble startet i september 2015. Dette var i en periode med store mengder med distraksjon i oppløpet til en turné med samtidsmusikk. Det tok mer tid enn det burde, og min lærer, Sveinung Bjelland, presset meg ved å «melde meg frivillig» til å spille på masterclass med Einar Steen-Nøkleberg bare 3-4 dager etter jeg hadde spilt satsen på pianotime første gang i sin helhet. Dette var et lurt triks for å få meg til å få den i bedre stand på veldig kort tid. Masterclasses er ofte bortkastet tid om man ikke er tilstrekkelig forberedt – da vil man bli fortalt om åpenbare feil, og eventuelle musikalske korreksjoner kan ikke testes/korrigeres på sparket fordi man ikke har overskuddet. Å spille på en masterclass uten å være godt forberedt er dessuten å vise frem skittentøyet sitt for offentligheten. Jeg lot meg presse, og hadde en intens periode med øving for å bli klar. Dermed var det tilfredsstillende å få nye impulser fra Einar Steen-Nøkleberg – detaljer som jeg for lengst hadde bestemt meg for å overse/ta lett på ble satt i et lys som gjorde at jeg ble inspirert til å revurdere min holdning til disse detaljene. Alt i alt tok det ca. 5-6 uker for å få første sats trygt i fingrene og hukommelsen.

Jeg valgte å ta sats for sats for å kunne fokusere på dem separat, selv om jeg vanligvis pleier å øve inn et verk som en helhet. Andre sats tok et par uker å øve inn, men har elementer som gjør at den kan være vanskeligere å huske. Et typisk problem er når musikken går langsomt og ikke inneholder nevneverdige tekniske problemer så har man ikke «mekanisk hukommelse» å stole på. Dette i motsetning til for eksempel siste sats som for det meste er rask og veldig motorisk. I denne sonaten er det ekstremt viktig med veldig bevisst memorisering av de langsomme og ikke-motoriske delene – og jeg merket i løpet av innøvingsprosessen at andre sats var sårbar for sviktende memorisering.

Å øve inn siste sats tok forbausende kort tid. Her fikk jeg enormt utbytte av å øve inn fra slutten – de siste 2-3 sidene er vanvittig vanskelige og trenger mye tid for å sitte skikkelig. Jeg oppdaget også med stor glede at to store seksjoner av A-delene kunne med stor fordel bruke samme fingersetning - til tross for at de var i forskjellige tonearter (i henhold til

sonatesatsformen). Grundig studering av verket og en bevissthet på hva som skiller forskjellige varianter fra hverandre gir mulighet for å oppdage slike forhold. Midtdelen tok derimot overraskende lang tid, til tross for at den er mindre pyroteknisk (med noen få unntak) og veldig enkel i struktur og harmoni. Jeg ser i etterkant at deler av skylden lå i en stor entusiasme for å øve på resten av satsen (og sonaten). Dette førte til at noen få takter av midtdelen ikke ble ordentlig memorisert før flere uker etter jeg hadde resten av sonaten skikkelig på plass. Det tok bare 5-10 minutter med jobbing for å gjøre dette, men jeg hadde utsatt og utsatt. Interessant å se i etterkant, og heldigvis ingen «varige mén».

Totalt sett tok det mellom 2-3 måneder å få 32 minutter med musikk ordentlig på plass. Men var den ordentlig på plass? Jeg spilte den på et par huskonserter før jul (utenfor universitetet) og lot den få pause hele julen og et par måneder etter nyttår. Denne tiden brukte jeg til å øve inn Beethoven's Sonate i Ab-dur, op. 110.

Det er ikke ofte jeg har anledning til å legge bort et stort verk jeg har øvd inn grundig for så å ta det opp igjen. Jeg må ofte bruke det i konsertsammenheng i tiden etter jeg har øvd det inn og når jeg har lagt det bort så er det bare unntaksvis at det blir brukt igjen. Med Prokofiev så var det ikke egentlig et bevisst valg – Beethoven stjal all min tid og jeg var rett og slett nervøs for å kikke på Prokofiev utpå nyåret. Jeg fryktet at jeg hadde glemt alt og kunne ikke, etter flere uker med pause fra sonaten, forstå at jeg kunne klare å spille noe så vanskelig og komplisert. Dette er en av de mange nevrosene man må leve med som musiker, og det er fascinerende å se seg selv bli irrasjonell til tross for at man har en del erfaring. Det var dermed med stor spenning at jeg restartet Prokofiev etter påsken 2016. Det tok noen få dager før den var på plass. Men den satt så veldig mye bedre både i bevisstheten og i mekanikken enn tidligere. Det er helt tydelig at tipset med å legge bort et verk i en periode er veldig lurt. Jeg har gjort det, men ikke over så lang tid. Jeg mistenker at dette i hovedsak skyldes at man i andre omgang ikke er i prosessen med å memorisere og løse tekniske problemer. Da er det kun snakk om gjenoppdagelse og oppfriskning. Da er det mer rom for å se perspektivet både musikalsk og teknisk. Jeg har hatt noen opplevelser med å øve inn verk jeg har spilt tidligere, men det har vært et år eller mer, og da er det litt vanskeligere. I dette tilfellet hadde jeg en pause på ca. 3 måneder. Dette var kanskje litt i meste laget, men jeg skal merke meg at 2-3 måneder kan være en god pause for et stort verk.

Tolkning

Jeg har allerede nevnt min ufrivillige innflytelse av innspillinger jeg har hørt mye på. Dette er noe som lukes ut litt etter litt ettersom jeg blir bevisst på hva jeg gjør – dvs. i innstuderingsprosessen, spesielt i den andre perioden etter påsken 2016, så endrer ting seg stadig. I pianotimene med Sveinung Bjelland blir jeg ofte spurt om hvorfor jeg har valgt å gjøre slik jeg gjør. Ikke sjeldent er svaret at jeg ikke har valgt det, men at det har «bare blitt slik». Dermed må jeg tenke meg om, og i disse tilfellene er ofte tolkningen «min» sporbar tilbake til innspillinger jeg har hørt mye på. Det er ingen hemmelighet at det har sneket seg mye «Sokoloviansk» spill inn i min tolkning. Dette er ingen dum ting – og hvordan skal man bli god uten å kjenne til de store mesterne og dessuten prøve å kopiere dem, bevisst eller ei¹?

Jeg har en tendens til å favorisere langsomme tolkninger (både i innspillinger og for meg selv). Dette stammer fra blant annet min fascinasjon over detaljer – gjerne overordnet i prioritet fremfor den store helheten. Jeg er dessuten veldig lite glad i å spille fort – hadde det vært sosialt/musikalsk akseptert så hadde jeg kanskje vurdert enda langsommere tempi enn jeg gjør. Jeg liker heller ikke ting som er vanskelige, og jo fortere ting går jo mer krever det av teknikken min. Til tross for dette så hører jeg på innspillinger av konserter jeg spiller at jeg ofte spiller fortere enn det som er normalt. Dette er et ekstremt paradoks som jeg ikke klarer å vri hodet mitt rundt.

Jeg hadde ved starten av innstuderingen av Prokofiev's Sonate #8 bestemt meg for et rolig og behersket tempo i hovedtemaet. Dette er et melodisk og relativt bekymringsløst «vandrende» tema. Jeg lykkes til en viss grad, men indikasjoner på pianotimene hos Sveinung Bjelland tydet på at det var for mange små fraser og seksjoner. Jeg har nemlig en tendens til å avfrasere grundig når jeg først setter i gang. Mange av disse ble luket ut til fordel for den lange linjen. Jeg har i ettertid vært enig i de fleste av disse (disse er ofte enten kopiert ubevisst fra innspillinger, eller bevisst fra innspillinger som ikke har slike avfraseringer – man kan la seg lure til å tro at man har hørt noe som ikke er der). Noen steder vil jeg derimot beholde dem, kanskje mot bedre viten², men likevel med overbevisning om at jeg ikke er komfortabel med å ikke avfrasere grundig. Et spesifikt sted hvor denne diskusjonen har endt med uenighet

¹ Stephen King skriver i sin fantastiske bok «On Writing» at man må skrive mye og lese mye for å bli god. Man lærer en del av de gode og mye av de dårlige. Og, mer relevant, man må kopiere de man liker for å bli det man selv ønsker å bli. Innflytelsene vil bli mindre og mindre sporbare etter hvert som man får erfaring og bevissthet rundt egne intensjoner.

² Er det ikke nettopp her at skjæringspunktet mellom konformisme og kunst ligger?

er etter at hovedtemaet er presentert og Prokofiev introduserer materiale som kan kalles et «tredje-tema» før sidetemaet er introdusert. Jeg vil ikke våge meg på en formell analyse av denne sonaten – den er veldig kompleks. Dette skillet skjer på tredje side i tempo-endringen (fra «Andante dolce» til «Poco più animato»)³.

Dette «tredje-temaet» er basert på akkorder – treklanger i forskjellige omvendinger – som er brettet ut tostemt på en veldig kreativ og fargerik måte. Dette er en av de aspektene som jeg tidligere nevnte at jeg hadde valgt å «ignorere». Med dette mener jeg at jeg hadde tenkt å behandle dem så nært en arpeggiert akkord som mulig (og med – igjen! – innspillinger i ryggen som forsvar). Einar Steen-Nøkleberg hadde på masterclass motforestillinger mot en slik tankegang og siden dette spesifikke skitne undertøyet ble halt ut foran de andre pianistene som satt og hørte på så måtte jeg i det minste vurdere dette ekstra nøye. Det viser seg at dette var lurt. Det er en detalj som gir liv til noe som ellers kan oppleves som en litt banal tekstur. Det blir mye vanskeligere å spille, men det lærer man jo av på sikt, så alt i alt – ikke ignorer detaljer bare fordi de virker vanskelige og uforståelige.

På femte siden i sonaten kommer endelig sidetemaet. Det er veldig karakteristisk med sitt «seufzer»/sukk. Vanlige musikalske sukk er en tone som glir ned en halvtone, med en «tunglett» artikulering. For Prokofiev så er ikke dette nok i denne sonaten – her må det være det jeg selv omtaler som et «kataklysmisk sukk». Dette sukket glir ned en halvtone og en oktav dvs. en liten none. Ikke nok med det – det lander på tritonus-trinnet til en akkord og løses ikke opp. Det er en av de mest minneverdige partiene i sonaten. Selve sidetemaet består av mer enn bare dette kataklysmiske sukket og er gjenstand for mange tolkningsmuligheter. Det som har vært et interessant tema på pianotimene er det faktum at jeg har holdt timingen ganske «tight» i kontrast til hovedtemaet. Dette kan man med stor fordel unngå – den nifse følelsen av nært forestående undergang forsterkes her ved en friere bruk av tid.

Gjennomføringen er spektakulær i sin intensjon, og krever god oversikt for å proporsjonere skikkelig. Det hele leder mot et klimaks som er så enormt at jeg får tårer i øynene bare ved å tenke på det, bokstavelig talt. For at dette skal fungere skikkelig må man altså holde igjen litt slik at man har det «lille ekstra» å gi når man kommer til det klimakset. Jeg husker tilbake til

³ Jeg bruker Edition Sikorski ED.NR.2179. Denne inneholder ikke taktnummer, noe den har til felles med alle andre utgaver jeg har sett. De andre utgavene er for øvrig veldig konsekvente med tanke på eventuelle feil eller layout-endringer. Det eneste jeg har merket meg som en potensiell forskjell i utgaver er at noen russiske pianister spiller en liten akkordendring i slutten av den hektiske codaen i siste sats konsekvent og tydelig. Dette leder meg til å tro at det kan være at det eksisterer en gammel russisk utgave med en skrivefeil eller variant som ikke er tilgjengelig nå for tiden. Skulle likt å få en kopi av den noten.

perioden før jul at jeg hadde nesten gitt bort alt allerede halvveis i gjennomføringen med tanke på styrkegrad og intensitet i spillet generelt og artikulasjon spesielt. Pausen fra sonaten gjorde at jeg kunne se mye større linjer, noe som er helt essensielt.

En interessant diskusjon dukket opp angående pedal. På ellefte side, 4. linje er det et «midlertidig klimaks» om man kan si noe slikt. Jeg anser det som det punktet ting virkelig skjærer seg i det musikalske narrative. Prokofiev har rotet seg inn i E-dur, noe som er så langt vekk fra hovedtonearten B-dur at han kan ikke komme lengre vekk. Han hamrer ut sidetemaet's seufzer, denne gangen med en eller to ekstra oktavers sprang, noe som høres aldeles fryktinngytende ut. Han legger også på noe som ikke kan være noe annet enn bombenedslag – to enormt svære og stygge akkorder i bassen. Melodilinjen som skal ligge over bombenedslaget kan enten startes med en rytmisk pedalisering eller legato-pedalisering. Jeg har brukt legato-varianten hele tiden frem til jeg plutselig fant ut at det ikke gjorde helt nytten og endret til den rytmiske pedaliseringen. Forskjellen ligger i mengden overtoner og sangbarheten i melodien. Den må som sagt overleve bombenedslaget – i alle fall nok til å fungere som en frase og ikke klippet i to⁴. Ved rytmisk pedalisering – dvs. slippe pedalen for å rense foregående takt ut og sparke den rett ned igjen for at den skal være nede når melodien skal begynne – vil man ikke miste noen overtoner, og man vil ha de største mulighetene for å holde melodien i live til tross for de fæle akkordene i bassen. Ved legato-pedalisering skifter man ikke pedalen før etter man har spilt melodien. Dette fører til en glattere overgang fra takten før, men det dreper dermed de verdifulle overtonene man får umiddelbart etter anslaget. Jeg klarer ikke å se noen andre løsninger (bortsett fra å holde pedalen gjennom hele kaoset⁵), og det hele handler om å finne et kompromiss som man kan leve med. Legato-pedaliseringen gir den glatte overgangen, men man mister overtoner som igjen fører til at man må proporsjonere (holde tilbake!) de stygge akkordene i bassen. Dette kan gi et ryddigere og penere helhetsinntrykk, men er det ønskelig? Rytmisk pedalisering gir et «klipp» mellom taktene – hvor tydelig det er avhenger av hvor raskt man pedaliserer og hvor god demping det er i instrumentet. Til gjengjeld får man komplette overtoner og kan rive skikkelig tak i

⁴ Når jeg skriver dette så gir det meg en tanke om at det kanskje er mulig å vurdere å tenke på den enorme akkorden som noe som faktisk avbryter/forstyrrer det musikalske narrative, slik det kunne gjort i virkeligheten med et bombenedslag. Det grenser i så fall mot programmusikk, noe jeg ikke tror Prokofiev hadde intensjoner om, så det er kanskje å tøyse strikken litt. Men det kan brukes som ammunisjon (pun intended) mot folk som påstår at akkordene i bassen spilles for sterkt.

⁵ Igjen – hvorfor ikke? Pedalklangen reflekterer for lytteren kun det som er nyest eller sterkest – og om man proporsjonerer klangen riktig så kan det å holde pedalen gjennom disse taktene fungere veldig bra. Skal testes!

akkordene i bassen. Totalt sett gir dette et røffere og mer intenst lydbilde. Jeg er, i skrivende stund, overbevist om at sistnevnte er den beste løsningen.

Første sats inneholder uten tvil mye mer enn det jeg har nevnt, men jeg har begrenset meg til de største og viktigste elementene, og spesielt de som har vært gjenstand for diskusjon/tvil.

Andre sats er den pre-apokalyptiske valsen. Den har, sett fra tilstrekkelig avstand, samme funksjon som andre sats i Beethovens Sonate op. 27 no. 2 (Måneskinn-sonaten) – beskrevet av Franz Liszt som «en blomst mellom to avgrunner»⁶. Den har mye tettere tekstur enn de to andre satsene og beveger seg tilstrekkelig langsomt til at man må være veldig varsom med hva man viser frem og hva man lar ligge i bakgrunnen. Det er også mye kromatikk og harmonisering med bevisst innskrevne «feiltoner»/sure akkorder. Dette gjør den vanskelig å memorisere. Men den skal være lett å høre på. Å spille en slik sats tungt og detaljert er en typisk felle – man har bruk masse tid på å få oversikt over alle lagene og publikum skal ikke slippe unna uten å høre hver eneste en! Jeg har brukt mye tid på å luke ut detaljer og holde flyten rytmisk. Et gjennomgående problem er alle skiftene i karakter – det er vanskelig å ikke vise dem frem ved å lage store avfraseringer (jfr. første sats). Litt av bevissthetsgjøringen på pianotimene med Sveinung Bjelland handler om å velge nøye hvilke steder som fortjener en skikkelig avfrasing og hvilke som kan være i fred. Man kan nesten tenke at man har 5 store avfraseringer på kontoen, og man må velge hvor man vil bruke dem – greit å ha en i reserve, også?

Et stort problemområde er på 3. side av andre sats. På 4. linje begynner hovedtemaet på nytt med en skikkelig kromatisk tekstur rundt seg. For å balansere denne kreves det at man ikke tviler på memoriseringen – da blir man knotete og klossete i spillingen, selv om alt til syvende og sist blir «riktig». Det er også viktig med en skikkelig tett og solid kontakt med instrumentet for å ikke miste taket i melodi-linjen – klikkende og lange negler er forbudt i denne satsen (spilling med flaterne hjelper også). Det som forbauser er hvordan det å lytte på musikken kan hjelpe på spillingen – på en pianotime fikk jeg tips om å ikke tenke på memorisering eller teknikken, men å bare lytte og la meg drive av musikken. Det gjorde susen, men kun fordi det allerede satt i fingrene. Det er tydelig at man må stole på memoriseringen av og til og kjøre på!

Tredje og siste sats er et skikkelig fyrverkeri som er nesten ustoppelig (med unntak av en mystisk episode på slutten av midtdelen markert «irresoluto»). Her er det tekniske problemer

⁶ Brendel, Alfred (2001). «Alfred Brendel on Music». A Capella Books s. 71

som står i fokus – løses de så er musikken nesten gratis med på kjøpet. Fra start var det mye jobbing med å få triolene jevne og lette. Spesielt i perioden før jul led spillingen under «øvings-anslag» - tungt og solid, men samtidig usikkert og vanskelig. Ikke mye å samle på musikalsk. Å gruppere triolene enda mer tydelig i 3 gav umiddelbare resultater – og jeg som hadde tenkt at jeg skulle prøve å gjøre et poeng av å spille så jevnt som mulig uten å gruppere triolene. Det viser seg at musikken trenger det og at teknikken forbedres betraktelig.

Noen tekniske problemer, som for eksempel 2. side av siste sats, 4. linje, siste takt, krevde ikke så mye tid for å løse (i den grad jeg har løst problemet), men en ryddig og ordentlig bevissthet. Det viser seg at små problemer som dette kan løses på totalt 4-5 minutter med ordentlig øving, i motsetning til å øve dårlig 2 minutter hver dag i flere uker. En konkret ting er å ikke akseptere at det «nesten går». Det må kunne gå ordentlig som hovedregel ved øving, og så får det heller være en risiko under fremførelse. Det blir sjeldent bedre av seg selv, og enda sjeldnere på konsert.

Midtdelen er jeg fortsatt ikke sikkert på om jeg skal anse som humoristisk eller vanvittig skummel. Det høres ut som to motpoler som ikke kan misforstås, men kanskje jeg reagerer på musikken på samme måte som mange reagerer på ting som er skummelt – med å le? Teksturen er i mange lag, men veldig skarp og stakkato. Sarkasme er et ord som er lett å bruke om dette partiet. Den russiske pianisten Andrei Gavrilov forteller i et intervju⁷ om sitt perspektiv på denne sonaten. Hans kjennskap til russisk historie og litteratur og generelle bakgrunn fra landet gir ham et overblikk som jeg ikke kan forestille meg, og min tolkning blir på godt og vondt basert på min ignoranse. Det blir en fryd å kunne spille denne sonaten en gang i fremtiden med mer kunnskap – og ikke minst etter at jeg har satt meg inn i den russiske litteraturen, noe jeg vet at vil berike min forståelse for og glede av russisk musikk. Gavrilov forteller at han ser på midtdelen som et stort maskineri som kverner og jobber – den store sovjetiske krigsmaskinen. Dette er ikke noe humoristisk, og jeg føler at min tolkning av denne delen trenger å være nifsere. Vanskelig å finne ut konkret hva som skal til, men lettbeint humor og sarkasme holder muligens ikke.

I løpet av midtdelen gjør Prokofiev noe genialt – han kobler den maskinelle musikken med det kataklysmiske sukket som er sidetemaet i første sats. Dette gir en enorm emosjonell virkning – i alle fall på meg og folk som kjenner musikken godt. Jeg er usikker på hvor tydelig dette er for førstegangs-lytteren – kanskje en ting man kan gjøre med tolkningen for å

⁷ https://www.youtube.com/watch?v=mi_eUq6EJtc

gjøre dette så tydelig som mulig. Man kan ikke ta for gitt at folk kommer til å høre denne sonaten så mange ganger – den er ikke så mye spilt, og det er større sjanse for at den gjennomsnittlige lytter til klassisk musikk vil velge for eksempel ovennevnte Måneskinns-sonaten fremfor denne episke og mørke sonaten.

Etter en forrykende coda som inneholder nok vanskeligheter til å skrive et eget essay om, kommer en liten 4-takters epilog. Den inneholder et siste grynt fra maskinen og tre grusomme arpeggierte akkorder og en dyp basstone. Det er ikke spektakulært og ei heller spesielt sterkt med tanke på volum – Prokofiev markerer bare «f» - i kontrast til de forrige to hele sidene med konstant og ustoppelig fortissimo. Jeg har lenge vært usikker på hvordan man skal forholde seg til dette. Det føles litt stusselig å avslutte et så episk verk med noe som er litt «midt i mellom», og det er definitivt ingen tradisjon for å holde tilbake nevneverdig – Emil Gilels (som hadde premieren på verket i samarbeid med komponisten) avslutter med intet mindre en fortisissississississimo⁸, og han er ikke den eneste. Som komposisjon så gir det mening at epilogen er litt mer tilbakeholdt, men for effektivitet i en konsertsammenheng så tror jeg at det kan oppfattes som at lufta har gått ut av ballongen (igjen – kanskje intensjonen til Prokofiev, men er det effektivt i en live-konsert? Kanskje på CD, men live?). Jeg har funnet en komfortabel posisjon på gjerdet inntil videre.

Etterord om tolkningsfrihet

Jeg er stor tilhenger av talefrihet, kanskje til det punkt hvor man kan kalle meg ekstremist. Det samme gjelder tolkningsfrihet. En komposisjon har mange stadier den skal gjennom før «det er fullbrakt»:

- Komponisten skal måtte få en idé og inneha evnene til å formidle den – dette skjer som regel via noter.
- Notene skal formidle idéen hans/hennes så tydelig som mulig/praktisk – som regel med rom for tolkning.
- Notene skal tolkes av en musiker med all den musikerens bagasje/kunnskap (evt. mangel på disse) – ikke alltid så lett om man ikke kan snakke med komponisten (og selv ikke da! Komponister, slik jeg kjenner dem fra min erfaring med samtidsmusikk,

⁸ https://www.youtube.com/watch?v=W7xxf_DGkBw

er notoriske i det å endre mening – noe man også merker om man hører innspillinger av komponister som spiller sine egne verk).

- Musikeren kan (viktig ord her!) bruke sine musikalske evner til å sortere ut det som virker ineffektivt eller umusikalsk eller assistere med å «forbedre» verket ved å gjøre det bedre enn det notene tilsier (dette er som regel veldig nødvendig siden noter ikke inneholder «det vesentlige», men bare skjelettet av musikken).
- Sist og ikke minst må publikum tolke det med sin hørsel – lytterne oppfatter detaljer på en annen måte enn komponisten og musikerne har tenkt.

Poenget med alle disse punktene er at det å være en slave av notene er irrasjonelt, historieløst og umusikalsk. Det er dessuten kunstnerisk verdiløst, da alle som har de grunnleggende tekniske ferdighetene kan følge notene slavisk og ha den samme oppføringspraktiske utdanningen. Da vil vi få blåkopier, noe som er noe av det skrekkeligste som finnes⁹.

Jeg hadde en interessant opplevelse for noen uker siden. Ivo Pogorelich's tolkning av bl.a. Rachmaninoff's 2. pianokonsert¹⁰. Det er en festival av eksentrisiteter og mystiske tempoendringer som er så ekstrem at det kan få en modig mann til å gråte. Men han er konsekvent og tenker på utsiden av esken – han er knapt nok på innsiden i det hele tatt. Etter å ha hørt denne trange fødselen av Rach 2 så måtte jeg forsøke å spille første sats av Prokofiev med samme frihet. Det var en vidunderlig opplevelse. Jeg tok tempoene ned til det ekstreme, og lot alle sperrer forsvinne. Verket fremsto i et nytt og interessant lys, og jeg fikk testet hvor godt jeg kan det – kan man ikke improvisere over et stykke på det viset så tror jeg ikke at man kan det ordentlig. Jeg tror ikke jeg skal bruke så mye av det jeg prøvde på der jeg satt og bedrev radbrekking av Prokofiev, men det gav meg en følelse av hva tolkningsfrihet kan innebære. Og hvorfor ikke? Det står ikke i notene at jeg ikke skal gjøre absurde, perverse og monstrøse musikalske valg...

⁹ Jeg har med gru og skrekk sett en video (muligens YouTube, men vil ikke prøve å finne den, for jeg vil ikke gi den flere treff – og dessuten har jeg alle intensjoner om å kunne sove den nærmeste uka) som inneholder 10 asiatiske jenter (6-8 år gamle?) som glir inn på en scene iført bløtkake-kjoler, stiller seg opp ved hvert sitt konsertflygel, hører en bjelle fra salen og bukker, hører bjelle og justerer krakken, hører bjelle og setter seg ned, hører bjelle og setter hendene klare på tangentene, hører bjelle og begynner å spille.... Fantasie Impromptu av Chopin. SYNKRONT! Det er en av de mest ufysiske cocktailene jeg vet om på denne planeten – indoktrinering av barn, «musikere» som det er 17 snes av på dusinet, og ikke minst et av musikkstykkene jeg misliker mest.

¹⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=E10PffAkxgM>