ANNABEL BALEAN GUAITA

UTFOLDELSE

Interpretasjonsanalyse av Alban Bergs *Sonate für klavier* opus 1 med utgangspunkt i noen fenomenologiske perspektiver, slik de er tilrettelagt av den rumenske dirigenten Sergiú Celibidache

Fordypningsemne
Mastergrad i utøvende musikk eller komposisjon
Griegakademiet - Institutt for Musikk
Universitetet i Bergen
Bergen, mai 2007

Sammendrag

Denne oppgaven tar utgangspunkt i noen fenomenologiske perspektiver,
slik de er tilrettelagt for praktisk anvendelse på musikk, av den rumenske dirigenten Sergiu Celibidache og hans elev Jordi Mora.

Alban Bergs *Sonate für klavier* opus 1 (1908-09) er skrevet i en tonal brytningstid, og representerer her en utfordring til Celibidaches teorier, som for det meste ble anvendt på tonal musikk.

En essayistisk form på oppgaven vektlegger gjennomgående det kunstneriske, subjektive blikket på musikkens møte med disse perspektivene. Oppgaven ble skrevet parallelt med min egen innstudering og innspilling av denne sonaten. Dette opptaket av sonaten er vedlagt.

Forord

Dedicado a Jordi Mora
Sin ti, esta tesis jamás hubiese tenido lugar.
Me has abierto los oidos a la musica.

Det er mange jeg ønsker å takke for sine ulike bidrag til denne oppgaven.

Først og fremst mine veiledere på Griegakademiet; hovedveileder Morten Eide Pedersen som hjalp meg til å finne min egen skrivestemme, og som også har kommet med viktige innspill både når det gjelder oppgavens form og innhold. Takk for motiverende og interessante veiledninger! Einar Røttingen har i sin veiledningsperiode hatt både tålmodighet og tro på meg og oppgavens tema, og lånt sjenerøst ut sine bøker og noter. Erik Steinskogs spennende forelesninger i musikkvitenskap har bidratt til å vekke min kritiske tenkning omkring oppgavens tema.

Jeg har også lyst til å rette en takk til min tangovenn Knut Ims, for god oppmuntring og innføring i akademisk skriving, og til Geir Rege og Magnus Andersson for deres engasjement for oppgavens tema og for lån av deres kritiske blikk i løpet av skriveperioden.

Takk til min gode venn og pianistkollega Marko Nouwens for fruktbare samtaler ved pianoet, masse praktisk hjelp og produsentarbeid i forbindelse med innspillingen av sonaten. Takk også til Paul Inge Vikingstad for opptaksarbeid, Lars Kolstad for lån av bok og interessant og inspirerende prat om Zen-filosofi og Konrad Rokstad for spennende forelesninger og veiledninger om Edmund Husserls fenomenologi.

Takk til min kjæreste Bernt Andreas for tålmodighet og støtte, samt opplæring i bruk av pc-en på en mer effektiv måte. Takk til min mor for mange kjærkomne barnevakter og til min lille Adrian på tre år som den store gledesprederen han alltid er.

Sist men ikke minst en hjertelig takk til min musikalske mentor; Jordi Mora som alltid tar imot meg og min ustoppelige nysgjerrighet. Takk for at du krever mer enn jeg kan klare, men samtidig viser veien mot det jeg en gang kanskje kan oppnå.

The end must be in the beginning and the beginning in the end:
Only when the last note fully participates in the first, and the first fully participates in the last,
will I experience this highest form of beauty. (Sergiu Celibidache)

Innhold

INNLEDNING **6**

BAKGRUNN 7
KILDER 11
METODE 13
FORM 14
PROBLEMSTILLINGER 15

TEORETISK BAKGRUNN **16**

"DE FIRE ESSENSIALITETER" 16
"INGEN KAN STIGE NED I DEN SAMME ELVEN TO GANGER" 17
INTENSJONALITET 18
TONENES FENOMENOLOGI 23
TONEHØYDE 23
PULS OG "BASIC ARTICULATION" 25

"MUSIC FROM THE TWILIGHT OF TONALITY" **29**

Å REPETERE EKSPOSISJONEN 31
ET NÆRMERE BLIKK PÅ TAKTENE 1-4 33
KLANGLIGE ASPEKTER 34
ANSLAG, AKSENTER OG ARTIKULASJON 35
STRUKTURERING AV KLIMAKS 37
FENOMENOLOGISK REDUKSJON 41

AVSLUTNING **43**

KILDER **45**

APPENDIX **49**

NOTEUTGAVE AV ALBAN BERGS *SONATE FÜR KLAVIER* OPUS 1 49
LYDINNSPILLING 49

Innledning

Denne oppgaven tar for seg praktisk-musikalske problemstillinger i Alban Bergs *Sonate für klavier* opus 1 utfordret gjennom den rumenske dirigenten Sergiú Celibidaches (1912-1996) musikkforståelse. Det er hovedsakelig gjennom en av hans elever, den spanske dirigenten Jordi Mora, vi får tilgang til noen av de teoriene og begrepene Celibidache brukte når han dirigerte og underviste. Celibidache var influert av grunnleggeren av moderne fenomenologi, Edmund Husserl og i løpet av sitt virke som dirigent og pedagog, kom han frem til noen grunnleggende retningslinjer for musikalsk interpretasjon som hadde fellestrekk med noen av Husserls teorier om hvordan vår "indre tidsbevissthet" påvirker vår erfaring. Et av Celibidaches redskaper som utøver var at han gjorde en erfaringsbasert (fenomenologisk) analyse i innstuderingsfasen. Tre av de grunnleggende spørsmål som lå til grunn for denne analysen var: Hva er lyd? Når virker lyd utvetydig på vår bevissthet? Under hvilke omstendigheter kan lyd bli musikk? [1] Dette ledet ham til en kunnskap om hvordan vi opplever musikalske grunnelementer i vår bevissthet. Videre var et av hans hovedbegreper enhet (*einheit/unity*). Å finne frem til verkets enhet var selve målet for analysen. Utøverens musikalske frihet var dermed en retningsbestemt frihet innenfor en gitt linje og mot et bestemt mål: å skape forbindelse mellom første og siste tone i verket, og å få musikken til å folde seg ut i en organisk enhet.

Jeg har valgt denne sonaten fordi den er skrevet i en tonal brytningstid, og dermed kan virke utfordrende på teorier som Celibidache for det meste brukte på tonal musikk. Sonaten ble innstudert parallelt med det skriftlige arbeidet med denne oppgaven. Derfor har jeg forsøkt å la det praktiske arbeidet med sonaten skinne igjennom, og valgt en mer essayistisk skriveform som også vektlegger det kunstneriske og subjektive blikket både på begrepene og på musikkens møte med disse.

Lydinnspillingen av sonaten som er vedlagt, ble tatt opp i Gunnar Sævigs sal på Griegakademiet den 27. april 2007.

[1] Was ist Klang? Wie wirkt der Klang in eindeutiger Weise auf das menschliche Bewusstsein? Unter welchen Bedingungen kann Klang zu Musik werden? (http://www.celibidache.fr/de) (Besøkt 20.5.07)

Bakgrunn

Sergiú Celibidache ble født i en liten by nær Jassy, i Moldavia (Romania). Han var et av fem søsken i en relativt velstående familie. Familien var ikke spesielt interessert i musikk, men moren kunne spille litt piano. Celibidache derimot, utviklet seg til en talentfull pianist og i tillegg gjorde han det eksepsjonelt bra på skolen. I 1927 dro han til Budapest for å studere musikk i tillegg til matematikk og filosofi. En dag hørte han en strykekvartett av komponisten Heinz Thiessen, og ble så berørt av denne at han skrev et brev til ham med en av sine egne komposisjoner vedlagt. Thiessen inviterte ham til å komme og studere med ham i Berlin, der han ble tatt opp som student ved Berliner Hochschule für Musik. Her var han til 1945, og studerte også direksjon med Walter Gmeindl. Han ble senere introdusert til musikologi av lærere som Arnold Schering og Georg Schünemann. Hvordan fant så Celibidaches sitt spesielle musikalske tankesett? Etter en konsert med pianisten Arturo Benedetti Michelangeli, forlot han tanken på å bli konsertpianist. Det var i denne perioden han gikk på utallige prøver og konserter med Berlin Filharmoniske Orkester og kom i kontakt med den tyske dirigenten Wilhelm Furtwängler (1886-1954). Furtwängler introduserte Celibidache til en helt ny klangverden: "The only true things about music came from his lips" (Celibidache i Celibidachi, dvd, 1997, hefte s. 79). På denne tiden var Celibidache dirigent for Berlin Radioorkester men i 1945, da nazistene avsatte Furtwängler, ble han kontaktet av Berlin Filharmoniske Orkester. Dette resulterte i 414 konserter med dette prestisjetunge orkestret. Da Furtwängler returnerte i 1952, delte de stillingen som dirigent frem til Furtwänglers død i 1954.

Celibidache ble også inspirert av tankesettet til Edmund Husserl, grunnleggeren av moderne fenomenologi. Han kalte etter hvert sin musikalske tilnærming for *Musikalische Phänomenologie* (Celibidache, 2001). Det har derfor vært interessant å undersøke hvilke tankebaner som finnes i fenomenologien, uavhengig av Celibidaches teorier. Fenomenologi betyr "læren om fenomenene". Fenomen stammer fra det greske substantivet *fainomenon* som henger sammen med verbet *fainein*, som betyr å vise seg eller komme til syne. I Finn Benestads *Musikk og tanke* (1976) finner vi følgende definisjon på musikalsk fenomenologi: Et forsøk på å forstå musikkens indre, ikke-klanglige vesen (s. 399). Musikk har vært undersøkt og beskrevet av en hel rekke fenomenologer. De fokuserer på hvordan musikkens struktur og indre relasjoner kommer til utrykk og oppleves i den menneskelige bevissthet. En fenomenolog er opptatt av den intuitive erkjennelse, og søker gjerne å beskrive hvordan musikken gripes umiddelbart. I fenomenologien

søker man en intersubjektiv kunnskap, dvs. den kunnskapen som er felles tilgjengelig.[2] I dagliglivet gjør vi gjerne betraktninger som vi beskriver fenomenologisk. Et eksempel er ordet solnedgang. Selv om jorden dreier rundt solen, beskriver ordet hvordan vi opplever dette fenomenet. Denne oppgaven skal ikke være en redegjørelse for fenomenologien, men et forsøk på å trekke ut vesentlige fenomenologiske perspektiver som kan gi oss større forståelse for bakgrunnen for Celibidaches musikalske perspektiv.

Celibidache ble etter hvert kjent med Martin Steinke som hadde levd i Kina i tretti år og som var veldig godt kjent med Zendisiplinen. "Gjennom ham har jeg opplevd hvor tankenes grenser ligger, hva som kan bli tenkt i musikk og hva ikke. Det er veien til Zen. Jeg kan bare si at uten Zen hadde jeg aldri opplevd dette spesielle prinsippet at i begynnelsen ligger slutten. Musikk er ikke noe annet enn en materialisering av dette prinsippet"[3] Celibidache var altså like påvirket av buddhistisk filosofi som av fenomenologi, men først i løpet av skriveprosessen skjønte jeg hvordan han koblet disse to tenkemåtene sammen. Jeg ble klar over at det var snakk om en holdning til musikken, mer enn en metode. I zen snakker man om å stoppe sinnet, men ikke å stoppe sinnets aktiviteter. Det betyr at sinnet gjennomtrenger hele kroppen. "Intentionality is being aware", sier Celibidaches tidligere elev, Jordi Mora. "You are passive but at the same time extremely active". Derfor skinner den buddhistiske tankegangen gjennom i det fenomenologiske perspektivet. Samtidig blir det vanskelig å beskrive dette skriftlig i en slik oppgave. For som Mora sier: "What is essential can not be demonstrated, only experienced. What can be demonstrated is not essential" (Mora, 6.10. 2004). Jeg har derfor valgt å plukke ut noen enkelte begreper, og forsøke å eksperimentere med dem i et musikkverk, vel vitende om at jeg ikke formidler Celibidaches totale budskap. Celibidache var ikke opptatt av å komme frem til en eneste måte å frasere på, eller ett bestemt tempo for ethvert musikkstykke. Hans hovedbudskap var å skape sammenheng mellom de musikalske valgene man tar. Man måtte åpne opp for øyeblikket og glemme seg selv, derfor kunne han av og til være både hard og kompromissløs mot sine elever. Intellektualisering var en vei til kunnskap, men ikke den eneste. Den kunne også lede en vekk fra musikken. Han insisterte på at tonene i seg selv ikke var musikk, de kunne bli til musikk dersom man opplevde sammenhengen mellom dem. Akkurat slik som man opplever en fjellkjede. Selve

---

[2] Inter=mellom, subjekter, mellom subjekter er betegnelsen for det som er tilgjengelig, erkjennbart eller forståelig for flere eller alle subjekter, motsatt det subjektive eller det private. (Lübcke, 1983/95)

[3] Fra en pressekonferanse i forbindelse med en Japan-turné med München Filharmoniske Orkester i oktober 1986, gjengitt i en artikkel i Süddeutsche Zeitung 13.10.1986. Hvor intensivt Celibidache var opptatt av buddhismen, viser også en artikkel som han skrev i 1962 for Frankfurte Allgemeine Zeitung. www.celibidache.de/verstehende.html. I denne tyske artikkelen skriver han om buddhisme generelt men også om sin læremester, buddhistmunken Martin Steinke og hans bok *Das Lebensgesetz*.

linjen på fjellkjeden eksisterer egentlig ikke, vi opplever den kun i vår bevissthet. Det er jeg og du som skaper en sammenheng mellom fjellene. Det er når du spiller en frase, og ti toner blir sammenbundet på en slik måte at du og jeg og alle hører at "ja, sånn må det være". Husserl kalte det ren bevissthet (*Reines Bewußtsein*). Det er en sinnstilstand man ikke kan bestemme seg for å oppnå, men som kommer når man gir slipp på seg selv og tankene sine. "Doing but not doing" (Mora, 6.10. 2004). Dette er vel kanskje mer en sinnstilstand enn en interpretasjonsstrategi.

I 1978 ble Celibidache utnevnt til professor ved universitetet i Mainz og ble senere sjefsdirigent for München Filharmoniske Orkester. Med dette orkestret fikk han mer eller mindre frie tøyler til å ha så lange prøver før konsertene som han ønsket. Dette orkestret ble hans "hjem" de siste sytten årene av hans liv. Undervisning fikk også større og større betydning for ham og fra 1985 jobbet han også regelmessig med Konservatorieorkestret i München (Hochschule für Musik). Han holdt regelmessige mesterklasser bl.a. i Schola Cantorum i Paris, Curtis Institute i Philadelphia, og underviste i direksjon og musikalsk fenomenologi i München. I 1992 ble han invitert til å dirigere Berlin Filharmoniske Orkester etter 37 års fravær. Celibidache underviste og dirigerte like til få uker før sin død i Paris 14. august 1996. Hans grav finnes i Neuville-sur-Essonne, Frankrike.[4]

Mange filosofer, helt fra filosofiens begynnelse, har forsøkt å beskrive og forklare musikk. Innenfor den fenomenologiske gren er Roman Ingardens *The Problem of Identity of the Musical Work* et sentralt eksempel. Forsøk på å forene fenomenologi med musikkteori finnes blant annet i Alfred Schutz *Fragments on the Phenomenology Of Music* (1976*),* Thomas Cliftons *Music as heard, a study in Applied Phenomenology* (1983) og F. Joseph Smiths *The experiencing of musical sound. Prelude to a Phenomenology of Music* (1976). Det finnes langt færre forsøk på å forene fenomenologi og musikalsk praksis, i hvert fall i skriftlig nedtegnet form. Jeg vil i den forbindelse nevne to norske hovedfagsoppgaver som har vært med på å gi meg et større perspektiv på temaet i min oppgave. Ole Ludvig Krügers *Musikalsk mening og intensjonalitet – et forsøk på å forene fenomenologi og musikkteori* (2004) og Tord Gustavsens *Improvisasjonens dialektiske utfordringer* (1998). Sistnevnte er et bidrag i det lite etablerte fagfeltet improvisasjonsfenomenologi. Han diskuterer blant annet hvordan det er mulig for en improviserende musiker å forene rasjonell musikalsk planlegging og strukturbygging med inderlighet og oppslukt nærvær. Disse bøkene har bidratt til en dypere forståelse for hva en fenomenologisk tilnærming til musikk også kan innebære. Jeg valgte likevel å ikke trekke disse inn

[4] Biografisk materiale er hentet fra heftet til Serge Celibidachis dvd *Celibidache!* , 2001.

i oppgaven, fordi jeg ønsket fokus på Moras og Celibidaches fenomenologiske tilnærming, og å gi plass til lesningen av Bergs sonate i forhold til deres begreper.

På grunn av begrenset litteratur omkring Celibidaches praktiske anvendelse av de fenomenologiske begrepene, er det derfor klargjørende å se ham i lys av sin samtid, og se nærmere på hvor han kan ha fått sine musikalske impulser og ideer fra. Forfatteren av boken *Les fondements de la musique dans la conscience humaine* (1961), dirigenten Ernest Ansermet, var en slik sentral kilde for Celibidache. Da Ansermet kom med dette hovedverket i 1961 ble det møtt med stillhet og uforståelighet. Ansermet går i denne boken nesten til krig mot tolvtoneteknikken, og er et resultat av femten års filosofisk refleksjon over tendensene i " den nye musikken". Det er kanskje først nå at Ansermets visjonære ideer kan møte forståelse. Forøvrig finnes denne boken foreløpig kun utgitt på tysk, fransk og spansk. Som jeg nevnte innledningsvis var Wilhelm Furtwängler et svært viktig forbilde for Celibidache. I intervjuer mellom Furtwängler og Walter Abendroth, samlet i boken *Gespräche über Musik* (Abendroth, 1949), viser Furtwängler seg som et allsidig åndsmenneske dypt forankret i europeisk humanisme. Furtwängler hadde i likhet med Celibidache en aversjon mot plateinnspillinger, og en forkjærlighet for langsomme tempi[5]. Furtwängler, i likhet med den tyske musikkteroretikeren Heinrich Schenker (1868-1935) var overbevist at ved fraværet av tonalitet, forsvant også den musikalske helheten. Furtwängler var også sterkt kritisk til forsøket på å skape et nytt tonespråk: "Hva den moderne musikk i alminnelighet forlanger av kunstneren, er det motsatte av hva man tidligere forstod under begrepet musikalsk sammenheng. Det er som om man med vilje unngår det umiddelbare syn på helheten" (Abendroth, 1949). Omtrent på samme tid skrev René Leibowitz boken *Schoenberg and His School. The contemporary Stage of the language of Music* (1949). Her sympatiserer han med – og forklarer den Andre Wienerskoles[6] musikalske visjoner, i en tid der mange andre var negative til den nye musikken. I tillegg diskuterer han en av Schönbergs elever, Alban Bergs komposisjonsmetoder og inspirasjonskilder. Denne boken er interessant fordi Leibowitz viser hvordan både Schoenberg og hans elever Berg og Webern var opptatt av å finne nye veier for å skape musikalsk enhet (*einheit/unity*). Han peker på hvilke kvaliteter Berg plukker og videreforedler fra sin læremester, og trekker frem den polyfone stilen, akkordene som bygger på kvarter og den tematiske stramheten som viser seg allerede i denne sonaten. Denne boken

---

[5] Det var interessant å finne ut at Furtwängler selv i sin ungdom hadde vært elev hos musikkteoretikeren Heinrich Schenker. Jeg oppdaget også at Celibidache hadde Heinz Thiessen som komposisjonslærer og musikalske mentor i sin ungdom. Thiessen var (i likhet med Berg) selv elev av Arnold Schoenberg.
[6] Den Andre Wienerskole er benevnelsen på komponistgruppen som vokste opp rundt komponisten Arnold Schoenberg (1883-1945). Han underviste mellom 1903 og 1925 og blant elevene hans finnes Anton Webern og Alban Berg.

demonstrerer at enhet definitivt var et kompositorisk mål for disse komponistene, og at tolvtoneteknikken var et av forsøkene på å erstatte den enheten som tonaliteten så lenge hadde vært et redskap for. Berg eksperimenterer med tonaliteten i denne sonaten, og søker selv nye veier for musikalsk enhet. Det er derfor en kobling av Celibidaches teorier med Bergs sonate kan være et spennende eksperiment.

Celibidache var en ettertraktet pedagog, og hadde mange studenter over hele verden. Hans holdning til musikalsk utøvelse oppsummeres i disse setningene: "You can't do anything other than let it happen. You just let it evolve. You don't do anything yourself. All you do is make sure that nothing disturbs this wonderful creation in any way. You are extremely active and at the same time extremely passive" (Schmidt-Garre, 1991, 25:00). Selv hadde han et bevisst forhold til fenomenologiske begreper, men var forsiktig med å bruke disse i undervisningssituasjonen med sine studenter. Han ønsket ikke å intellektualisere deres forhold til musikken, men heller å oppdage musikken sammen med dem. Han hadde intensjoner om å utgi det han hadde samlet av notater gjennom et langt virke, men gjorde det aldri. Med andre ord finnes det få direkte skriftlige kilder etter ham. Han ville ikke risikere en intellektualisering og systematisering som kunne få folk til å misforstå hva som var essensen i hans arbeid. Siden denne praktiske delen av hans musikkforståelse ikke har vært tilgjengelig, har jeg vært nødt til å finne andre kilder til dette, blant annet noen av de elevene som har videreført hans ideer. Jeg skal nå gi en oversikt over de personene som i tillegg til Celibidache selv er kildene i denne oppgaven.

Kilder

Jordi Mora
Spansk dirigent, bosatt i Barcelona. Elev av Celibidache fra 1973. Jordi Mora skal ha vært Celibidaches "star pupil" fra München-perioden[7]. Jeg møtte Mora for først gang under min studietid i Barcelona, og har hatt jevnlig kontakt med ham siden. Jeg har tatt vare på opptakene av alle timene jeg har hatt med Mora siden den første timen i 1994, og i den senere tid laget et arkiv med nummererte cd-er av dette. Referanser til dette kildematerialet vil derfor se slik ut: (Mora, cd nummer/dato) Mora hadde jevnlig kontakt med Celibidache, og har både videreført og strukturert mye av Celibidaches musikalske perspektiv. Han møtte ham første gang på en prøve i Stuttgart, og fulgte deretter hans undervisning i fjorten år. Det er derfor ikke alltid like klart hvilken kunnskap som kommer direkte fra Celibidache og hva som er fra Jordi Mora. Det

[7] M. Thakar, personlig e-post 18. mai 2007

jeg har valgt å trekke frem i denne oppgaven er kun et utvalg, og slik jeg har valgt å strukturere det, kommer ikke fra en ferdig sydd modell, slik det er oppstilt i denne oppgaven. Mora porsjonerte denne kunnskapen ut over tid, og det har vært en utfordring å skulle samle de trådene som nå utgjør strukturen i denne oppgaven. Uklarhetene i forhold til opphavet til de forskjellige begrepene har også bydd på språkmessige utfordringer. Celibidache snakket minst fem forskjellige språk, og undervisningen hans kunne like gjerne foregå på tysk som på engelsk, fransk, italiensk eller rumensk. Moras undervisning med meg har foregått på engelsk og spansk. Jeg har derfor valgt å holde begrepene fra Mora på engelsk, men når begrepet kommer direkte fra Celibidache, blir det tyske ordet han brukte satt i kursiv.

Peter Bastian

Dansk musiker og forfatter av boken *Inn i musikken – en bok om musikk og bevissthet* (1987). Bastian var elev av Celibidache over en periode på syv år, og bidrar også til en strukturering av Celibidaches teorier i likhet med Jordi Mora. Bastian konkluderer i boken sin blant annet med at målet for fenomenologien er å få en større forståelse for vår måte å oppleve musikken på, og at fenomenologisk tilnærming kan gi nyttige redskaper for tilegnelsesprosessen av et musikalsk verk.

Markand Thakar

Dirigent, elev av Celibidache og forfatter av artikkelen *Tribute to a teacher (1994)* Her skriver han blant annet at det viktigste han lærte av Celibidache, var at vi musikere kan tilrettelegge for "denne narkotiske, celestiale opplevelsen" av musikk ved å strukturere hver komponent, slik at de alle inngår i en udelelig enhet. Artikkelen gir blant annet innsyn i hvordan Celibidache definerer sitt enhetsbegrep gjennom fenomenologisk reduksjon. Thakar bidrar også til en strukturering av Celibidaches tenkning. Som han sier det selv, er grensen uklar i forhold til hva som er Celibidaches, og hva som er hans egen tenkning. "My own thinking carries some refinement, some extension and some rejection of his, although in truth there's sometimes a fuzzy line for me in how much of my thinking is mine and how much is Celi's" [8].

Serge Ioan Celibidachi

Regissør og sønn av Celibidache. Har laget dokumentaren *Celibidaches Garden* utgitt posthumt i 1997. Her finnes også et hefte vedlagt. Dette heftet inneholder intervjuer og essays om Celibidache. Her finner vi blant annet Celibidaches egne ord om hvordan han definerer musikk, forholdet mellom tempo og ekspressivitet og musikkens tidløshet.

[8] M. Thakar, personlig e-post 18. mai 2007

Jan Schmidt-Garré
Regissør av dokumentaren *Celibidache; You don't do anything, you just let it evolve*, fra 1991. Denne er resultatet av at Garré fulgte og observerte Celibidache på prøver med München Filharmoniske orkester og Schleswig-Holstein Ungdomsorkester over en fire år lang periode. Dvd-en gir et tydelig inntrykk av Celibidaches spesielle pedagogikk og tankesett.

Edmund Husserl (1859-1938)
Filosof som blant annet skrev *On the Phenomenology of the Consciousness of Internal Time* (1893-1917), en bok som fikk så stor betydning at den har blitt antatt å representere startpunktet for moderne fenomenologi. I denne boken beskriver Husserl blant annet fenomenologisk reduksjon, noe som er et av Celibidaches viktigste redskaper til å finne musikalsk enhet i et verk. Jeg har også brukt sekundærlitteratur om Husserl som har vært lettere å forstå. Boken *Husserls Fenomenologi* (2001) skrevet på dansk av Dan Zahavi, ble jeg introdusert til på fenomenologiforelesningene våren 2005. Fordi dette ikke er en filosofioppgave, og jeg heller ikke er en filosofistudent, så tok jeg meg den frihet å bruke boken til Zahavi som gjorde Husserls teorier lettere tilgjengelige for meg.

Hvis jeg i etterkant skal vurdere mine kilder, så ser jeg at det fremdeles er den muntlige overleveringen fra Jordi Mora den som går mest direkte inn i musikken. De øvrige kildene har likevel gitt en dypere forståelsesbakgrunn for Celibidaches musikalske tilnærming. Det er ikke helt lett å få tak i hva Celibidache egentlig holdt på med på disse sagnomsuste undervisningstimene og prøvene. Dvd-ene gir noen små smakebiter, men man får mer inntrykk av en streng lærer som har en sterk visjon, enn hva det egentlig handlet om. Derfor har jeg også valgt å legge hovedvekten på Jordi Mora som kilde i denne oppgaven.

Metode

Som jeg har nevnt tidligere, så var det en utfordring å få avstand til en tilnærming som var blitt en så sterk del av meg selv. I starten av innstuderingsprosessen med Bergs sonate skrev jeg ned observasjoner og tanker jeg gjorde meg etter hver øvingsøkt. Jeg forsøkte å styre unna fenomenologiske perspektiver, og gi Bergs sonate en så "fordomsfri" behandling som mulig. Det ble en hermeneutisk prosess som avdekket de pianistiske og musikalske problemstillingene som jeg kunne bygge oppgaven på. Dette gav en større grad av refleksjon og kritisk tenkning. Selve prosessen foregikk for det meste ved klaveret med penn og papir. Deretter gikk jeg til pc-en og skrev videre på dagens notater og tankespinn. Også etter at jeg hadde begynt å strukturere stoffet,

fant jeg det nyttig å ta med meg andre problemer, og å jobbe med dem mens jeg var ved klaveret. Dette gav en direkte og kontinuerlig erfaring med musikken, og jeg opplevde at musikken hele tiden gav næring til skrivingen. Før jeg begynte å skrive, fulgte jeg også et seminar om fenomenologi og vitenskap med førsteamanuensis Konrad Rokstad på Historisk-filosofisk fakultet ved Universitetet i Bergen våren 2005. Seminaret gav en innføring i den fenomenologiske filosofien slik den er grunnlagt av Edmund Husserl, og det var der jeg begynte å danne meg en oversikt over de aspektene ved fenomenologi som jeg kunne koble direkte til Celibidache. Jeg vil avslutningsvis nevne at Celibidaches teorier kan oppleves å komme i konflikt med andre fraseringsteorier, f. eks innenfor den historiske fremføringspraksisen i wienerklassisk musikk. Dette vil jeg likevel ikke gå nærmere inn på.

Form

Jeg har forsøkt å finne en fleksibel form på oppgaven som jeg ønsket kunne reflektere arbeidsmetoden min med dette stoffet. Det kan kanskje kalles en essayistisk struktur fordi essayet ser mer i en detalj enn i det store og hele. Jeg går til tider veldig i detalj med musikken, noe som kan passe overens med essayets formål, i hvert fall slik Theodor Adorno[9] skriver i "Essayet som form". Her bunner kravet om et helhetlig overblikk i et bestemt syn på den gjenstanden man undersøker. "Kravet om kontinuitet i tankeføringa avgjer tendensielt på førehand at gjenstanden er velstemt og harmonisk" (Adorno, 1992, s 86). Essayet utfordrer altså tanken om at dets tema eller gjenstand utgjør en helhet. Jeg forsøkte å betrakte sonaten fra ulike synsvinkler, noe som ifølge Adorno kjennetegner essayet; "Essayistisk skriv han som forfattar eksperimenterande, han som snur sin gjenstand att og fram, spør, rører ved, prøver, gjennomreflekterer, han går laus på gjenstanden fra ymse sider og samlar det han ser for sitt åndelege blikk" (ibid). Jeg har forsøkt å la Bergs sonate fungere som en slags motstemme til Celibidaches teorier. I tillegg er mine egne betraktninger og subjektive meninger også vektlagt som motstemmer, fordi det er jeg som utøver som til slutt skal fremføre sonaten, og må få den til å fungere i samsvar med min spillestil. I første kapittel kommer en klargjøring av den teoretiske bakgrunnen for oppgaven. Dette er et utvalg av Celibidaches begreper slik de ble presentert for meg av Jordi Mora. Også Bastian og Thakar er med på å klargjøre disse begrepene der de har kommet med utfyllende informasjon. I kapittel to tar jeg fatt på ulike problemstillinger ved Bergs sonate. I avslutningen trekker jeg noen linjer og konklusjoner, mens jeg samtidig forsøker å se denne tilnærmingen i et videre perspektiv.

[9] Filosof, musikkritiker og komponist og i en periode også piano-og komposisjonselev av Alban Berg

Problemstillinger

Bergs sonate er skrevet i en slags posttonalitet som gjør det utfordrende å arbeide med ideer som Celibidache for det meste anvendte på tonal musikk. Tonalitet har i mange hundreår vært en sterkt ordnende kraft for kompositorisk enhet. Jeg vil undersøke hvorvidt Celibidaches ideer omkring enhet også kan anvendes på musikk som ikke er rent tonal, og hvordan dette virker inn på min oppfattelse av denne musikken.

Fra et erfaringsanalytisk perspektiv vil vår opplevelse av tempi, vår indre tidsbevissthet, avhenge av hvor man befinner seg i verket. Fenomenologiens temporale perspektiv vil med andre ord være med på å belyse problemstillinger knyttet opp til tempo og dynamikk. Det samme gjelder for dynamiske anvisninger. Berg skriver crescendo, men hvor mye klangen skal vokse er opp til utøveren. Jeg vil se på hvilken måte en forståelse av den ytre, overgripende strukturen kan gjenspeile seg i hvordan jeg praktisk forholder meg til sonatens tempomessige og fraseringmessige problemstillinger.

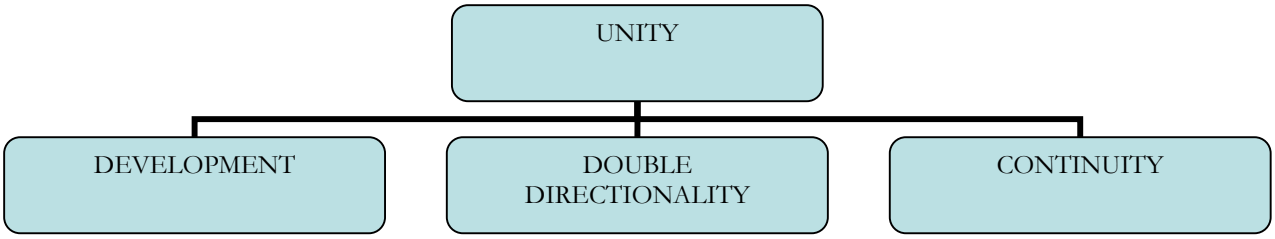
I sonateformens tradisjon skriver Berg repetisjonstegn etter eksposisjonen i t 56. I forhold til disse "obligatoriske" repetisjonstegnene i sonater skrevet på 18- og tidlig 1900- tallet, står vi utøvere ofte overfor et valg om å være "tro" mot komponisten eller vår egen musikalske intuisjon. I de fleste sonater kan veien gjennom en slik repetisjon da føles ugunstig for verkets proporsjoner. Eksposisjonen blir veldig tung og lang i forhold til gjennomføringsdelen. Berg virker også svært bevisst på proporsjoner mht lengde på tema og detaljer rundt notene. Derfor lurer jeg på om det et bevisst ønske fra Berg at vi skal repetere, eller er det rett og slett en referanse til fortiden? [10] Jeg vil derfor med et blikk for verkets helhet se på hvilke konsekvenser dette får dersom jeg repeterer eksposisjonen. Jeg tar også opp problematikk rundt artikulasjon og anslag i sonaten. Jeg ønsker å finne en klanglig strategi for å få en klarhet i det polyfoniske, tette og komplekse vevet ved å anvende perspektivene Mora gir oss omkring de ulike tonehøyders volum og klarhet. Nå skal vi se på de begrepene som skal danne den teoretiske bakgrunnen for eksperimenteringen vi senere skal gjøre med Bergs sonate.

[10] Noen utøvere, som f.eks på de sene innspillingene til Glenn Gould utelater denne repetisjonen.
Fra innspillinger gjort på 50-tallet spiller Gould eksposisjonen to ganger. I 1974 derimot spiller han uten å repetere, men spiller så langsomt at han han får like lang spilletid på verket. (Bazzana, 1997, s 102-103)

Teoretisk bakgrunn

I dette kapitlet skal vi se nærmere på hvordan Celibidache har "oversatt" fenomenologiske perspektiver til musikalsk praktisk arbeid. Celibidache var både konkret og detaljert når han jobbet med sine elever, korene og orkestrene han dirigerte. Dette arbeidet har til nå ikke vært dokumentert i særlig grad. Her har jeg gjort et forsøk på å skrive ned denne muntlige kunnskapen som jeg har fått tilgjengeliggjort via Jordi Mora. Vi skal blant annet se nærmere på hvordan han beskriver begrepene tonehøyde og toneklarhet, og få en praktisk demonstrasjon av hvordan dette kan anvendes på en klaversonate av Mozart. Videre skal vi se nærmere på hvordan begrepene puls og "basic articulation" blir anvendt. Her trekker jeg også inn to andre av Celibidaches elever. Markand Thakar har med sin artikkel "*A tribute to a teacher*" (2004) gitt innsyn i hvordan Celibidache var som lærer. Den danske musikeren Peter Bastian har i sin bok "*Inn i musikken*" (1988) blant annet bidratt med en tydelig fremstilling av de tre arketypene som Celibidache brukte for å forklare rytmisk gruppering. Vi får også et innblikk i hvordan Celibidache pleide å bruke sangen *Alle Vögel sind schon da* for å demonstrere musikalsk reduksjon. Jordi Mora fant ut at mange av de begrepene Celibidache brukte i undervisningssammenheng handlet om å finne verkets enhet. Han forsøkte derfor selv å strukturere dette og kom frem til det han selv i sine foredrag og undervisning kaller "the four essentialities". Dette kan fremstilles slik:

"De fire essensialiteter"



For å forklare bakgrunnen for disse essensialitetene, trekker Mora paralleller mellom mennesket og musikken: "Det vi oppdager i musikken, er det samme som vi kan finne ved å observere oss selv som levende mennesker" (Mora, cd 28/22.4.05). Han understreker at disse aspektene ikke avhenger av oss, men finner sted enten vi vil eller ikke. "Et musikkstykkes liv har den samme struktur som det menneskelige liv. Hva som gjør musikken levende er det samme som gjør et

menneske levende" (ibid). Og hva er disse "bevisene" på at vi er levende? "Som menneske er vi i kontinuerlig utvikling (*development)* fra vi fødes til vi dør, som et lys som brenner ned. Det er derfor ikke to øyeblikk som er like. Når vi spiller må vi være veldig oppmerksomme på dette. Det er ikke to øyeblikk som er like. Hvert eneste øyeblikk er en del av en utvikling" (ibid). Celibidache skal i denne forbindelse snakket om at musikk ikke er (*sein)*, men blir til (*werden).*[11] For ham var det essensielt å skille mellom lyd som et akustisk fenomen, og lyd slik det blir oppfattet av det menneskelige sinn. Det er korrespondansen mellom hørselen og vår indre affektverden som er selve kilden til musikalsk opplevelse. "Sound is nothing, sound could become music" (Celibidache i Thakar, 1994). Mora spør deretter: "Hvordan er så denne utviklingen strukturert?" Svarene kommer igjen ved å observere oss selv. "Observerer vi pusten oppdager vi at pusten har en struktur som ikke forandrer seg." Mora kalte dette "toveis direksjonalitet" (*double directionality).* Pusten som skjer uten vår aktive medvirkning; inn og ut igjen. I musikalsk sammenheng vil det si at alt får en retning, mot eller fra, noe som vi utøvere må oppdage. Fenomenologien er opptatt av å skille mellom en ytre tid og en indre, erfart tid. Den ytre tiden er det som klokken viser oss; denne har kun én retning. Derimot oppleves vår indre tid som artikulert. Vi vet hvordan tid både kan oppleves som om den går langsomt og noen ganger veldig fort.

"Ingen kan stige ned i den samme elven to ganger"

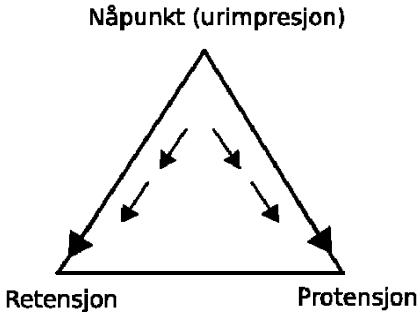
Vårt vestlige språk reflekterer ikke denne opplevde tiden. Setningen om elven betyr i praksis at *jeg* stadig er den samme, men elven en annen. Det skal finnes et zuluspråk der man ikke bøyer verbet "å gå" i tid. De sier ikke "jeg går", "jeg skal gå". Bare pronomenet bøyes, mitt gamle jeg, mitt her og nå og det "jeg" jeg skal bli, har forskjellige former (Jensen, 1988, s.80-81). Å gå er det samme, jeg som går forandres. Celibidache var bevisst på opplevelsen av tid i forhold til musikalsk opplevelse: "How long is a four-hour date with a boring person? How long is a four-hour date with an exciting person? So, he [Celibidache] asked, "how long is four hours?" "Along the same lines, he knows that tones stand in the same fundamental relation sounding concurrently or sounding successively" (Thakar om Celibidache 1994). I fenomenologien finner vi begreper som reflekterer tidsopplevelse og det er derfor interessant å vite litt om hvor Celibidache hentet inspirasjon til sine tanker om musikk.

[11] Jordi Mora, personlig e-post 12.11.06

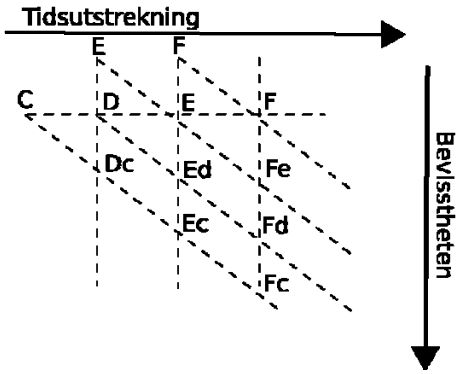
Intensjonalitet

Begrepet intensjonalitet omtales ofte som læren om bevisstheten's målrettethet. Begrepet ble videreutviklet av Husserl, og det som er interessant for denne oppgaven er at det viser hvordan vi egentlig opplever et øyeblikk som en sammensmeltning av fortid (retensjon) og fremtid (protensjon). (Se figur)

Husserl understreket også at urimpresjonen (nåpunktet) skjer samtidig som retensjonen og protensjonen. Husserl definerer den retensjonale prosess som en passiv prosess som skjer uten vår aktive medvirkning, i motsetning til hukommelse som vi selv kan ta initiativet til (Zahavi, 2001 s.14). Det som også er interessant med begrepene retensjon og protensjon er denne aktive form for erindring som finner sted i den retensjonale sone. Ordene fortid og fremtid har ikke denne samme betydningen. I disse begrepene er det underliggende at vi har med oss det som har vært, samtidig som vi orienterer oss mot det som skal komme til å bli.



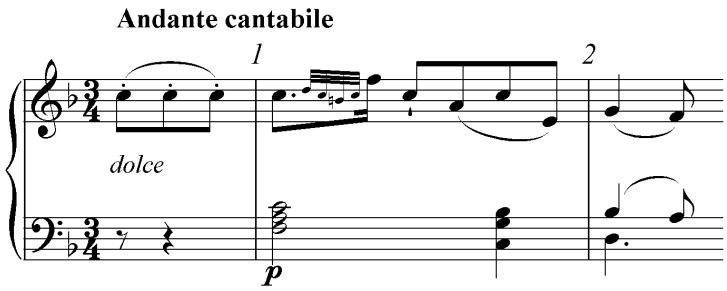
I boken *Husserls fenomenologi* (Zahavi, 1994) finner vi en interessant beskrivelse av hvordan fire toner utfolder seg i vår bevissthet (se figur). "Hvis vi fokuserer på siste del av denne persepsjonen, den som foreligger når tonen E klinger, så finner vi ikke en bevissthet som utelukkende er bevisst om tonen E men derimot en bevissthet som fremdeles er bevisst om de to tidligere tonene D og C. Og ikke nok med det, vi finner en bevissthet som fremdeles hører de to første tonene (verken forestiller eller husker dem). Dette betyr ikke at det ikke er noen forskjell mellom vår bevissthet om den nåværende tone E og vår bevissthet om tonene D og C. D og C er ikke samtidig med E, det er snakk om en erfaring av et tidslig følge. D og C er toner som har vært, men de erfares nettopp som forgangne, og det er utelukkende derfor vi erfarer treklangen som enhet og ikke bare isolerte toner som erstatter hverandre. (Zahavi, 2001 s.123). Det kan være dette Celibidaches mener med "Music is nothing, sound can become music" (Thakar, 1994). Det er når alle nåpunkt relateres til alle nåpunkt og man blir bevisst den store sammenhengen, at det oppstår enhet. Toner blir til musikk når vi lytter etter sammenhengen mellom enkelttoner. "Music can happen when the now-point experience, in which the entire grouping occurs simultaneously as a continuity of retentions, actual now-point experiences, and



protentions, is exchanged for a new now-point experience, in which again the continuity of the entire grouping occurs simultaneously, in an unbroken continuum of such exchanges" (Celibidache i Thakar, 1994).

Man kan altså se intensjonalitetsmodellen som en forklaring på at søken etter sammenheng er noe som skjer i vår bevissthet uten vår innvirkning. Celibidache går til den ytterlighet at han snakker om en opplevelse av verket som en sammenhengende opplevelse, fra første til siste tone. Er dette mulig? Hvor lenge kan vi egentlig huske begynnelsen av et verk? Som lytter er det kanskje umulig å ha en slik "hukommelse" eller ubrutt konsentrasjon. Men som utøver kan vi kanskje la denne ideen få konsekvenser for vår frasering? Som utøver så vil jeg i praksis se hver frase i lys av det som har vært og det som kommer til å bli.

Vi kan se på åpningen av Mozarts klaversonate Kv 330, 2.sats. Denne spilte jeg for Mora, og han beskrev blant annet de seks c-enes utvikling med fokus på utvikling og dobbel direksjonalitet (spor 2). Den første tonen er vårt aller første inntrykk, og står allerede i et forhold; forholdet til stillheten. Deretter repeterer Mozart denne tonen slik at vi hører denne tonen for andre gang. "Fenomenologi forteller oss at det ikke eksisterer to like øyeblikk" sier Mora. Så erfaringen av den andre tonen kan ikke være lik erfaringen av den første. Vår bevissthet er allerede påvirket av den første tonen. Vi relaterer altså den andre tonen med erfaringen av stillhet og den første tonen.



spor 2

Mozart repeterer denne tonen igjen og igjen. Plutselig hører vi denne c-en i forhold til en harmoni (fjerde tonen). Det er første gang vi får toner i en vertikal sammenheng. Det øyeblikk vi hører en harmoni prøver vår bevissthet å orientere seg, prøver å finne et tonalt senter. Den praktiske konsekvensen av essensialiteten *double directionality* gir oss to mulige retninger, enten mot "mer spenning" eller mot "mindre spenning", sier Mora. Her går det mot mer. De går for å finne et senter. Det som gjør den andre c-en annerledes enn den første, og den tredje c-en annerledes enn de to første er at de har en retning <u>mot</u> maksimum spenning som er den første akkorden. Så

kommer c- f- c. Hvorfor føles det naturlig å spille f-en og c-en svakt og ikke spille f-en sterkt? Fordi denne f-en er allerede kjent. Og c-en har vi hørt allerede fire ganger. "Det er naturlig at det som er kjent blir mer og mer avspent" sier Mora. Når noe repeteres er den naturlige tendensen avspenning. Men det kan også gå mot mer spenning avhengig av hvilken kontekst det er i. Denne konteksten her gir oss begge situasjoner. Repetisjon mot mer [til harmoni], og repetisjon mot mindre [til den 6. c etter ornamentet]" (Mora, cd 31a/8.10.05). Her ser vi også hvordan det harmoniske aspektet er med på å påvirke melodiens retning. Konsekvensen blir å frasere mot akkorden, slik jeg forsøker å spille det på lydeksempelet. I historisk fremføringstradisjon vil man gjerne spille det mer "talende og mer ettertrykk på den første tonen i hver bue"[12].

Den tredje essensialiteten er kontinuitet (*continuity).* Mora sammenligner det med at når man leser en bok finnes det utvikling, men ikke nødvendigvis kontinuitet. Man kan avbryte lesingen og lese videre dagen etter. I musikk er dette ikke mulig uten å miste helheten, så i musikk går kontinuitet og utvikling alltid sammen. Det er også mulig å ha kontinuitet uten utvikling. "In music everything becomes one, so it is impossible to differentiate between continuity and evolution, like it is impossible to make the difference between unity and evolution or continuity and unity, or continuity and double direction. In the musical experience there are not "betweens".[13] Den fjerde og siste essensialiteten er enhet (*unity).* Dette kaller Mora for "essensialitetenes essensialitet". For å forklare dette nærmere spør han igjen: "Hvordan fungerer vårt sinn? Enten vi vil det eller ikke, hører vi etter en sammenheng. Instinktet eller intuisjonen søker den store bue. Hvordan finner vi enheten i musikken? Først ved å gjenkjenne de små artikulasjonene i stykket. En distribusjon av ekspressivitet slik at jeg får fraser. Først små fraser og deretter hele buen. Fra 400 noter finner du 120 artikulasjoner. Du er nærmere den fenomenologiske reduksjon; det å komme fra multiplisitet til enhet. Den store bue har den samme oppbygning som de små artikulasjonene. Den har begge retningene; fremover og tilbake" (Mora, cd 28/ 22.4.05). På denne måten beskriver han hvordan vi som utøvere kan være med på å skape denne følelsen av enhet i verket vi spiller: Vi kan søke etter ett hovedkulminasjonspunkt, men bare ved å oppdage alle de små bølgene som gir retningen mot det ene punktet. Disse vil igjen være underlagt hovedkulminasjonspunktet og deretter må vi være bevisst på hvordan vi bygger opp og ned igjen, og da, kanskje, kan vi oppleve følelsen av enhet. "Unity happens when <u>after</u> the point of culmination you relax exactly what you

[12] Kilder som omhandler historisk fremføringspraksis, forteller at vi skal forstå enhver bue som en indikasjon på en diminuendo og mer "talende" da det er den tekstlige retorikken og språkuttalen som er forbilde for musikken frem til ca 1820, ikke lieden, den kom senere. Konsekvensen av dette blir at a-en i takt 1 må spilles tydeligere. Likeledes vil den første c-en også gjøres lengre og ikke bare litt sterkere.
[13] Jordi Mora, personlig e-post 12.11.06

have created before the point of culmination. When tension and distension are equilibrated at the end you may experience the unity"[14].

Kan vi med dette konkludere med at Celibidache mente at absolutt all musikk kan, og må reduseres til en enhet? "What is the sense of a musical phrase? 'Tata hee hoo hii doo pff' Why is this senseless? Because the beginning has no relation to the end" (Celibidache i Schmidt-Garre, 1991). Celibidache vurderte komponisten Anton Bruckner som mye større enn Gustav Mahler[15]. Var det fordi han satte verkets enhet som det ultimate parameter for musikalsk perfeksjon, eller hadde det andre årsaker? "A sequence of tones follows a structure which finally connects the beginning with the end" (ibid). Hvis vi ser dette opp mot Celibidaches sitat "The end must be in the beginning and the beginning in the end: (side 2), og ser det som en konstatering av at enhet er nøkkelen til "the highest form of beauty", så er det muligens det han faktisk mener.

> When do I know that a piece has come to its end? I know it when the end is in the beginning. When the end keeps what the beginning promised. Continuity doesn't mean: to go from one moment to the next, but: after going through many moments to experience timelessness. That is where beginning and end live together: in the now. What is required to experience any structure as a whole? The absolute interrelation between the individual parts. When I don't feel the parts but the whole, what did my mind do? Integrate" (ibid).

Det er tanken om at verket er et system av selvstendige krefter, som uavhengig av vår vilje ønsker å gjøre seg gjeldende, som preger hans syn på musikk. Vi finner det igjen hos Wilhelm Furtwängler som kanoniserte "mesterverkene" ut fra dette noe romantiske kunstsyn:

> Det er utelukkende dette forholdet som er skyld i at kunstverket oppnår dette ugjenkallelig-gyldige og tvingende preg som virker likt på alle mennesker til alle tider, slik som de store musikalske mesterverker gjennom atskillige århundre har bevist. (Furtwängler sitert i Abendroth, 1949).

Det er kanskje ved dette punktet at Celibidaches metode har sine begrensning. Det skulle være spennende å se om man kunne anvende Celibidaches teorier på musikk f. eks fra renessansen eller atonal musikk. Thakar mener at om man ser på verkets energimønstre, uavhengig av tonalitet, som oppbygning og nedbygging av energi, så kan man bruke Celibidaches fundamentale prinsipper på ikke-tonal musikk.

---

[14] Jordi Mora, personlig samtale, Barcelona, 6.10.04.

[15] He [Gustav Mahler] was an amateurish composer. Jotting on paper everything that crossed his mind. He starts an idea and then stops when it really gets interesting. He hasn't got the slightest trace of discipline. He exaggerates everything. The only times he succeeds are those when he uses a text. Mahler is the denial of music. Bruckner - its assertion. (Sava, 1995, s.4)

> In brief, yes, to a limited degree non-tonal music can work on the highest level; based on the same fundamental principle of unification through patterns of energy: the creation and playing out of energy in equal amounts. Tonality allows for a nesting of these patterns to encompass extended works. Without tonality there's no way to truly nest patterns of energy (a smaller articulation defined by creation and release of energy, inside a larger one, inside a larger one, etc.)[16]

Han mener også at uten tonalitet fines det ikke noen virkelige gode måter å nøste opp eller organisere disse energimønstrene.

Hos Celibidache ligger det også an til en rangering av gode og mindre gode musikalske verk. Hva er Celibidaches kriterier for et "mesterverk"? Mora var veldig klar på dette punktet. Hvorfor spiller vi Mozart og ikke alle de andre samtidige komponistene fra Mozarts tid som gikk i glemmeboken, spør han. "I Mozarts musikk står spenningen som bygges opp fra begynnelsen før kulminasjonspunktet i samme proporsjon til det som skjer fra kulminasjonspunktet til slutten. "Vi kan bare oppleve "unity" når spenning og avspenning er i absolutt proporsjon til hverandre. Man kan ikke ha mye spenning og litt avspenning eller litt spenning og mye avspenning. Når disse er riktig proporsjonert kan man si at dette er et mesterverk" (Mora, cd 31a/8.10.05).

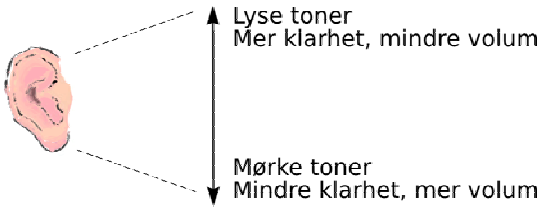
Er det en forutsetning for oss som lyttere at det må finnes en sammenheng mellom første og siste tone? "Enten vi vil det eller ikke hører vi etter en sammenheng" sier Mora. For å finne ut av dette må man kanskje se nærmere på hva som i det hele tatt skaper sammenheng i et musikalsk verk. Man må også ta i betraktning at vår lytteevne er i stadig endring og utvikling og påvirkes av ytre faktorer. I neste kapittel der Bergs sonate er i fokus vil vi likevel se at sammenheng også kan skapes ut i fra andre aspekter. Bergs sonate har en ganske tvetydig og "vaklende" harmonikk som kan være forvirrende å orientere seg etter. Men først skal vi ned til detaljplan, og se på hvordan Mora beskriver tonenes vibrasjoner og vår oppfattelse av musikalsk klangbilde og hva som er "naturlige tendenser" i musikken. Det å oppdage musikkens "naturlige tendenser", for deretter å avgjøre om man skal gå mot eller med denne "tendensen", var en del av det Celibidache kalte musikalsk enhet. Dette ville gi oss *double directionality* eller de små artikulasjonene som skaper og forløser spenning.

[16] M. Thakar, personlig e-post 18. mai 2007

Tonenes fenomenologi

Celibidache refererte ofte til begrepet "epiphenomena"[17] i forbindelse med musikalsk tempi. "I transform what I hear in a movement. How much of the epiphenomena can I perceive? If the tempo is too fast, the sound is poorer. Slow tempo gives richness in sound and expressiveness. Too slow, the two sounds are too far away. They must be brought together" (Celibidache i Celibidachi, 1997). Dette kan være noe av forklaringen på hvorfor Celibidache ofte hadde ekstremt langsomme tempi på sine fremførelser. Han ønsket en rik og ekspressiv klang som øret kunne oppfatte, og var også svært opptatt av å skape enhet mellom hovedtonen og de omkringliggende overtoner. Også her finner vi mange av forklaringene rundt det harmoniske aspektet ved Celibidaches unitybegrep. Jeg skal videre vise hvordan Mora forklarer hvordan man mener vi oppfatter ulike tonehøyder (*pitch)* og deres toneklarhet (*clarity*).

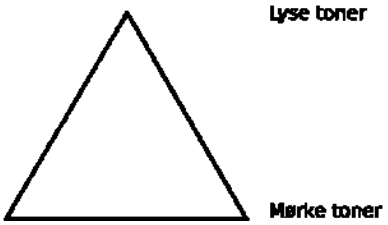
Tonehøyde



"Vårt menneskelige øre klarer ikke å høre toner over ca 20.000 vibrasjoner pr sekund eller under 16 vibr pr sek. [18] For fenomenologien er det akustiske aspektet ved dette mindre viktig. Det som derimot er fenomenologiens fokus er hvilke konsekvenser dette får for opplevelsen av ulike tonehøyder. Vi kan oppfatte flere av overtonene til en mørk tone enn til en lys tone. Spiller vi en akkord med like sterkt anslag på alle tonene vil vi få en klang som er i ubalanse. De mørkere tonene vil klinge sterkere enn de lyse" (Mora, cd 32/17.2.07).

[17] "The sounds which appear from the division of the main note after it is played" (Celibidache i Celibidachi, 1997 dvd, 0:25:00).
[18] "Mennesket kan høre i frekvensområdet 16 - 20.000 Hz, et omfang som reduseres med alderen" (Jepsen, 2002)

Mora illustrerte dette med følgende figur:



Skal man få en klanglig balanse og enhet i denne samklangen må man ha et kraftigere anslag på de lyse tonene. Det er derfor at en bass tilsvarer to celli, tre bratsjer, fire annenfioliner og fem førstefioliner i et strykeorkester. Den største ubalansen ved dette vil oppleves som størst i *f*. Overtonene blir fordoblet. Fire overtoner fra dypeste tone i *mf* blir til 8, mens en overtone fra de lyseste tonene blir til to. I *p* er det mindre problematisk. Dette er empirisk kunnskap, sier Mora. "Knowledge through experience" (ibid). Er det dermed sagt at jo lysere toner, jo bedre hører vi dem? Så enkelt er det ikke. De lysere tonene har hurtigere svingninger enn de dypere. Bevisstheten søker umiddelbart der det er mest bevegelse. Dette er fordi bevisstheten vår lettere fanger opp kontraster enn likheter, sier Mora. Ser man f. eks utover en grønn gressplen og der er en rød blomst midt blant alt det grønne, vil synet umiddelbart bli trukket mot den røde blomsten. I en firestemmig sats vil hørselen umiddelbart gå til sopranen. Er det da slik at vi hører alt og tenor bedre enn bass? Det er det ikke, vi hører bassen nest best. Og det er fordi bassen har stillhet under seg. Sopranen har i tillegg til frekvensaspektet også stillhet over seg. Alt og tenor derimot har overtoner både under og over seg og er dermed mindre klare (ibid).

Praktiske konsekvenser

For meg som utøver får dette perspektivet konsekvenser blant annet for staccato i lyst og mørkt register. Jo dypere register jo kortere må staccatoanslaget være dersom det skal matche en staccato i et lysere register. Med legatospill vil overtonerikdommen til dypere toner gjøre det lettere å f. eks spille en ekspressiv melodi legato, enn i det lyse register. Tonene i det lyse registeret dør hurtigere, mens de dypere tonene får hjelp til legatoens krav til sammenbinding av overtonene. Man kan eventuelt også se dette som pianoets naturlige opp-og nedstrøk i likhet med strykeinstrumenter. Hvis man tenker seg oppstrøk som spenning og nedstrøk som avspenning, så har pianoet en spenning (oppstrøk) når tonene blir lysere, og avspenning (nedstrøk) når tonene blir mørkere. Dvs. at intensiteten (spenningen) stiger når skalaen går

oppover. Det var dette Mora kalte *natural tendency*. I Peter Bastians bok finner vi en beskrivelse av melodiske bevegelsers "naturlige tendens".

> Vi assosierer umiddelbart stigende melodiske bevegelser med aktivitet og fallende med passivitet, og opplever en parallell til tyngdekraften i vårt indre klangrom. Vi kan si at det indre klangrom er polarisert oppover, akkurat som virkelighetens tredimensjonale rom polariseres oppover av tyngdekraften. (Bastian, 1988, s. 58)

Hva gjør jeg dersom jeg har en melodi i tenorstemmen som skal bedre frem? Jeg kan enten spille den sterkere eller artikulere den bedre. Jeg kan da ha samme dynamikk men en tydeligere artikulasjon. Jeg kan også spille sopranen mindre artikulert og beholde samme artikulasjon i tenorstemmen. Vi kan oppsummere at høyere toner har mer klarhet, men mindre volum. Mørkere toner har mer volum men mindre klarhet. Et vanlig problem for oss pianister er at vi spiller bassen for sterkt fordi vi opplever den øverste stemmen så tydelig. Hørselens naturlige tendens er å gå til sopranen og man kan bli "blindet" av sopranens klarhet. For å kunne finne klanglig enhet foreslo Celibidache at man lyttet til klangen nedenifra og opp, slik at man får et mer "nøytralt" øre.

Puls og "basic articulation"

"Hører vi 7000 like pulsslag etter hverandre, vil vi helt uvilkårlig prøve å strukturere ved å gruppere i celler på to, tre eller fire om gangen. Vi kan ikke på noen måte la være å lete etter overordnede strukturer. Pulsen i seg selv er tom og informasjonsløs, først når den karakteriserer bevegelsen i en overordnet struktur, besjeles den" (Bastian, 1987, side 73). Bastian beskriver det som Mora har beskrevet som grunnartikulasjon (*basic articulation*) der han inndeler puls i tre rytmiske arketyper

Alla breve

2/4 Anslag, avspenning (*impulse, resolution*)

Triangel

3/4 Anslag, avspenning, avspenning (*impulse, resolution, resolution*)

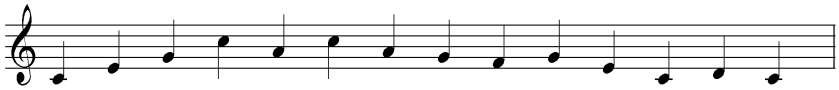
Kors

4/4 Anslag, avspenning, mindre anslag, avspenning (*impulse, resolution, less impulse, resolution*) (Mora, cd 32/17.2.07).

Intensjonalitetsmodellen viste oss et grunnleggende trekk ved vår bevissthet ved at hvert nåpunkt relaterer seg til fortid og fremtid. Det første slaget i f. eks ¾, står i relasjon til stillhet. Det andre slaget står i relasjon til det første og det tredje til det siste. Det at det første slaget er impulsen

som de andre to slagene forholder seg til, gjør at man får en referanse til dette første slaget. Det første slaget er den første impulsen vi får og de to andre er avleiringer av dette. Mora bruker ordet referansesystem (*reference system*) for å beskrive dette. Vi "lagrer" den første impulsen og relaterer og refererer siden til dette. Dermed kan vi også snakke om naturlige tendenser også i forhold til puls. Den naturlige tendensen f. eks i tretakt beskriver Mora som *1. action, 2. resolution, 3. more resolution*. Dermed er eneren tyngre eller mer aktiv enn andre og tredje takt. Når man går inn og undersøker alle de musikalske parametrene, blir da dette rytmiske aspektet en del av hele bildet. Om man ser på de tre musikalske bestanddelene melodi, rytme og harmoni så er det tre parametre som uavhengig av hverandre kan ha sin spenningskurve. Setter man disse sammen, endrer gjerne spenningskurven seg. Celibidache brukte den tyske barnesangen *Alle Vögel sind schon da,* kjent for oss som *Alle fugler små de er*, for å vise sine studenter fenomenologisk reduksjon gjennom undersøkelse av ulike musikalske grunnelementer; også betydningen av det rytmiske[19]. Fenomenologisk reduksjon innebar (jfr. de fire essensialiteter) å oppdage (*erleben*) de små artikulasjoner. Dette innebærer i praksis at man går inn i og undersøker alle de musikalske aspektene og tilslutt ser dem i lys av konteksten. Dette har likheter med Schenkeranalyse som også hadde til hensikt å komme til en reduksjon av et musikkverk [20]. I dette tilfellet er det et enkelt eksperiment for å komme inn nærmere på hvordan to ulike parametre, det rytmiske og det melodiske, kan påvirker vår oppfattelse av den melodiske linjen og dermed også påvirke vår frasering.

Alle Vögel sind schon da. (Tysk barnesang/folketone)



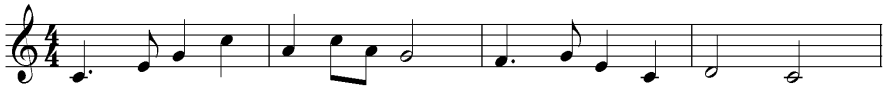
spor 3

De fire første tonene står i en stigende linje fra c til c (spor 3). Tonenes frekvenshastighet øker og dermed øker også intensiteten, jo høyere vi går opp. Bastian kaller dette å ha en "en indre intervallfornemmelse" (Bastian, 1988 s 120). Mora bruker begreper som aktive/passive og introverte/ekstroverte intervaller. Aktiv/passiv henspeiler på tonenes frekvenshastighet; altså når melodien går oppover og nedover. Ekstrovert/introvert henspeiler blant annet på om intervallene går til eller fra grunntonen. Det første intervallet c-e er aktiv/ekstrovert. E-g er

[19] Ordet reduksjon forbindes med å "koke ned" til et ekstrakt. Husserl beskrev dette som en prosess som har til hensikt å definere den rene essensen av et fysisk objekt. Ved å eliminere empirisk subjektivitet vil man kunne stå igjen med ren bevissthet (*Reines Bewußtsein)* (Husserl, 1931).

[20] Jordi Mora har nevnt at Celibidache kritiserte Heinrich Schenker for ikke å gå inn i alle de musikalske aspektene ved et musikalsk verk i sin form for musikalsk reduksjon, kun de melodiske og harmoniske.

aktiv/introvert og g-c introvert (går til grunntonen). [21] Deretter fortsetter melodien til a, som er en "ny" tone i forhold til de fire første som sammen danner en c dur akkord. Det er et introvert intervall. Deretter repeteres c og a igjen og linjen og energien faller nedover tilbake til c. Både de "fremmede" tonen f og d er lavere nede enn a. Vi kan dermed si ut i fra det melodiske at den første a-en er melodiens kulminasjonspunkt [22]. Hvorfor det da ikke er den høyeste tonen c som er linjens kulminasjonspunkt? Fordi c er oktaven til startpunktet (det samme men likevel ikke det samme jfr. essensialitet nr 1: utvikling) og fordi det er et introvert intervall som har mindre energi (jfr. Bastians assosiasjon om fallende melodiske bevegelser til passivitet). Fenomenologisk reduksjon av dette vil gi den melodiske grunnstrukturen c-a-f-d-c med høydepunkt på a. Legger vi til det rytmiske vil vi se at det melodiske får en annen valør (spor 4).



spor 4

Vi får bekreftet at tonen c er "mindre" enn tonen a i andre takt fordi tonen c faller på det fjerde og "lette" slaget, mens tonen a kommer på eneren. Dette gir enda mer troverdighet til tonen a som kulminasjonspunkt. I første takt går melodien med den naturlige tendensen til rytmen. Rytmen manifesterer seg først på det tredje slaget. Dette gir frasen energi til å fortsette. Den rytmiske spenningen går ikke alltid med den melodiske spenningen. I takt tre og fire er det melodisk avspenning mens rytmisk holdes det oppe av det tredje slaget. Går man mot naturlig tendens skapes mer spenning enn om man går med. Man akkumulerer energi som blir forløst etter kulminasjonen. Etter kulminasjonen faller energien naturlig, men i dette tilfellet holdes det oppe av det rytmiske. Skulle jeg spille denne melodien vil jeg på grunnlag av dette vært forsiktig med å lage en for stor crescendo mot c i første takt, eller gjøre for mye diminuendo i tredje takt. Dersom jeg gjorde dette, ville jeg miste litt av den naturlige helheten som allerede ligger i denne frasen.

---

[21] Spiller vi c-g på klaver er c-en grunntonen i dette intervallet. (...) Den stigende kvinten beveger seg "vekk fra hjemmet og ut i verden" og oppleves som ekstrovert eller utadvendt. For den stigende kvart c-f vil det motsatte være tilfelle idet f-en er grunntone. (...) Den stigende kvart representerer en bevegelse tilbake til grunntonen, derfor oppleves den som introvert "tilbake til oss selv". (Bastian, 1988, s. 61)

[22] Høydepunkt. Spenningstopp. Det punktet i verket der maksimal spenning er nådd i alle parametre kaller Mora hovedkulminasjon. Celibidache kalte dette også *hochpunkt*. Laveste punkt (introvert kulminasjon) kalte han *tiefpunkt*. (Mora 17.2.07) All musikalsk repetisjon er ifølge Celibidache strukturert enten mot eller fra dette punktet (jfr *double directionality*)

Vi har nå introdusert en god del av Celibidaches begreper som enhet, naturlig tendens, kulminasjonspunkt og reduksjon. Det er på langt nær alle, men for en så plassbegrenset oppgave var jeg tvunget til å gjøre et utvalg. Vi har sett på hva naturlige tendens vil si i forhold til melodi og rytme, og kunne videre ha sett nærmere på andre parametre som harmoni, overtoner og repetisjon, men jeg har foretatt en avgrensning i forhold til dette. Jeg vil ikke gå dypere inn i diskursen omkring unitybegrepet, men henviser til artiklene Korsyn (2004) og Solie (1980) som er nevnt i kildelisten. Her vil man kunne få et lite innblikk i diskusjonen rundt dette begrepet, og problematikken dette berører i forhold til dagens komposisjonsidealer. I denne oppgaven blir unitybegrepet mer et hjelpebegrep og et verktøy til å beskrive ulike opplevelseskvaliteter ved musikken. Vi skal nå prøve ut disse interpretatoriske verktøyene på Bergs sonate opus 1.

”Music from the twilight of tonality” [23]

Nå skal vi se på Bergs sonate for klaver opus 1, og hvordan den vil kunne oppfattes i lys av Celibidaches teorier. Vi skal bli litt kjent med omstendighetene rundt verkets tilblivelse, men jeg har valgt å fokusere mest på de spørsmålene som har kommet opp under innstuderingen, fremfor en mer historisk vinkling. Jeg valgte denne sonaten fordi jeg ante at den kunne sette Celibidaches teorier på prøve, samtidig som den ikke ville bryte helt med dem, slik som f. eks et atonalt verk kanskje ville ha gjort. Jeg forsøkte også å møte sonaten så fordomsfritt som mulig, uten å ”lete etter” de fenomenologiske begrepene i musikken. Deretter begynte jeg å arbeide med de fenomenologiske begrepene for å se om de kunne løse noen av spørsmålene som hadde kommet opp underveis. Det kan nå være en fordel å gjøre seg kjent med sonaten før man leser videre. Note og innspilling finnes vedlagt.

Spor 1

Alban Maria Johannes Berg (1885– 1935) skrev *Sonate für klavier* opus 1 i perioden 1908-1909, og den kom i førsteutgave i 1910. Berg var da 25 år og studerte under Arnold Schönberg. Sonaten er i dag regnet som en av det 20. århundres mest betydningsfulle klaververk, men er likevel ikke så ofte å finne på dagens pianisters konsertrepertoar. Den ble til i en tonal brytningstid og har et høyromantisk uttrykk med springende harmonikk og innslag av tonalt ”nøytrale” elementer som heltoneskalaer og kvarter. Sonaten ble skrevet i samme periode som da Schönberg skrev sitt første tolvtoneverk, *Drei Klavierstücke* opus 11 (1909) som spinner over en indre celle av motiviske ideer. Dette tar Berg opp i sin sonate, og denne teknikken som senere skulle bli omtalt som ”varied developements” (Leibowitz, 1949 s 57) var kanskje en måte å forsøke å erstatte den følelsen av ”rød tråd” og sammenheng i musikken som harmoni tidligere hadde vært med på å skape. Denne teknikken innebar imidlertid at verket skal utvinnes fra en enkel grunnidé. Hele sonaten er da også bygget opp ut i fra åpningstaktenes motiver.

Berg var selv opptatt av de utfordringene dette nye tonespråket som var i utvikling bød på:

[23] Glenn Gould om Alban Bergs sonate opus 1: [It is] music which looks back to over dynasty, which reflects the excitement and instability of transition, and which prophetically forecasts the future (...) It is music from the twilight of tonality. (Artist Biographies from the Hallmark album. Tilgjengelig fra http://aix1.uottawa.ca/~weinberg/berg.html (besøkt 18.5.2007))

> Once I had decided to write an opera that would last a whole evening I faced a new problem, at least as far as harmony was concerned: how, without the proven means of tonality and without being able to use the formal structures based on it, could I achieve the same sense of completeness, the same compelling musical unity? And, what is more, a sense of self-contained ness not only in the small-scale structure of the scene themselves, but also, what was much more difficult, a sense of completeness in the larger structures of the single acts and, indeed, in the architecture of the work as a whole (Leibowitz, 1949)

Dette er interessant fordi det viser at Berg var opptatt av å finne nye måter på å skape enhet i verket.[24] Der finnes ingen entydig definisjon på musikalsk enhet og hva man legger i begrepet har variert gjennom tidene. Berg snakker her om "completeness og compelling musical unity" . Han ser nemlig problemet med at tonalitetens ordnende kraft gjør det vanskelig å komponere store verk, fordi det blir vanskeligere å få til den arkitektoniske helhet som før hadde gitt seg i kraft av den tonale kadens. Litt senere kom et klaververk fra en annen Schönbergs elever; *Variationen für klavier* opus 27 (1936) av Anton Webern. Her er det ingenting igjen av det tonale system. Likevel finnes en dramaturgi som gjør seg ut av form, tonehøyde, dynamikk og intensivering av det rytmiske materialet som skaper en form for rød tråd i verket. I en tradisjonell klassisk sonate ligger en forventning om musikalsk forløp, en ytre struktur som gir oss en form for forventning. I en tonal sonatesats der harmonikken går hånd i hånd med formen, kan man på en enkel måte si at materialet vil være presentert i eksposisjonen og variert i gjennomføringsdelen. Dernest er reprisen en tilbakereise gjennom kjent materiale, gjerne i litt variert form. I Bergs sonate eksisterer fremdeles den klassiske sonatesatsformen med eksposisjon (hovedtema og sidetema), gjennomføring og reprise. Det som er interessant er at Berg klarer å tilpasse denne tradisjonelle formen til den særegne tonaliteten han utvikler gjennom verket. Selv om det ikke er noen klar gjennomgående tonalitet forankres likevel sonaten i noen tonale sentre i begynnelsen, i sidetemaene og i slutten. Sonateformen som skisseres i sonaten består av tre deler:

Eksposisjon: t 1-56
Gjennomføringsdel: t 57- 111
Rekapitulasjon: t 111- 180

Sonatens proporsjoner, dog kun sett ut i fra notebildet, gir en eksposisjon på 56 takter, en gjennomføring som er litt mindre med 54 takter og den lengste delen er rekapitulasjonen med sine 69 takter. Men virkningen av disse delene er helt annerledes dersom man betrakter dem fra en fenomenologisk synsvinkel. Et slikt skjema sier ikke noe om tempo eller tempoendringer, og derfor kan man ikke stole på disse proporsjonene utelukkende sett på papiret. På min egen

[24] http://en.wikipedia.org/wiki/Alban_Berg besøkt 18.1.2007

innspilling som er vedlagt denne oppgaven, varer eksposisjonen i 2 minutter og 39 sekunder, gjennomføringen 2:43 og rekapitulasjonen 3:33. På denne innspilingen har jeg valgt å ikke repetere eksposisjonen. Her ser vi f. eks at gjennomføringen er tidsmessig lengre enn eksposisjonen, men taktmessig kortere. I tillegg så finnes en dramaturgi "eller artikulasjoner, som Celibidache kanskje ville ha sagt som påvirker vår lytteerfaring. Vi kan snakke om en ytre og en indre, opplevd struktur. Eksposisjonen har et sekundært tema, et slags sidetema, som starter fra t 30. Det er mer melodisk, har en større harmonisk forankring og er i tillegg i et langsommere tempo, og utgjør på denne måten en kontrast til hovedtemaet. I Bergs sonate forekommer forskjellige grunntempi (Tempo I, II og III). Fra et fenomenologisk perspektiv vil tempoet her også avhenge av hvor man befinner seg i verket. Hva er grunntempoet i begynnelsen av sonaten, nær kulminasjonen og nær slutten av sonaten? De vil da ikke være identiske. Det samme gjelder for fraseoppbygning. Hvor mye crescendo og *ff* vil avhenge av hvor man plasserer høydepunktet i frasen og hvor man befinner seg i sonaten. "Thus a phrase must be presented in sound so that the energy created by the intensification to its climax is subsequently resolved in an equal degree; otherwise these two components (gathering of energy and dissipation of energy) stand in conflict" (Celibidache i Thakar 1994). Det som er utradisjonelt dersom man sammenligner med en klassisk sonate, er at tempoet i begge disse temaene er lavere. Det forekommer også mange nøyaktig utskrevne rubati. Dersom vi skal få en helhet i fremførelsen av denne sonaten, vil det være viktig å se disse tempoendringene i lys av en mer overgripende struktur. Et av hovedspørsmålene som reiste seg i prosessen med denne sonaten var om jeg skulle repetere eksposisjonen. Berg har notert repetisjonstegn, men det er likevel et subjektivt valg vi pianister ofte har. Den opplevde strukturen av sonaten vil påvirkes av om man repeterer eksposisjonen eller ikke. Jeg vil derfor se på hvordan det å repetere eksposisjonen vil innvirke på sonatens helhet.

Å repetere eksposisjonen

Å repetere eksposisjonen i Bergs sonate vil kunne gjøre lytteren mer kjent med det materialet som kommer i denne delen. Det vil kunne gi oss en tydeligere formfølelse fordi vi kjenner igjen det materialet som blir gjentatt. Dernest vil vi lettere finne den røde tråden gjennom gjennomføringsdelens bearbeidelse frem til rekapitulasjonen, der vi igjen møter dette materialet. Sonaten kan ha godt av en slik tydeliggjøring, da den kan oppleves som vanskelig å orientere seg i ved første gjennomlytting. Det forutsetter på den annen side at man er kjent med sonateform, noe som kan skape forventningen om at det kommer en mulig repetisjon. Men hva vil denne repetisjonen gjøre med vår opplevelse av verket som helhet? Som vi husker fra "de fire

essensialiteter", så vil en repetisjon ikke oppleves som en repetisjon, men være en del av en utvikling mot noe mer (kulminasjonspunktet) eller mot noe mindre (slutten). Våre opplevelser er strukturerte punkter i tidens strøm; vi opplever en temporal struktur så vel som en formmessig struktur. Mora sier at repetisjon påvirkes av retning, og at repetisjonens naturlige tendens er avspenning (*distension*), men at den også kan gi spenning dersom det som kommer etterpå er mer spent. Dette så vi i Mozarts sonate der de tre første c-ene får retning mot F-dur akkorden. Skal man repetere mot mer, vil man da gjøre kontrastene større andre gangen. "The footsteps in the snow are already made. So the first time you put the steps in the snow very carefully because you know that you have to repeat to make more emphasis" (Mora, CD31aogb/8.10.05).[25]

Ser vi på proporsjonene i de forskjellige delene av denne sonaten, vil en repetisjon føre til at eksposisjonen blir nesten like lang som gjennomføringen og rekapitulasjonen til sammen. Vil det da være nok at man holder igjen første gangen man spiller eksposisjonen? På grunn av de store kontrastene som allerede finnes vil kanskje sonaten oppleves som så "framtung" at det kan være vanskelig å holde energien oppe, helt frem til klimakset i sonatens gjennomføringsdel.

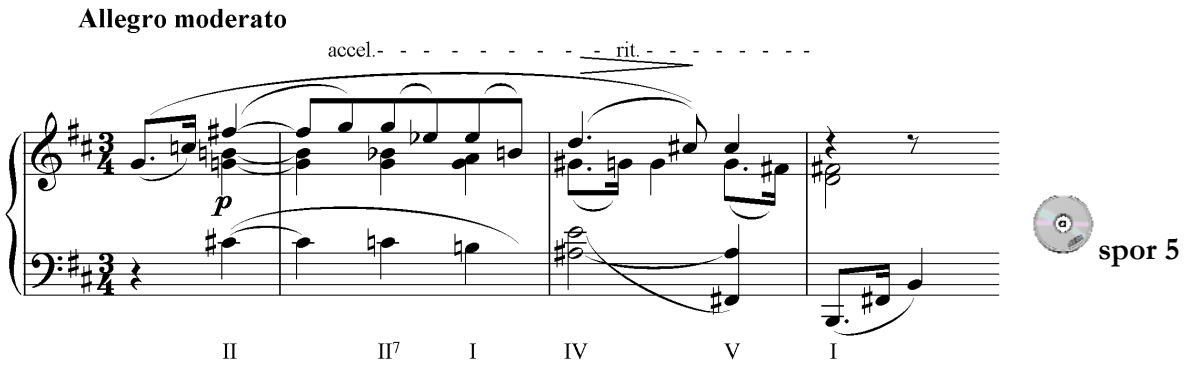
Celibidache sa til sine studenter: "You don't do anything, you just let it evolve" (Schmidt-Garré, 1991). Man er som utøver aktiv og delaktig, men likevel observerende. Mora refererer til intensjonalitet og at man opplever øyeblikket som en sammensmeltning av fortid og fremtid. "Doing, but not doing. Intentionality is being aware of what happens" (Mora, 17.2.07). Hva får dette for praktiske konsekvenser for meg som skal spille denne sonaten? I starten ser jeg utover i verket, bevisstheten er barnlig og sporene i nysnø dannes i vår bevissthet. Gjennom dette perspektivet vil eksposisjonen kanskje fungere som en forberedelse til ytterligere ekspansjon i sonaten. For å bygge opp energien til å kunne fortsette til gjennomføringen, vil det da være nødvendig at t 56 er mer "potent" andre gang enn første gang. I Bergs sonate finner vi en stor kontrast mellom hovedtema og 2. tema i eksposisjonen. 2. tema er svakere og langsommere, men sett i lys av hvordan vi opplever alle punktene i den temporale strukturen, representerer denne delen en utvikling fra hovedtemaet. Dersom hele eksposisjonen repeteres vil vi allerede ha gjennomlevd denne kontrasten. Vi vil ikke oppleve denne kontrasten like sterkt som første gang, og resultatet vil være at det som vi kan kalle spenning eller oppbygning, vil synke i i repetisjonen. Vi kan forsøke å lage større kontraster ved f. eks å spille åpningsmotivet litt mer utmalt og en

[25] Celibidache pleide å fortelle en liten anekdote om sonatesatsens repetisjoner. Brahms dirigerte sin andre symfoni og repeterte ikke eksposisjonen. En venn av ham, Hagerer spurte ham etter konserten: Hvorfor repeterte du ikke eksposisjonen når du selv skrev inn repetisjonstegnet? Brahms svarte: "Hagerer, det er på tide at du kjenner temaene nå. (Garré, 1992, tekstbok, side 69)

anelse sterkere andre gangen. Vi kan også gjøre *ff* i t 9 og 24 litt sterkere for å gi en følelse av ekspansjon. Men av stillheten før og første frase ligger den første kontrasten. Deretter kommer kontrastene mer "av seg selv". Dersom vi repeterer eksposisjonen er allerede "sporene i snøen" der. Å lage større kontraster nå føler jeg er nærmest umulig. Det at det allerede finnes en stor kontrast i eksposisjonen mellom første og andre tema gjør det derfor vanskelig å lage en større kontrast mellom dem andre gang. Ved eksposisjonens slutt etter andre gangen (t 56) ville energien derfor være mindre enn ved første gangen. Å skulle begynne gjennomføringen etter dette ville føles som å måtte "begynne på nytt". Det er altså ikke et sterkt nok argument at man skal kjenne musikken bedre ved å repetere eksposisjonen. Det å repetere eksposisjonen i Bergs sonate vil i lys av dette perspektivet være å undergrave sonatens arkitektoniske og overgripende helhet.

Et nærmere blikk på taktene 1-4

Det er en sjenerøs åpningsgest som inviterer oss inn i sonaten ved sin store septim g-fiss samtidig som det slår an den rastløse harmonikken som skal prege resten av sonaten (spor 5). Som utøver trenger jeg å bestemme meg for hvordan skal jeg frasere. Kan harmoniene gi meg en pekepinn på hvor frasens høydepunkt ligger? René Leibowitz analyserer de første fem akkordene som vist i noteeksemplet under: II-II-I-IV-V-I. Leibowitz mener forøvrig at Berg her viser hvor godt han behersket sin lærers forståelse av harmoni, men også den indre meningen til datidens polyfoni (Leibowitz, 1949).



spor 5

Sett på papiret vil frasens dominantakkord V synes å være frasens viktigste spenningspunkt. Derfor kan Leibowitz' analyse virke litt misvisende i forhold til hvordan akkordene faktisk høres ut. Akkorden som Leibowitz kaller IV er egentlig en slags "forsinket dominant" på grunn av tonen aiss. (dominantens ters) og tonen e (dominantens septim). Den føles også mer spent enn dominanten som følger etter. Kan vi da kanskje bruke Moras begrep "introvert spenning"?

Hvorfor er IV mer spent da? Jeg tror det er fordi først her tersen i dominanten blir introdusert og dermed blir spenningen forløst. Vi vet nå at det er en dominant og dermed blir grunntonen som kommer på siste slaget bare en bekreftelse av det. I tillegg kommer den også på første slaget i takten og Berg skriver mot den akkorden også både i dynamikk og tempo. Det underbygger teorien om at vi skal hit.

Hvis vi isolerer sopranen vil vi se at den har sitt øverste punkt på tonen g i første takt før den igjen faller ned mot d i andre takt. Da vil g være melodiens kulminasjonspunkt og jeg ville da fremheve g som frasens høyeste punkt (jfr. *pitch)*. Ser jeg dette sammen med det rytmiske aspektet vil fraseringen min bli annerledes. Denne første g-en faller på et ubetont slag. Det er først i tredje takt vi får en akkord på eneren i takten. Og denne akkorden er denne forsinkede dominant. I den første takten er altså det melodiske aktivt men det rytmiske passivt. Så faller det melodiske mot tredje takt, men rytmen og dynamikken går mot melodiens naturlige tendens. Mot naturlig tendens gir mer spenning. Frasen kulminerer altså på første slag i tredje takt. Jeg vil derfor spille fiss-en sterkere enn g-en i første takt. I tredje takt kommer det punkterte åpningsmotivet igjen i altstemmen og frasen avsluttes på fiss. Det er påfallende at sopranen avsluttes på dominanten (fiss). Tonikaen blir kanskje enda mer introvert på grunn av dette. Min frasering vil derfor i lys av den totale konteksten av alle parametere, hovedsakelig bli mot tonen d i sopranen. Hvis vi senere ser Bergs egne dynamiske og tempomessige anvisninger underbygger disse at det er til tonen d vi skal. Berg gjør oss oppmerksom på tempoets retning. Denne accellerandoen vil ikke være fullt så stor dersom jeg vil få sonaten til å "folde seg ut". Vi er i begynnelsen, og å spare på virkemidlende er derfor kanskje en god tanke å ha med seg både når det gjelder tempoendringen så vel som crescendoen.

Klanglige aspekter

Det var en utfordring å finne balansen mellom det utrykksmessige og det klanglige. Sonaten bærer preg av en rastløshet og uforløst søken, noe som jeg ønsker skal prege fremføringen. Den har en klanglig kompleksitet som til tider kan oppleves som kaotisk. På den annen side er utviklingen av det tematiske materialet i sonaten svært gjennomtenkt, noe som er med på å skape helhet i sonaten. Derfor er det vesentlig å finne frem til en klanglig klarhet gjennom hele stykket, slik at øret kan følge musikken fra begynnelse til slutt. Musikken har en sterk lyrisk og melodisk karakter som når dette fremheves og fokuseres på, kan gi en klanglig rød tråd. Jfr. begrepet toneklarhet oppleves sopranstemmen i en slik polyfonisk struktur gjerne klarere og sterkere enn de øvrige stemmene. Et godt eksempel der sopranen er dominerende er i t 50-57. Dette temaet

utspiller seg i molto piu lento (Tempo III). Her er det firestemmighet og *pp*, og et av de stedene i sonaten som krever mest klanglig presisjon. En klanglig strategi vil være å stole på ørets evne til å oppfatte melodien, og dermed ikke presse denne fram. Den kromatiske basslinjen nederst er interessant å få frem, da den refererer til sonatens åpningstakter. Men denne kommer også tydeligere frem av seg selv. Dette temaet forekommer to ganger; i eksposisjonen (t 50-51) og i avslutningen i rekapitulasjonen (t 168-169). I lys av de refleksjonene jeg tidligere har gjort omkring sonatens opplevde struktur kontra strukturen man ser på papiret, vil disse to stedene få forskjellig funksjon. Første gangen vil temaet ligge i den ekspansive delen av sonaten og kan kanskje få mer substans klanglig, med flere kontraster mellom stemmene. Siste gangen dette temaet kommer, vil funksjonen være nedbygging og dermed kanskje få en mer dempet farge, med mindre kontraster. I forhold til tempo så vil jeg også ha mer flyt andre gangen dette temaet kommer.

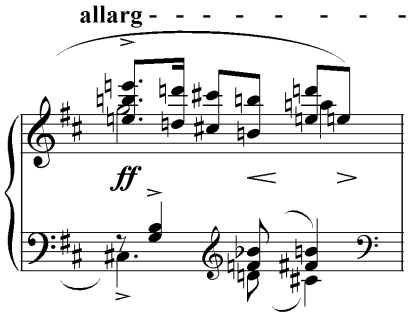
Anslag, aksenter og artikulasjon

Den hyppige bruken av "Riemannske" [26] fraseringsbuer sammen med legato- og artikulasjonsbuer, tar jeg som et signal om at Berg ønsker dynamisk kontinuitet og flyt i spillet. Et godt eksempel på dette er i t 76-78. Her forekommer tre ulike buer samtidig. Høyre hånd artikuleres to og to under en lang fraseringsbue, mens venstre hånd har den samme artikulasjonen, men under sin egen individuelle fraseringsbue. Dette er med på å forsterke den polyfone teksturen, og inviterer til å spille med stor differensiering i begge stemmene. I t 29-30 er fraseringsbuene med på å vise at han ønsker en organisk jevn inngang til det nye temaet. Ritardandoen skal ikke stoppe helt opp før den nye delen, men ende opp i det nye tempoet og samtidig ha en stemmemessig forbindelse i mellomstemmene. Et liknende eksempel finnes i t 49-50. Berg har mange ulike typer aksenter, og ber på denne måten om ulike anslag. Dette er i god romantisk tradisjon, men det er vanskelig å gjøre hørbar forskjell på disse tegnene. Jeg tror at Berg ønsker å fortelle noe med å skrive så mange ulike tegn, men at man ikke må ta det for bokstavelig. Jeg tror han ønsker at vi skal ta et klanglig hensyn til den komplekse flerstemmigheten og forsøke å tenke instrumentasjon eller stemmedifferensiering, slik at man hører flere klanglige lag samtidig. Eksempler på mange ulike typer aksenter finnes også i t 23-29,

[26] Hugo Riemann (1849-1919), musikkteoretiker hvis teorier om musikalsk fremføringspraksis har innflytelse på musikalsk praksis den dag i dag. Riemann var opptatt av å få frem klarheten i den musikalske struktur, og gikk blant annet mot barokkens aksentueringsteori der 1. og 3. slag (i 4 takt) blir aksentuerte. Hans fraseringslære gikk kort forklart ut på å få dynamisk kontinuitet i de melodiske linjer. Riemann blir også gjerne omtalt som "funksjonsanalysens far". (Proceedings of the Gotenborg International Organ Academy, 1994 (ed.H.Davison/S.Jullander, Gøteborg 1995)) Jeg ser sammenfallende synspunkter mellom hans musikalske frasering og Celibidaches teorier.

og rundt t 155.

I tillegg finner vi markeringen √ som indikerer et større pustetegn, et tempomessig stopp, et lengre avbrudd i den musikalske strømmen. Det forekommer tre ganger: i t 4, t 100 og t 137, de to siste gangene er det før tilbakekomsten av sidetemaet (piú lento II og III). Det er verdt å merke seg at det ikke forekommer før første gang sidetema blir presentert. I tillegg varierer han dette med tegnet ' i t 102, 108 og 110. Det kan lett bli hardt og formløst når man spiller fortissimo slik Berg maler det ut, med tette akkorder i klaverets høye register og oktavering i venstre hånd. Takt 45 er et eksempel på dette (spor 6).



spor 6

Her ser vi også hvordan Berg vil ha en liggetone midt i det dynamiske toppunktet. På første slaget i takten noterer han en g med en halvnotes verdi. Dette fører med seg at man i disse oktavene må holde hånden tett til klaviaturet. Tilstreber man mykhet i håndleddet kan man få en klanglig gevinst ved at det blir en mykere og mer lyrisk klang. Jeg vil påstå at Bergs polyfone tekstur produserer en særegen klanglig kvalitet som dette eksemplet viser. Likende eksempler finnes i t 40 og t 157/158. Samtidig vil det være gunstig å "følge med" intervallenes naturlige tendens. Et eksempel på dette er t 79-82. Dette er et av sonatens mest komplekse partier, og det ligger også ganske ukomfortabelt "i hånden". Å følge den naturlige tendensen i sopranens toner i t 79 c, b, ass, g, (man kan tenke seg en liten diminuendo) samtidig som man lar venstrehåndens stemme følge sine kurver, vil hjelpe på den klanglige klarheten.

Oppsummert vil jeg si at sonaten ber om følgende klanglige strategi:

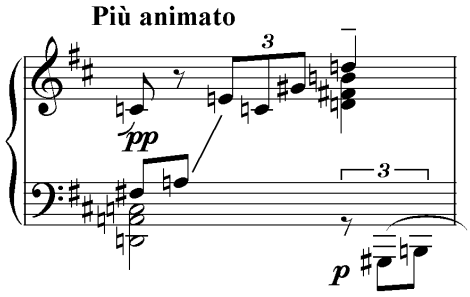
- Å beholde en gjennomgående lyrisk klang uansett styrkegrad.
- Å bygge opp klimaksene ved å finne toppunktene i frasen og "spare" klangen til det virkelig gjelder. Men også her finne varme i klangen, ved fremhevelse av dypere register og midtstemmer.
- Å gi midtstemmene en annen "farge" enn ytterstemmene, gjerne i form av å artikulere dem, gjøre dem mindre legato, ikke nødvendigvis spille dem sterkere.

Mora har aldri kommentert bruk av pedal i forbindelse med denne tilnærmingen. Jeg har selv forsøkt å la pedalbruken støtte oppunder min fortolkning, blant annet å ha et stort spekter av ulik pedalisering. Alt fra helt uten pedal som f. eks i t 46-47, "fingerpedal" der jeg holder tonene nede lengre enn angitt i t 58-59 og ½ pedal, der jeg lar pedalen være halvt nede i t 39 og full pedal i klimaksene som f. eks t 89-92.

Strukturering av klimaks

Celibidaches fenomenologiske reduksjon kan kanskje hjelpe meg med å strukturere høydepunktene. Hvis jeg fremhever og strukturerer sopranens tonespisser [27] i linjen som går fra f i t 5, gjennom a og b i t 6, ciss i t 7 kan dette lede oss til første kulminasjon på andre slaget i t 9: verkets første *ff*.

I den neste delen "piu animato" forekommer temaet for første gang i t 12 (spor 7)

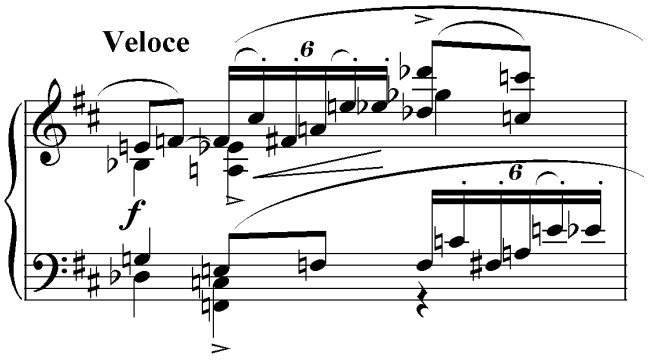


spor 7

[27] De høyeste tonene i en melodi. Celibidache kalte dette *spitzenton*. Dette har jeg valgt å oversette til tonespisser. Disse tonene vil man kunne bruke som rettesnor for sin frasering (Mora 17.2.07).

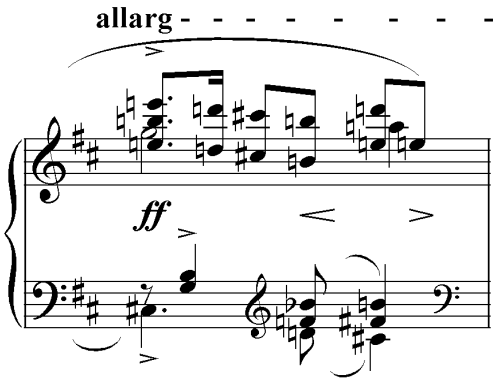
Dette motivet har en intensiverende funksjon. Også her er to viktige tonespisser d i t 12 og h i t 15. Strukturerer jeg disse to slik at h er litt mer intens og sterkere enn d, så får jeg løftet frasen og fremhevet retningen. Et nytt høydepunkt i t 24 er også *ff* og jeg må gjøre et valg om det er den første *ff* er sterkere eller svakere enn den andre. Nå er det på ingen måte slik at høydepunkt eller kulminasjonspunkt som Mora definerer alltid vil være i *ff* . Men i dette tilfellet er Berg ganske konsekvent med at dynamikk går sammen med andre parametre i å lage disse klimaksene. I t 24 faller kulminasjonen på første takt og får dermed en større impuls enn i takt 9 der den faller på det andre slaget. Det er også interessant hvordan Berg dermed "sparer" dette første slaget til t 24. Han lar også oppbygningen mot t 24 skje med melodisk aktive intervaller, og ved at han innfører sekstendedeler fra t 22.

Temaet som kommer i t 30 kan vi kalle sidetema. Berg definerer det som *Piu lento (Tempo II) Langsamer als Tempo I*. Temaet føles kanskje mer avspent og kontrasterende fordi melodien går mer med den "naturlige tendensen" til takten? Fallende e-ass fra slag 1 til 2 og sekstendedelsgesten på slag 3 i t 31 er med på å forsterke denne roen. Den samme sekstendedelsbevegelsen kommer i et annet lys fra takt 35. Da den kommer på det andre slaget får den ikke den samme avspentheten. Jeg spiller den derfor mer artikulert og mindre avspent en tidligere. I t 38 kommer den på alle tre slagene og skaper et fortettet forløp inn til *veloce* i t 39 der Berg innfører sekstoler og skaper en ytterligere intensivering av rytmen (spor 8).



spor 8

Viktige tonespisser på veien mot neste kulminasjonspunkt er denne dess-en med marcato i t 39, ess i t 42, gess i t 43 og den siste i selve kulminasjonen, e i t 45 (spor 9).



spor 9

Det blir viktig å strukturere disse sterkere og sterkere slik at de leder oss dit vi skal. Deretter bygges energien ned blant annet gjennom at sekstendedelstemaet kommer to ganger i venstre hånd. Vi husker at Mora sa at repetisjon gir avspenning, men her holdes denne avspenningen oppe av at melodien går mot takten. Denne sekstendedelsfiguren løftes opp mot andre slag to ganger, og siste gang på tredje slag. Energien faller, men ikke så fort som hvis alle parametrene hadde gått samme vei. I temaet *Molto piu lento (tempo III) Viel langsamer* fra t 50 stiger det melodiske slik at topptonene faller på det andre eller det tredje slaget. Dette er også med på å skape en følelse av *holding the going back* som er et uttrykk Mora ofte bruker i slike sammenhenger.

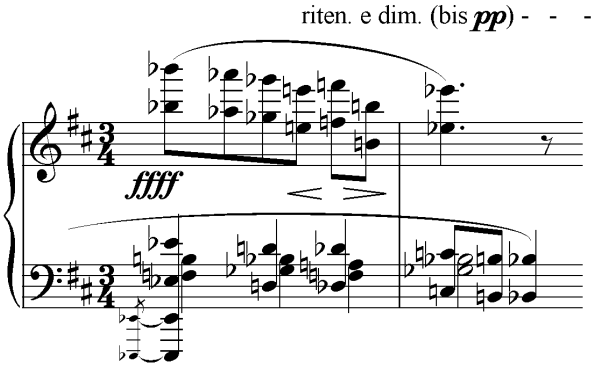
Intensjonalitetsmodellen viste oss at vi orienterer oss bakover så vel som forover når vi lytter. Hvert eneste øyeblikk er i en intensjonal prosess, men om vi strukturerer eksposisjonens tre kulminasjonspunkt i et hierarki, så er også hver og en av disse i et slikt triangel av fortid og fremtid. I t 9 så vel som i t 24 og t 45 er vår bevissthet rettet mot det som har vært og det som skal komme til å bli. "Hver gang vi opplever en gjentagelse i notebildet, må vi spørre oss selv: hvor kommer vi fra og hvor skal vi hen, for å strukturere gjentagelsene i forhold til hverandre. Det spørsmålet må vi stille til hver eneste tone, hvert eneste mikroforløp, hvert eneste avsnitt, hver eneste sats, og det er et spørsmål om noe helt fundamentalt i tilegnelsesprosessen" (Bastian, 1988, s 103). Kulminasjonspunktene står dermed også i et slikt "gjentagelsesforhold". Derfor vil vi ikke oppleve dem som tre like punkt, men som en del av en utvikling. Da er det også naturlig å spille disse tre fortissimoene litt sterkere for hver gang. Men det er samtidig ikke bare et spørsmål om dynamikk. Bevisstheten om at verket "åpner seg" og utvikler seg mot større kontraster, avspeiler seg på ulike måter fra pianist til pianist. Det er dette som Mora beskriver som intersubjektivitet kontra subjektivitet.

> I denne prosessen med å tilnærme seg essensen av et musikkstykke kan man billedlig si at man forsøker å oppdage landskapet som komponisten allerede har laget. Komponisten gir oss notene, som i seg selv er en begrenset måte å gi oss det materialet som tilslutt vil kunne føre oss til dette landskapet. Landskapet er den direkte erfaringen av forholdet mellom tonene (Mora cd 31a/ 8.10.05).

En crescendo kan være større hos en pianist enn hos en annen, men det er hvilke konsekvenser den får videre som er et tegn på at man er bevisst på utviklingsaspektet. De to første kulminasjonspunktene står i en allargando. Det vil derfor være naturlig å gjøre forberedelsen til kulminasjonen i t 23 bredere enn den er i t 8. Det individuelle vil også slå inn i forhold til hvor mye man er bevisst på dette eller ikke. Det som derimot ville være lite strategisk i forhold til å tenke en større struktur, er å miste energien (diminduendo og ritardando) i t 21-23. Derfor er det viktig å være bevisst på distribueringen av accellerandoen og crescendoen fra t 19. Ellers vil disse kunne virke overdimensjonerte i forhold til stykkets helhet.

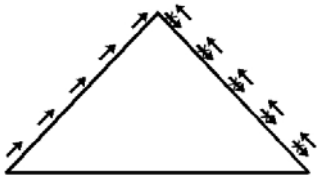
Hovedkulminasjon og katarsis

I sonatens gjennomføringsdel, nærmere bestemt i takt 92 kommer det jeg har funnet som hovedklimakset (spor 10).



spor 10

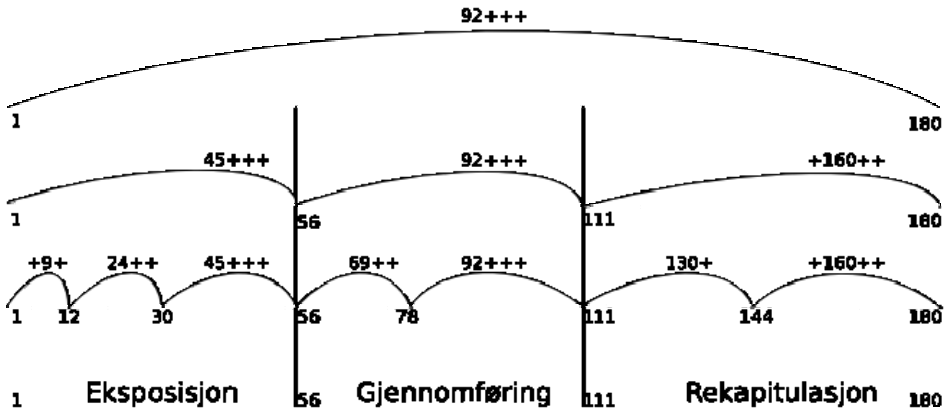
Det som kommer etter dette vil vår bevissthet relatere til dette punktet. Dette punktet vil da ligger i den retensjonale sone, mens slutten ligger i den protensjonale. Begynnelsen av verket ligger også i den retensjonale sone, men lengre tilbake, altså dypere nede i bevisstheten. Celibidache tegnet ofte for sine elever det som skal illustrere musikkens retningen mot ett hovedkulminasjonspunkt. (Illustrasjonen er kopi av den Celibidache tegner i Schmidt-Garré, 1991, dvd ca 1:00). Etter hovedkulminasjonen, vil vi orientere oss mot slutten av sonaten. Den nye klimaksoppbygningen fra t 144 til t 160 vil dermed ha en annen form for energi. Den spenningen som her blir bygget opp er av



en mer frigjørende og forløsende karakter, i motsetning til spenningsoppbygningen til hovedkulminasjonen som fikk en spenningsakkumulerende funksjon. Jeg har funnet at begrepet katarsis[28] kan fungere som et bilde på denne situasjonen. I katarsis forløser man fortrengte opplevelser ved å gjennomleve dem på nytt. Her ser vi også hvordan ordet fortid ikke vil kunne gi den sammen meningen som retensjon. Når jeg spiller t 160 har jeg fremdeles t 92 i min retensjonale sone. Jeg har erfart verkets maksimale spenning og søker nå en forsoning for å kunne la verket finne sin ro til slutt. Gjennom å ta opp tidligere uforløste "problemer" vil de løse seg opp for godt, og verket kan avslutte. I Beethovens klaversonater kan man ofte finne slike dramatiske store eksplosjoner i codaen. (F eks Beethovens *Waldsteinsonate* opus 53 nr 2, 3. sats). I lys av Celibidaches tanke om en hovedkulminasjon så er denne energien altså av mer forløsende karakter. Min tempofølelse blir deretter. Som jeg var inne på tidligere vil jeg ikke spille *Tempo lento (II)* fra t 198 like sakte som første gang det ble presentert i eksposisjonen i t 30. Spiller jeg det like sakte er det mulig at det vil føles som enda saktere, igjen fordi vi nå relaterer det til etter kulminasjonen. Vi har i oss også første gangen det ble presentert, og forholdet mellom disse to, vil stå i et repetisjonsforhold. Vi relaterer alltid en repetisjon mot noe. I dette tilfellet i t 198 vil det være fra hovedkulminasjonen mens i t 92 vil det være mot hovedkulminasjonen. Det er ikke lenger "spor i nysnø", vi har hørt materialet mange ganger før, og vi har også mange klimaks i bevisstheten retensjonale sone. Jeg vil nå derfor forsøke å fylle dette temaet nå med en slags livsvisdom, klok av hva som har vært og på vei mot hvile.

Fenomenologisk reduksjon

Til slutt har jeg forsøkt å trekke "den store bue" over hele sonaten ved å la min tegning avspeile kulminasjonspunktene slik vi opplever dem. Tegnene + og ++ og +++ er tegn Mora noterte i min note for å vise kulminasjonspunktenes strukturering.



[28] Catharsis: det greskte ordet for renselse. http://en.wikipedia.org/wiki/Catharsis besøkt 1.5.07

Som illustrasjonen viser så er kulminasjonspunktet i t 92 pekt ut som det viktigste og befinner seg på alle tre kurvene. Dernest er det tre kulminasjonspunkt på kurven under som da vil stå i forhold til hovedkulminasjonen. 45 er før, og 160 er etter hovedkulminasjonen og dersom jeg som utøver av dette stykket orienterer meg etter dette, vil kulminasjonspunktet i t 45 være av oppbyggende karakter "fortissimo with a future". Kulminasjonen i t 160 vil ha en mer forløsende karakter. "When tension and distension are equilibrated at the end you may experience the unity" (Mora, cd 31a/8.10.2005). Dersom jeg distribuerer sonatens ekspressivitet etter dette vil jeg muligens oppnå en større helhet i sonaten enn om jeg har et veldig "lokalt" blikk på alle kulminasjonspunktene.

Avslutning

Vi har gjennom denne oppgaven sett at det i Bergs sonate ikke minst er det tematiske materialet som skaper enhet. Motiv og tema vender stadig tilbake og skaper en forbindelse mellom første og siste takt. Den rytmiske oppbyggingen er også veldig konsekvent, og er med på å skape en organisk utvikling i sonaten. Det harmoniske parameter er også tilstede, og selv om det ikke er selve det harmoniske forløpet som er mest enhetsskapende, så finnes det likevel noen klare tonale holdepunkter som vi kan orientere oss etter. At begynnelsen og slutten er i h moll gir en tonal forankring som også er med på å holde sonaten sammen.

Hvordan ble møtet mellom Bergs sonate og Celibidaches teorier? Tonalitet var et av de viktigste parametrene for musikalsk enhet ifølge Celibidache. Likevel har de andre parametrene så stor verdi i hans teorier at jeg kunne bruke de fenomenologiske verktøyene på denne sonaten. Vi så blant annet at begrepet "naturlig tendens" fungerte både på det rytmiske og det melodiske aspektet. Begrepene retensjon og protensjon var gode redskaper til å sette ord på det som vi utøvere ellers bruker andre metaforer for å beskrive. Mye av det jeg har kommet fram til i løpet av oppgaven kan man komme frem til ved generell musikalsk forståelse. Hva kan denne tilnærmingen likevel bidra med? Jeg opplever at det kan ha en verdi ikke minst i undervisningssammenheng ved at man øker bevisstheten rundt generell musikalsk interpretasjon. Man kan oppnå en dypere forståelse for hvorfor man fraserer som man gjør, hvorfor noe føles riktig, mens noe føles feil. For meg har denne tilnærmingen mange ganger forsterket innstuderingsprosessen, og skapt en større bevissthet rundt de menneskelige responsene musikken fremkaller. Jeg har fått større forståelse for hvilke prosesser komponisten selv må ha hatt under arbeidet med verket, og oppnådd en sterkere forbindelse til musikken når jeg selv skal fremføre den. Dette har igjen virket forsterkende på selve formidlingen av musikken.

Nå det er sagt; så kan muligens et tankearbeid på et slikt detaljplan stenge for ens egen musikalske spontanitet. Man bygger opp et slags ønske om en idealfremføring, der man kan føle at alle tonene i verket må spilles i forhold til sin bestemte plass. Man kan bli blindet av sine egne visjoner og miste helheten av syne, selv om meningen var det motsatte. Derfor er det en balansegang mellom å la seg inspirere av denne idealfremførelsen man bygger opp i en innstuderingssituasjon, og så i konsertøyeblikket frigjøre seg fra den. Min prosess med dette var

at jeg gradvis sluttet å tenkte så detaljert. I tiden frem mot innspillingen, som i praksis var den første virkelige fremførelsen av sonaten, lot jeg disse tankene hvile mens jeg konsentrerte meg om å få et større overskudd og en følelse av frihet i fremføringssituasjonen. Jeg merket en større energistrøm og kraft i denne fremførelsen enn på øvingsrommet. Samtidig merket jeg at det var godt å vite hvor i sonaten jeg til enhver tid skulle rette denne energien.

Celibidache mente at utvikling er essensielt. Musikk er alltid i forandring og endrer seg i møtet med den som spiller. Selv om notene er nedtegnet åpner det seg stadig nye dører. Kanskje dette også innebærer at man må la verktøyene hvile til slutt i prosessen, og la den frie spontaniteten i fremføringsøyeblikket slippe til. Kanskje man da kan la spontanitet og tenkning møtes i det Celibidache kalte full musikalsk frihet? En musikalsk frihet der man som utøver ikke bare gjør det man føler i øyeblikket, men ved å ha en større visjon lar musikkens siste tone forenes med den første.

Kilder

Litteraturliste

Abendroth, W. *Gespräche über Musik* (Atlantis Verlag A.G. Zürich 1949) Oversatt til dansk av Nils Hemmeth (2.utg Jespersen og Pios forlag, København 1972)

Adorno, T.W. *Notar til litteraturen* (Det Norske Samlaget, Oslo, 1992)

Bastian, P. *Inn i musikken – en bok om musikk og bevissthet* Gyldendal Norsk Forlag, 1988 ISBN 82-05-17658-2)

Bazzana, K. *Glenn Gould- The performer in the work.* (Oxford University Press, Oxford, 1997)

Celibidache, S. *Über musikalische Phänomenologie* (Triptychon Literaturverlag München, 2001)

Celibidachi, S.I. *Celibidache!* Hefte vedlagt dvd-en. (Facets Video, 1997)

Husserl, E. *Ideas: General Introduction to Pure Phenomenology*. Translated by W. R. Boyce Gibson. London: George Allen & Unwin Ltd, 1931)

Jensen, B. *Fotnoter til en uskreven bok.* (Gyldendal, Oslo, 1988)

Jepsen, O. *Øre- næse- og halssygdomme og hoved- og halskirurgi* (Munksgaard Forlag, Danmark, Viborg 2002)

Lübcke, **P.** *Politikens filosofileksikon*, red. Poul Lübcke (Politikens Forlag Copenhagen 1983/95)

Sava, I. *Iosif Sava in Dialogue with Sergiu Celibidache*, (Spectacolul muzicii, Bucharest, March 22, 1995, p.4) i *"Plural","Magicians and Tyrants on the podium" 2/2003* Tilgjengelig fra http://www.cloudsmagazine.com/16/Iosif_Sava_Dialogue_with_Sergiu_Celibidache.htm Besøkt 14.9.2006

Thakar, M. *Tribute to a teacher* (1994) Artikkel tilgjengelig fra http://intelart.blogspot.com/2005_03_01_archive.html (besøkt 13.09.06)

Zahavi, D. *Husserls fænomenologi* (2. Den sene Husserl: Tid, krop, intersubjektivitet og livsverden, s.118-144). Gyldendal, København, 2001)

DVD

Celibidachi, S.I. *Celibidache's Garden,* Dvd (Facets Video, 1997)

Schmidt-Garré, J. *Celibidache; You don't do anything, you just let it evolve.* Dvd (Pars media, 1991)

Muntlige informanter

Mora, J. Interpretasjonsveiledning i Barcelona (Lydopptak gjort i perioden 1995-2007)

Nettsider

http://www.celibidache.de (Sergiu Celibidache Stiftung)
http://www.celibidache.org
http://www.peterbastian.dk
http://www.parsmedia.com
http://www.cloudsmagazine.com/16/Iosif_Sava_Dialogue_with_Sergiu_Celibidache.htm
http://www.intelart.blogspot.com/2005_03_01_archive.html
http://en.wikipedia.org/

Noteutgave

Alban Bergs Sonate für klavier opus 1
Neuausgabe von Klaus Lippe (Alban Berg Gesamtausgabe). (Universal Edition UE 33070, Vienna, London, New York, 1996)

Lydreferanser

Gould, G. The Alchemist, A film by Bruno Monsaingeon (Dvd Emi Classics, 1974)

Uchida, M. Pierre Boulez records courtesy of Deutche Grammophon (Phillips, 2001)

Relatert litteratur

Ansermet, E. *Les fondements de la musique dans la conscience humaine* (les Editions de la Baconniere, Neuchãtel, Sveits, 1961)

Clifton, T. *Music as heard, a study in Applied Phenomenology* (New Haven, Yale University Press, 1983)

Gustavsen, T. *Improvisasjonens dialektiske utfordringer* (Universitetet i Oslo, 1998)

Husserl, E. *On the Phenomenology of the Consciousness of Internal Time* (1893-1917). Translated by J.S. Churchill and edited by Martin Heidegger. Bloomington, IN: Indiana University Press, 1964)

Ingarden, R. *The Work of Music and the Problem of Its Identity*, Oversatt av Adam Czerniawski; Jean Harrell. (Ed. Berkeley: University of Califomia Press; and London: Macmillan, 1986)

Korsyn, Kevin. *The Death of Musical Analysis? The Concept of"unity" Revisited.* Music Analysis 23/2-3. (The Regents of the University of California, California 2004)

Krüger, O.L. *Musikalsk mening og intensjonalitet – et forsøk på å forene fenomenologi og musikkteori* (Universitetet i Bergen 2004)

Lippmann E. *History of Western Musical Aesthetics* (University Nebraska Press, Lincoln, USA, 1996)

Lye, J. *Some Principles of Phenomenological Hermeneutics* Tilgjengelig fra: http://www.brocku.ca/english/courses/4F70/ph.html (13.9.2006) (copyright 1996, John Lye) (Sist oppdatert november 7, 2003)

Lübcke, P. *Politikens filosofileksikon,* red. Poul Lübcke (Politikens Forlag Copenhagen 1983/95)

Schutz, A. *Fragments on the Phenomenology of Music* in *In Search of Musical Method* (Ed F.J. Smith, London, New York, and Paris: Gordon and Breach Science Publishers, 1976)

Smith, F. J. *The experiencing of musical sound. Prelude to a Phenomenology of Music* (London and New York. 1976)

Meyer, L.B. *Emotion and Meaning* (University of Chicago Press, Chicago, 1956)

Pastille, W. A. *Heinrich Schenker, Anti-Organicist* I 19th-Century Music 8/1. (The Regents of the University of California, California, 1984, s. 29-36)

Schenker, H. *Free Composition (Der freie Satz),* oversatt av Ernst Oster (New York, 1979)

Solie, R. A. *The Living Work; Organicism and Musical Analysis*,
I 19th-Century Music 4/2 (The Regents of the University of California, California, 1980, s.147-156)

Zuzuki, S. *Zen Mind, beginner's Mind. Informal Talks on Zen meditstion and practice* (John Weatherhill, Inc, New York and Tokyo 1970).

Øvrig litteratur om Celibidache

Lang, K. *Lieber Herr Celibidache...Wilhelm Furtwängler und sein Statthalter - Ein philharmonischer Konflikt in der Berliner Nachkriegszeit* (M & T Verlag Zürich, 1988, ISBN 3-7265-6016-5)

Piendl, S, Otto T. *Stenographische Umarmung* Sergiu Celibidache beim Wort genommen (ConBrio Verlag, 2002, ISBN 3-932581-55-5)

Schreiber,W. *Sergiu Celibidache* (Gustav Lübbe Verlag Bergisch - Gladbach, 1992
ISBN 3-7857-0650-2)

Umbach, K. *Celibidache - der andere Maestro.* Biographische Reportagen (Piper Verlag München, 1995, ISBN 3-492-03719-4)

Weiler, K. *Celibidache, Musiker und Philosoph* (Schneekluth Verlag München, 1993,
ISBN 3-7951-1286-9)

Winkler, M. *Verstehende sind schwer zu finden* (**1962)** Tilgjengelig fra
http://www.celibidache.de/verstehende.html Besøkt: 13.6.2006

Tekniske data for vedlagt cd

Innspillingssted: Gunnar Sævigs sal Griegakademiet-Institutt for musikk, 27. april 2007
Instrument: Yamaha CF 111, 9 feet (2004)
Pianostemmer: Richard Brekne
Produsent og redigering: Paul Inge Vikingstad
Konsulent og cd-label: Marko Nouwens

Appendix

Noteutgave av Alban Bergs *Sonate für klavier* opus 1

Lydinnspilling