

Kristian Lindberg

Det Orkestrale Klaveret

orkesteret som metafor for utforskning av klaverklang

Refleksjon over prosjektet

Norges Musikkhøgskole - Norwegian Artistic Research
Programme, 2019.

Veiledere

Eivind Buene (hoved) & Rolf Gupta

Presentasjon av kunstnerisk resultat

Norges Musikkhøgskole, Oslo, 9/10.5.2019

Presentasjon av refleksjonen

Oslo, 9.5.2019

Innholdsfortegnelse

1. Innledning	4
2. Prosess og metode	7
3. Bach og den italienske stilen	11
4. Igor Stravinskys klaverstil	27
i) <i>Petrouchka</i> og det perkussive klaveret	30
ii) <i>Serenade in A</i> og klaveret som blåse-ensemble	45
5. Liszts orkestrale klaver	60
6. Konklusjon og plassering i fagfeltet	85
Litteraturliste og diskografi	101
Appendix	105

1. Innledning

Det eldste trykte musikalske verket vi kjenner skrevet spesifikt for et tasterinstrument er den såkalte *Robertsbridge-Codex* fra ca. 1360, antakelig tiltenkt orgel. Det interessante med dette manuskriptet er at det hovedsakelig inneholder arrangementer av motetter originalt for sangere, og muligens er ment å skulle brukes som støtte for sangere (Rubin 1995:6). Så langt tilbake i historien som vi har kunnskap om, har tasterinstrumenter vært brukt til å imitere, representere, eller understøtte andre instrumenter.

Men klaveret har vært mer enn et instrument; det har også fungert som et viktig verktøy, i den forstand at det har vært det foretrukne instrumentet for komponister å komponere ved, uavhengig av om de komponerer for klaveret, for andre instrumenter, eller for symfoniorkesteret. Siden *Robertsbridge-codex* motettene ble skrevet, har arrangementer for klaver spilt en viktig rolle i det kompositoriske arbeidet til komponister fra William Byrd og Johann Sebastian Bach, via Franz Liszt og Johannes Brahms, til Prokofiev og Stravinsky. Tasterinstrumentene er sånn sett de eneste der en enkelt spiller kan realisere og kontrollere teksturen i den europeiske, polyfone musikken (Rosen 2002:15).

I løpet av første halvdel av 1800-tallet ble klaveret det desidert mest populære instrumentet i Europa, særlig hos det nye borgerskapet, som kunne danne kjennskap til samtidens populære symfonier og operaer gjennom å spille dem i arrangement for klaver hjemme i stuen (Dubal 2004:3f.). Det er også på denne tiden Liszts berømmelse skyter i været, og han for alvor etablerer arrangementet – transkripsjonen og parafrasen – som musikalsk verk med stor kunstnerisk verdi. Berlioz, i sine memoarer, forestiller seg Liszt si dette:

«I myself am orchestra, chorus, and conductor. I can make my piano dream or sing at pleasure, re-echo with exulting harmonies, and rival the most skilful bow in swiftness.

Like the orchestra, it has its harmonies of brass: and like it though without the smallest apparatus, it can throw on the evening breeze a cloud of fairylike chords and vague melodies» (Berlioz 1969:266).

Dette peker på en forståelse av at klaveret, både gjennom sin historie, natur og identitet, er et imiterende instrument. Min bi-veileder Rolf Gupta kaller klaveret et «illusjonsinstrument». Jeg ble nysgjerrig på hva resultatet kunne bli av å ta denne imiterende rollen på alvor, og forsøke å gå metodisk til verks med å imitere orkesteret.

Den legendariske pianisten og pedagogen Heinrich Neuhaus, kanskje mest kjent som læreren til Sviatoslav Richter, Emil Gilels og Radu Lupu, beskriver klaveret i boken *The Art of Piano Playing*:

«Because the piano is, as I believe, the most intellectual instrument and is not endowed with the emotional substance of other instruments, the player's imagination should, indeed must, be peopled by the most expressive and specific musical images, by every existing variety of shade and timbre contained in the human voice and in every instrument on earth in order to reveal fully all the wealth of the piano's potential» (Neuhaus 1993:64).

For meg er de viktigste ordene her *imagination* og *potential*. Hvis vi går tilbake til Berlioz' beskrivelse av Liszt og hans evne til å erstatte hele orkesteret, kan vi ane noe av det potensiale som muligens bor i klaveret. Og det å imitere orkesteret blir representativt for den forestillingsevnen og fantasien som Neuhaus hevder må være der hos pianisten for å hente ut denne rikdommen i klaverets potensiale.

Mitt første møte med å forsøke å imitere andre instrumenter ved klaveret, var på et kurs med en ledende pianist da jeg var 12 år gammel. Jeg spilte «Trolldog» fra Griegs *Lyriske Stykker*, og i mellompartiet snakket han om hvordan melodien først kunne tenkes spilt av obo, og spilt av en fiolin når melodien kommer igjen senere. Siden den gang har jeg møtt på den metaforen en rekke ganger, både i undervisning og i samtaler om pianospill, men alltid bare brukt for en enkelt linje, strofe eller passasje. Jeg har savnet en dypere utforskning av dette; en tilnærming som går lengre inn i denne problematikken og

virkelig ser på verdien ved å gjennomføre det med et helt verk. Jeg hadde ikke nødvendigvis et ønske om å høre ut som et orkester når jeg spiller, for jeg liker i bunn og grunn klangen i klaveret; snarere ville jeg finne ut hva som skjer med klaverspillet mitt hvis jeg prøver å høres ut som et orkester.

Her møter jeg på en begrensning ved klaveret som er en viktig forutsetning for prosjektet: at man ikke kan kontrollere klangen i noe særlig grad etter at tangenten har blitt slått an. Man har ikke muligheten til å spille *legato* på klaveret som på en fiolin, og man kan heller ikke starte en tone veldig svakt for så å lage *crescendo* slik klarinettister kan. I *Det orkestrale Klaveret* vil jeg forsøke å finne måter å omgå denne begrensningen på ved å prøve så godt jeg kan å imitere orkesteret.

Jeg ser muligheten for å spille transkripsjoner av orkesterverk som metode for å komme frem til et rikere pianospill; transkripsjonen vil være basert på et orkesterverk, og ved å kjenne orkesterversjonen godt har man et klangideal man kan bruke som mal for tolkningen. Og derfra kan jeg så gå videre til å forestille meg originale klaververker som orkesterverk, og da basere klangidealet på den forestillingen.

Det ble også nødvendig å avgrense prosjektet mitt noe, og jeg valgte å ikke jobbe med imitasjon av sangstemmen, *basso continuo*-instrumenter som harpsikord, lutt eller gitar, og dirigentens rolle som del av orkesteret. Disse er alle på hver sine måter så store tema at jeg mener de fortjener kunstneriske utviklingsprosjekter viet hver av dem i sin helhet.

Etter dette forordet følger en kort gjennomgang av arbeidet jeg har gjort frem til dette prosjektet, før jeg går mer i detalj inn i verkene jeg har jobbet med og hvilke resultater jeg har kommet frem til. Til slutt diskuterer jeg andres tolkninger i relasjon til disse resultatene, og verdien av denne tankegangen for meg og mitt spill.

Kommentar: Dette er revidert utgave. Kapitlet Konklusjon og plassering i fagfeltet er fullstendig omskrevet og utvidet. Alle referansene har fått sidehenvisninger. I tillegg til bibliografi har jeg også lagt til en diskografi med de mest relevante innspillingene av verkene jeg har jobbet med. De øvrige kapitlene er stort sett uendret med unntak av enkelte kutt og mindre rettelser.

2. Prosess og metode

Veien til det nåværende prosjektet

Opprinnelig startet jeg dette prosjektarbeidet med en tanke om å jobbe med det orkestrale; den originale ideen var å se på Bachs *Die Kunst Der Fuge* som en slags Rosetta-stein for interpretasjon av Bach. *Die Kunst der Fuge* er skrevet uten at Bach har oppgitt hvilke instrumenter som skal spille det, og det blir spilt for orkester, kammerensembler, orgel, harpsikord, rockeband, synthesizere osv. Likevel er verket notert ned, ikke som orkesterpartitur, men som Bach vanligvis ville notert det for tasteinstrumenter. Ved å se på hvordan Bachs musikk transcenderer instrumentasjon, ville jeg se hvordan det kan gi oss noe innsikt i hans syn på tasteinstrumentene og deres egenskaper.

Dette prosjektet utvidet seg snart til å bli en mer generell utforskning av klaverets egenart og hvor godt det egner seg for å projisere andre klanger på klaverklangen. Jeg jobbet derfor en stund med å imitere orkesteret ved klaveret, spesielt gjennom å studere Liszts transkripsjoner av Beethovens Symfonier. Fokus nå var på hvordan jeg som pianist kan la meg inspirere og lære av andre instrumentalister; for eksempel hvordan en stryker bruker buen, eller en blåser bruker pusten.

Derfra utviklet prosjektet seg videre; jeg ville se på hvordan jeg som pianist kan la meg inspirere ikke bare av andre instrumentgrupper, men også av andre felter som teater eller filosofi. Jeg kalte prosjektet *Transcending the Piano* (Lindberg 2015), med en idé om at den ideelle pianisten transcenderer instrumentet sitt. Dette ble det prosjektet jeg leverte inn til bedømmelse i 2015 – altså et prosjekt som hadde beveget seg temmelig langt fra utgangspunktet. Jeg hadde antageligvis beveget meg *for* langt, for bedømmelseskomiteen kunne ikke godkjenne resultatet.

I vurderingen av prosjektet uttalte komiteen at det aspektet ved prosjektet mitt de var mest positive til var ideen om det orkestrale klaveret, noe som førte til beslutningen om

å gå tilbake i retning av det opprinnelige prosjektet. Samtidig følte jeg at å jobbe utelukkende med Liszts transkripsjoner av Beethoven ikke var interessant nok. Jeg hadde innstudert utdrag av dem, inkludert den sjette symfonien i sin helhet, men følte ikke at jeg kunne spille dem på en måte jeg syntes var kunstnerisk forsvarlig. Dette kan være på grunn av mine egne begrensninger som pianist; det kan være at jeg setter originalen så høyt at jeg synes Liszts transkripsjoner kommer til kort; mest av alt følte jeg at det «imponerende» aspektet ved å spille disse verkene kommer i veien for det Beethovens originaler representerer. Når det er sagt, nytteverdien av å studere dem for pianister kan ikke overvurderes.

For å finne veien videre med hensyn til valg av repertoar jeg ville jobbe med, ble det viktig for meg at dette ikke var et studium av en bestemt komponist, eller en bestemt måte å spille orkestralt på. Jeg ville studere dette orkestrale aspektet ved klaverspill generelt og fra ulike vinkler. Det ble derfor viktig for meg å ha et historisk bredt repertoar, og jeg hadde opprinnelig et ønske om en generell fremstilling av det orkestrale klaverspillet gjennom hele musikkhistorien. Jeg hadde mange ulike ideer til repertoar og vinkler, bl.a. å se på Mozarts sonater i lys av strykekvartetter, Schuberts klaververk i lys av lieder, og også prosjekter rundt Brahms, Ravel, Prokofiev osv., men fant ut at for å holde prosjektet gjennomførbart måtte jeg begrense meg. Jeg landet til slutt på Bach og den italienske innflytelsen, Stravinsky og hans meget særegne forhold til og utvikling av klaveret som slagverksinstrument, og Liszt og orkesteret som helhet. Jeg følte disse tre representerte et stort spekter, og radikalt forskjellige tilnærminger til klaveret. Prosjektet fikk etter hvert denne formen:

- Jeg jobbet med å imitere strykere i forbindelse med Bachs italienske stil, og jobbet med hans arrangement av Vivaldis D-dur fiolinkonsert fra samlingen *L'Estro Armonico*, opus 3 nr. 9, BWV, og hans *Italienske Konsert i F-dur*, BWV 972.
- Videre jobbet jeg med slagverksinstrumenter og klaveret som et perkussivt instrument gjennom Stravinskys *Trois Mouvements de Petrouchka*.
- Med treblåseinstrumenter i Stravinskys *Serenade in A*.
- Jeg så på imitasjon av hele symfoniorkesteret og arbeidet med dirigenten Rolf Gupta i Liszts *Sonate i h-moll* og transkripsjonen av Wagners *Tannhäuser-Ouverture*.

Hvordan har jeg jobbet med dette?

Det viktigste arbeidet har vært å sammenligne originale klaververker og transkripsjoner. Spille transkripsjoner, lytte til orkesteret, utøvere av andre instrumenter, og forsøke å imitere. Deretter gå gjennom samme prosess, men med verker originalt for klaver. Sånn sett blir det å jobbe med transkripsjoner en metode i prosjektet mitt: ved å studere for eksempel Bachs Vivaldi-bearbeidelser, ser jeg på hvordan den kan belyse og gi ideer til min interpretasjon av *Italiensk Konsert*. Den samme fremgangsmåten gjelder i forholdet mellom Liszts transkripsjon av Wagner, og hvordan den kan belyse Liszts *Sonate i h-moll*. Dette arbeidet vil jeg belyse i detalj i gjennomgangen av de ulike verkene jeg jobbet med.

I arbeidet med Bach streber jeg ikke etter en historisk autentisk, eller historisk informert fremføringspraksis, men jeg føler meg fri til å jobbe med ideer også fra disse praksisene hvis jeg liker dem. I arbeidet med Stravinsky har jeg i noen grad forholdt meg til hans estetiske syn, og andre ganger gjort valg som går imot noen av hans ideer om interpretasjon. I bunn og grunn er mitt estetiske ståsted eklektisk; jeg velger tilnærminger fra ulike fortolkningstradisjoner og forsøker å sammenføre dem i et personlig uttrykk. Dette er det lang tradisjon for innen fortolkning av eldre musikk på moderne flygel.

I noen grad har jeg sett på hva andre pianister har tenkt om å imitere orkesteret. Jeg har mottatt innsikter fra pianister gjennom undervisning og studier i mange år, og en viktig motivasjon for meg siden starten av prosjektet var å se på hva jeg kan lære om pianospill av representanter fra andre fagfelt. Men fra et pianistisk perspektiv har jeg hatt særlig nytte av Alfred Brendels essay «Turning the Piano Into an Orchestra», fra boken *Musical Thoughts and Afterthoughts* (Brendel 1982:92ff).

Sentralt var også arbeidet jeg gjorde med dirigenten Rolf Gupta, som også har vært min bi-veileder. Vi arbeidet i detalj med et ganske stort utvalg stykker; bl.a. Liszts transkripsjon av Beethovens sjette symfoni, Schumanns *Symfoniske Etyder*, og Liszts *Les jeux d'eaux à la Villa d'Este*. I tillegg jobbet vi med Liszts *Sonate i h-moll* og hans transkripsjon av Wagners Ouverture til *Tannhäuser*. Fremgangsmåten vår besto i at han dirigerte og instruerte meg i dem på samme måten som han ville gjort foran et orkester.

Videre har jeg hatt samtaler og utvekslinger med andre musikere; med blåsere for generelle innsikter om puste- og blåseteknikker, og magestøtte, og hvordan dette har relevans for det orkestrale klaverspillet. Og med strykere for innsikter om strøk og andre stryketeknikker. Jeg vil trekke frem det arbeidet jeg gjorde med bratsjist og professor i kammermusikk Are Sandbakken, om en fremførelse av Liszts arrangement av *Harold in Italy* med bratsj. Vi gikk gjennom de ulike stryketeknikkene orkesteret vil bruke, med fokus på opp-og nedstrøk, og *portato*. Are lærte meg hvordan man gjør dette, og deretter forsøkte vi å finne gode måter å imitere dette på ved klaveret.

Jeg hadde også instruksjon rundt orkestrering med Eivind Buene, min hovedveileder. Vi studerte primært Liszt og Stravinsky, Wagners bruk av orkesteret, og forskjellene mellom romantisk og barokk orkestrering. Dette for å ha noe grunnleggende kunnskap om arrangering og orkestrering, med relevans for evnen til å forestille seg orkesteret, og hva slags instrumentasjon jeg har i tankene når jeg forsøker å imitere orkesteret. Til sist var det å notere disse idéene inn i pianopartituret; og de viktigste eksemplene på dette er inkludert i denne teksten som appendix. I arbeidet med å notere disse ideene inn i partituret har jeg i stor grad basert meg på den metoden Liszt bruker i sine transkripsjoner av Beethovens Symfoniene, der Beethovens originale instrumentering er skrevet inn i klaverpartituret i noen grad.

Videre er det selvfølgelig viktig å huske at mine arrangementer ikke er ment for noen annen hensikt enn å gi meg klanglige ideer. Derfor hender det at jeg har tenkt noter spilt på et bestemt instrument som er utenfor rekkevidden av instrumentet, andre ganger utenfor rekkevidden av hvor lenge en instrumentalisten kan spille uten pause. Jeg har vurdert disse hensyn som irrelevant for prosjektet. Det har heller ikke vært viktig å tenke seg arrangementer som er kreative og fantasifulle, snarere de ideene som bidrar til det beste klaverspillet.

Jeg vil nevne i forkant av gjennomgangen av de ulike verkene at noen steder beskriver jeg et teknisk fenomen under arbeidet med en bestemt komponist; for eksempel snakker jeg om fremførelse av akkorder i det sene kapittelet om Liszt. Dette betyr ikke at poengene jeg gjør om akkorder ikke er relevant når man spiller Bach. Jeg har skrevet teksten på denne måten for å beholde en oversiktighet.

3. Bach og den italienske stilen

Man snakker gjerne om to hovedstrømninger i Bachs musikk, den protestantiske reformasjonen og den italienske instrumentalmusikken (Greenberg 2013: forelesning 9, 11 og 12). Greenberg snakker om Bach som den store syntetiker som tok opp i seg det han kom over av ulike stiler og integrerte dem inn i sin egen personlige stil. Men tydeligst er det at hans stil kan sees som en syntese mellom den tyske og den italienske stilen, og starten på Bachs modne stil sammenfaller med hans oppdagelse av den italienske instrumentalmusikken (Roeder 1994:74). Den største påvirkningskraften kom fra Vivaldis konserter for fiolin. Konserterne som form oppsto i Italia og ble populære i barokken, og tidlig på 1700-tallet spredte den seg utover i Europa. Den var instrumentert for et ensemble og et eller flere soloinstrumenter. Cembaloen ble sjelden brukt som soloinstrument, men utgjorde del av ensemblet i *Basso Continuo*-spill.

Bach tok opp i seg og integrerte denne stilen hovedsakelig ved å bearbeide, kopiere og transkribere italienske verk for cembalo og orgel. Transkripsjon står helt sentralt i Bachs utvikling og læring som komponist, og allerede i barndommen kopierte han klaverstykker fra bøkene til sin bror Johann Christoph. På denne måten lærte han ulike stiler, absorberte dem og integrerte dem inn i sin egen personlige stil (Butt 1997:140). Mest relevant for dette prosjektet står de bearbeidelsene han gjorde av italienske konserter i årene 1713-14, i løpet av tiden han jobbet som hofforganist i Weimar. Bachs arbeidsgiver Prins Johann Ernst av Saxe-Weimar var en habil fiolinist og komponist, og hadde en spesiell forkjærlighet for italienske konserter. Det var antakelig prinsen som introduserte Bach for Vivaldis musikk ved å bringe med seg partiturer hjem fra reiser. Å lage disse arrangementene og fremføre dem var faktisk en del av jobben hans. Samtidig med at Bach blir introdusert for disse verkene kan man se tydelige forandringer i Bachs kompositoriske stil. Han skrev også en rekke fuger på denne tiden over temaer av italienske komponister.

Forkel, som skrev den første biografien om Bach, skriver at det var gjennom studium og arrangering av Vivaldis konserter for fiolin at Bach lærte å tenke musikalsk. Dette er en overdrivelse, og vi vet at Bach allerede hadde mye erfaring som komponist før han ble kjent med Vivaldis musikk (ibid.:164). Men Forkel fortsetter og gir oss en veldig interessant beskrivelse av hva det vil si å «tenke musikalsk»; evnen til å gripe tak i en musikalsk form og koke den ned til en rent musikalsk essens for så å reprodusere den på et annet instrument (ibid.:164). Og det er spesielt cembalostilen til Bach som slik blir informert av den italienske stilen. Vi ser eksempler på dette i Bachs tidligste cembalo-verker; Toccata i G-dur BWV 916 følger formprinsippet i den tredelte italienske konserten, eller Fuge i a-moll BWV 944. Mens innflytelsen fra Vivaldis ritornello-form kan sees for eksempel i Preludiene til de Engelske Suitene 2-6 BWV 807-11 (ibid.:142).

Så hva er de viktigste av disse stilelementene Bach tok fra den italienske stilen? På et åpenbart nivå ser vi tutti-solo kontrasten; formmessige og harmoniske prinsipper. På et mindre åpenbart nivå, lærte han noe fra det klare og konsise som han fant i den italienske melodiske stilen. Italienske melodier var sterke, tydelige og ikke minst hadde de en enhet; fremfor å presentere et vel av forskjellige melodier etter hverandre, hadde man i italienske konserter som regel et enkelt motiv som utgangspunkt for hele satsen. Videre fant man ofte en enkel og tydelig harmonisk basis, som gir en følelse av hele tiden å vite hvor man er harmonisk (Roeder 1994:74).

Sangstemmen er selvfølgelig sentral når man ser på den italienske stilen, men det er fiolinen som er mest relevant for prosjektet mitt og også mest direkte relevant for Bachs cembalo-verker. På denne tiden var fiolinen, med sin nærhet til sangstemmen, Sør-Europas instrument mens tasteinstrumentene, med sine kapasiteter for kompleks kontrapunkt, var Nord-Europas. Det Bach gjør er en adaptering av dette fiolin-idiomet for tasteinstrumenter (ibid.:75). Og når man studerer Bachs verker for cembalo kan man gjennomgående se hvor godt alt høyre hånd gjør ligger for fiolin. Her bør det også nevnes at Bachs Klaverkonserter hovedsaklig er transkripsjoner av fiolinkonserter, og han transkriberte også Solosonaten for fiolin i a-moll for cembalo.

I prosjektet mitt jobber jeg med en av disse Vivaldi-konsertene Bach transkriberte, Konsert for fiolin i D-dur opus 3 no. 9. Den er hentet fra Vivaldis samling av 12

fiolinkonserter, *L'Estro Armonico*, opus 3 fra 1711. Bach har antakelig komponert sin transkripsjon rundt 1713-14, og i hans katalog har den nummer BWV 972. Det er tydelig at dette verket ikke bare har den funksjon å kopiere originalen, men er ment å skulle stå som et selvstendig verk, ettersom han har gjort flere forandringer for å få verket til å fungere bedre for cembalo (Butt 1997:161). Videre jobber jeg med Italiensk konsert, originalt kalt *Concerto nach Italienischen Gusto*, altså Konsert etter italiensk smak. Publisert i 1735, men antakelig komponert en gang på midten av 1720-tallet, minner verket om arrangementene av italienske konserter fra Weimar-tiden. Likevel er dette et genuint cembaloverk der han imiterer orkesteret og vekselspillet mellom tutti- og solopartier (Bach 1977:20).

Som jeg nevnte i innledningen har jeg valgt å stille meg utenfor diskursen om historisk fremføringspraksis og dens ideer om tolkning av tidligmusikk; dette er et stort felt og ville tatt fokus bort fra hva dette prosjektet handler om. I imitasjon av orkesteret ser jeg også bort fra å imitere cembaloen. Dette er et vanskelig tema; når man spiller Bachs verker for cembalo på et moderne flygel, kan man på sett og vis si at dette allerede er en form for transkripsjon; å spille cembalo og klaver representerer to helt separate fag, og jeg har ingen nevneverdig erfaring med cembalo-spill. Samtidig er det vanskelig å komme utenom tendensen til implisitt å imitere cembaloen når man spiller Bach på moderne klaver, ettersom min forståelse er at dette ligger latent i tradisjonell klaverundervisning (som for eksempel i det tabuet som mange pianister kjenner til rundt å bruke pedal i Bach). Men denne diskursen faller likevel utenfor tema for dette prosjektet.

I gjennomgangen av hvordan jeg jobbet med disse verkene tar jeg utgangspunkt i forskjellige aspekter ved det orkestrale spillet generelt, ispedd utvalgte eksempler fra de to verkene. Jeg har i arbeidet med begge verkene brukt Bärenreiters *Urtext*-utgave.

Buestrøk og artikulasjon

Det mest essensielle for dette prosjektet er å snakke om buestrøk, og hvordan man kan bruke dette i det orkestrale klaveret. På et strykeinstrument kan man få klangen til å vare ved å fortsette å stryke buen over strengen. Dette gjør strykerklangen til et

virkningsfullt ideal å strebe etter, ved å forestille seg at tonen på klaveret kan være på samme måte. Et godt eksempel på dette er her i andre sats fra *Italiensk Konsert*:



Hvor vakkert hadde det ikke vært å kunne komme inn i takt 28 på tonen F i høyre hånd, på en måte der klangen starter *pianissimo* for så å svelle opp på vei mot taktstreken som en fiolinist kan gjøre. På klaveret kan man forestille seg dette, og ved å gjøre det har dette en effekt på måten jeg lytter på. Jeg vil lytte på varigheten av tonen helt til den slutter i takt 29, og denne lyttingen påvirker hvordan jeg spiller venstre hånd. Dette er et eksempel på hvordan forestillingsevnen kan påvirke; uten forestillingen om at tonen kan være vil pianister lett kunne glemme å være oppmerksom på toner man allerede har spilt.

Jeg har ofte misunnet den uttrykksfriheten fiolinister og cellister har når de spiller Bachs soloverker. Mange av de rytmiske friheten de tar er et nødvendig resultatet av instrumentene de spiller på; hvis buen må ned på C-strengen på en cello tar det tid. Derfor kan man høre når en cellist for eksempel spiller Preludiet fra Bachs Cello Suite i G-dur, at de har en tendens til å stoppe på enerne. Det å stoppe på enere er riktignok den mest åpenbare hindringen for at musikken kan flyte, og tendensen er at musikken føles omstendelig hvis man ikke varierer dette godt nok. Men blir man dogmatisk rundt dette går man glipp av de mulighetene for subtile retoriske fraseringer man ofte hører når gode cellister spiller Bach. Å lytte til gode fremførelser av Bachs soloverker for cello og fiolin, samt å spille dem selv for en hånd alene, Cello-Suitene med venstre og Fiolinsonatene og –partitaene med høyre, er gull verdt for øving og utvikling av Bachspill og pianospill generelt.

La oss se på et eksempel fra første sats i *Italiensk Konsert* som illustrerer hvordan man direkte kan la seg inspirere av en god cellist:



Hvis man ser for seg dette verket spilt for orkester med fiolinsolist, vil venstre hånd i dette partiet fra takt 106 bli spilt av cello. Fra takt 107 til 111 vil de fleste cellister bruke tid rundt enerne fordi buen trenger tid på å flytte seg ned til strengen. I tillegg vil De tre første 16-delene i hver takt bli spilt i en bue og *legato*, mens de resterende 16-delene vil artikuleres mer fordi de ligger tettere og derfor som oftest blir spilt med flere og kortere strøk.

Et annet aspekt ved buestrøk er at når flere toner spilles i samme strøk, vil de etterlate klang i resonanskassen til instrumentet. I eksemplet over med celloen i takt 107, vil altså C-en og G-en i bunn fortsette å kling mens man spiller de neste tonene. Et veldig annerledes eksempel på dette finnes i et av solopartiene i første sats på Vivaldi-konserten. Her har vi fire 16-deler bundet sammen av en bue og så et bueskift for hver fjerde 16-del, noe som gjør tonene mindre artikulerte. Jeg imiterer dette på klaveret ved

å bruke «fingerpedal», en teknikk der jeg holder alle tonene innenfor buen nede til slutten av buen, på en måte som skaper en dissonans:



Strykere har selvfølgelig en del frihet når det gjelder hvorvidt de bruker opp- eller nedstrøk. men det finnes også klare tradisjoner og som vi så i eksemplet over har ofte komponisten skrevet inn strøk selv. En veldig typisk buebruk som vi ofte finner i 16-dels passasjer, er en der de tre første 16-delene er bundet sammen i et strøk og så den fjerde er artikulert i et eget strøk. Vi finner et eksempel på dette i *Italiensk Konsert*, tredje sats:



Dette skal også spilles i et ganske hurtig tempo og er derfor ikke så helt enkelt å få til. De første tre 8-delene i hver figur kan tenkes som nedstrøk og den fjerde som oppstrøk på fiolin. På klaveret bruker jeg her handleddet; ned på begynnelsen av buen, opp mot slutten, og så tar jeg med meg *staccatoen* på vei opp før jeg lander ned igjen på neste bue.

I barokken ble buestrøkene brukt som et middel for uttrykk, og det var tydelig forskjell mellom opp- og nedstrøk; generelt indikerer buen skrevet inn at alle notene innenfor buen skal spilles i samme strøk. Det kan være viktig å nevne *appoggiatura* her, som jeg går inn på i mer detalj senere i kapitlet.

Kontrasten mellom Solo og Tutti

Det viktigste elementet for det orkestrale klaveret her er kontrasten mellom orkester-ritornellene og solopartiene. Fem elementer stikker seg ut:

1. Dynamikk; det fulle orkesteret befinner seg gjennomgående i det dynamiske spennet mellom *mf* og *ff*, mens solopartiene kan spilles fra *pp* opp til *mp*.
2. Pedal; generelt mer pedalbruk når hele orkesteret spiller, mens solopartiene generelt kan spilles nesten uten pedal og med dempepedal.
3. Rytmikk; Orkesterritornellene karakterisert ved generelt mindre frihet i tempo og mer stramhet rytmisk. Jo flere musikere som spiller jo vanskeligere er det å spille rytmisk fritt fordi det går utover samspillet. Solopartiene generelt tåler mer frihet og rubato, siden solisten på sett og vis bare har seg selv å tenke på.
4. Artikulasjon; tutti-partiene bør ha relativt enkle artikuleringsmønstre, i tråd med hva som er mulig for flere musikere å få til samtidig; solopartiene kan være mer varierte og fantasifulle i artikuleringen, ettersom dette vil være en musiker alene som ikke trenger å bekymre seg for om resten følger etter.
5. Agogikk; tutti-partiene kan noen ganger breies ut litt rytmisk på en måte som imiterer klangen av et stort orkester som vil bruke lenger tid på å dø ut og derfor varer lenger. Dette gjelder særlig sluttkadensene i tutti-partiene rett for solisten kommer inn, som jeg viser i eksemplet under i takt 25-36 i *Italiensk konsert*.

Klangen i tutti-partiene kler å bli spilt med en følelse av bredde og varme, med generelt store akkorder, i motsetning til solopartiene som er tynnere skrevet. En måte man kan oppnå noe av den følelsen av rom og størrelse som tutti-orkesteret gir er ved å arpeggiere eller bryte akkordene. Når ti til tolv strykere spiller sammen vil de aldri være helt nøyaktig sammen. Italiensk Konsert begynner med en akkord i venstre hånd som bør føles som spilt av hele orkesteret:



Foruten å bryte akkorden kan man også gi den litt pedal, for så å slippe pedalen opp tidlig så klangen er borte fra og med det andre slaget. Høyrehåndsinnsettingsen på den andre 8-delen bør ikke komme for fort. Ved å strekke litt på den første 8-delen skaper man en følelse av rom og tid som gir assosiasjon til et større ensemble. Samtidig bør man ikke være så sen at det føles som om man kommer inn på den andre 4-delen, så her er det hårfine marginer.

Åpningen av Vivaldi-konserten byr på videre utfordringer:



De fire første akkordene er identiske og klinger fort harde, metalliske og perkussive på et moderne flygel. For det første vil det gjøre seg å legge til en ekstra oktav i bassen. De raske 16-dels opptaktene bør spilles svakere enn den følgende akkorden, noe jeg gjør ved å la fingrene ligge inntil tangenten og så slå an uten noe luft mellom fingrene og tangenten. Akkordene på nedslaget kan så gjøres sterkere ved å bruke kraft fra hele armen.

Tutti-partiene i tredje sats på Vivaldi-konserten har repeterte akkorder i et leie som fort låter litt flatt på klaveret, som for eksempel i dette utdraget som viser takt 9-14:



Hele orkesteret kommer inn på det første slaget i takt 9, så her kan man legge på ekstra oktaver i bassen. Jeg spiller også 16-deler på lille D i takt 9 og 10, og lille E i takt 11. Det gir litt ekstra kraft og volum uten at man trenger å bli for hard i klangen i høyre hånd.

Når man så kommer til overgangene til solopartier, her i *Italiensk Konsert*, første sats:

The image displays two systems of musical notation for a piano piece. The first system, starting at measure 25, features a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The melody is characterized by sixteenth-note runs and rests. The bass clef part provides a steady accompaniment with eighth-note patterns. A dynamic marking of *f* (forte) is present at the end of the system. The second system, starting at measure 31, continues the melodic and accompanimental patterns. A dynamic marking of *p* (piano) is visible at the beginning of this system.

Fra takt 25 og frem til første slaget i takt 30 er det hele orkesteret som spiller og dynamikken er *forte*. Men fra den andre 8-delen i takt 30 er det solo fiolin akkompagnert av Basso Continuo, cembalo og cello. Det er viktig å bruke litt tid; la den siste tutti-akkorden få klinge litt og dø ut. Tiden man tar signaliserer en forandring. Man kan med fordel bruke dempepedal her, og venstre hånd bør være helt nede i dynamikk *pp*, mens fiolinstemmen spilles med dynamikk *piano*.

Repeterte toner

Repeterte noter representerer den største utfordringen når det gjelder å spille orkestralt; for å repetere en note på klaveret må demperen ned på strengen mellom de to tonene og deretter slås an på nytt. I prinsippet betyr dette at *legato* er så godt som umulig mellom to like noter. Man kan riktignok bruke sostenuto-pedalen, men dette skaper en svømmende klang som jeg synes tar en lengre vekk fra barokkfiolin-klangen. En stryker derimot kan artikulere repeterte toner *legato* på forskjellige måter; ved å spille dem sammen innenfor samme buestrøk hvis man vil ha dem veldig sammenbundet, eller ved å skifte stryk tett på fingerskiftet for en mer artikulert men fortsatt sammenbundet klang.

Det er interessant at Bach i den Italienske Konserten så godt som har unngått repeterte toner fullstendig, med unntak av i akkompagnementsstemmer, noe som kan være fordi

han nettopp ser denne utfordringen. I Vivaldi-arrangementet derimot er det rikelig med repeterte toner. I den andre satsen finner vi et godt eksempel på hvordan dette skaper utfordringer på klaveret:

The image shows a musical score for a piano piece in 3/4 time, marked "Larghetto". The score is in two systems. The first system shows the right hand playing a series of chords with a trill (tr) on the final note, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. The second system continues this pattern, with the right hand playing a more complex melodic line over the same accompaniment. The score is divided into sections labeled "(Tutti)" and "(Solo)".

Mange pianister her tyr til pedalen for å binde sammen og myke opp klangen. Det man ofte hører strykere gjøre her er å spille de repeterte tonene i akkompagnementet i par; så et strøk for hver andre tone. Dette gir en betoning også på hver 4-dels note. Man kan skape en veldig interessant klang i klaveret ved å spille de repeterte tonene med minimalt med luft mellom. Dette krever en utrolig sensitiv berøring og nær kjennskap til det instrumentet man spiller på. På de fleste flygler kan man etter å ha spilt den første noten slippe den ca. 2/3 opp før man trykker den ned igjen. Der er det et punkt der lyden ikke helt dempes, men hammeren likevel er kommet langt nok opp til å spilles igjen. Hvis man finner dette punktet, og så bruker minimalt med pedal, oppnår man en interessant effekt som jeg synes ligger nært opp mot *legato* hos en stryker.

Vi finner et lignende eksempel med en helt annen karakter og tempo i tredje satsen i samme konsert:

The image shows a musical score for a piano piece in 3/4 time, marked "(Solo)". The score is in two systems. The right hand plays a rapid, repetitive melodic line with trills (tr) on the final notes of each phrase. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. The score is marked "(Solo)".

De repeterte tonene i høyre hånd kan lett låte harde og perkussive på et moderne klaver, og som pianist vil man fort instinktivt spille notene i eksemplet over *staccato*. En fiolin vil jo her spille ulike strøk, derfor er det interessant å fremheve dette ved å imitere eller skape en illusjon av *legato* mellom repeterte toner. Jeg velger her å spille disse repeterte tonene på en måte som fremhever en sangbar kvalitet snarere enn en rytmisk og perkussiv karakter, uten pedal og med fingeren så tett på tangenten at det blir mer som en kontrollert vibrering på tangenten.

Appoggiatura

Appoggiatura er et musikalsk ornament bestående av to toner, der en dissonerende tone oppløses i en konsonerende tone, fra det italienske ordet for «å lene seg på». Musikalsk sett blir det ofte brukt for å uttrykke emosjonell lengsel. Carl Philipp Emanuel Bach, Johann Sebastians sønn, skriver om appoggiaturaen eller «Vorschlügen» i *Versuch über die Wahre Art das Klavier zu Spielen* at de bør spilles sterkere enn den følgende tonen og den første tonen må holdes helt til man har spilt den neste så de er bundet sammen (Bach 1906:32). Dette er noe som er fysisk umulig å gjøre på et cembalo, men ikke på et moderne piano. Så når Bach skriver inn appoggiatura i sine cembalo-verker, er dette en tilnærming og altså et eksempel på at cembaloen imiterer instrumenter som faktisk kan gjøre dette.

På strykeinstrumenter blir begge notene i en appoggiatura spilt med et buestrøk, noe som gjør at den første tonen naturlig får energien, ansatsen og kraften i begynnelsen av buestrøket, mens den følgende tonen får den naturlige avspenningen i slutten av det samme strøket. Dette er noe som kan imiteres på et moderne klaver. Her vil jeg gå litt mer i detalj på hvordan jeg faktisk gjør dette.

Jeg ser i hovedsak to ulike måter og tilnærme seg appoggiatura på i sammenheng med det orkestrale klaveret; en hurtig og en langsom. Forskjellen består hovedsakelig i at man kan bruke pedal på den langsomme, og at det ikke er tid til det på den hurtige. Det er felles for dem begge at man kan få en tilnærmet lik effekt av buestrøket ved å bruke armen på en spesiell måte. Armen går ned på den første tonen i appoggiaturaen, og håndleddet svikter og faller ned i det tangentene blir slått an. Deretter, før man spiller den neste noten begynner håndleddet å bevege seg tilbake oppover mens fingrene kan

”ta med seg” den andre noten. Det er viktig at albuen er avslappet, fleksibel og responderende for at impulsen kan komme fra håndleddet og at albuen bare kan følge naturlig. Bevegelsen som helhet bør føles naturlig og musikalsk, og ikke mekanisk, som en helhetlig bevegelse.

I åpningen på den italienske konserten finner vi følgende eksempel i den fjerde takten:



En subdominant kvart-sekst akkord som oppløses til tonika F-dur; en bevegelse som lett kan forestilles spilt av strykere med skarp avfrasing. Jeg spiller dette som beskrevet over; den siste F-dur akkorden kan være kort, men likevel lang nok til at den oppfattes. Her kommer også hensynet til instrument og akustiske forhold inn; i et stort rom med mye akustikk kan man ikke spille dem fullt så sammenbundet som C.P.E. Bach beskriver; man bør også passe på at avfraseringen ikke blir borte i den første tonen og derfor ikke spille den for sterkt. I et mindre og tørrere rom har man mer frihet og kan gjøre avfraseringen større.

Den samme fraseringen gjentar seg i takt 8, og igjen i takt 166 og 170. Vi ser det også i «solo-fiolin» steder som i takt 34 og takt 64:



Og her i takt 61:



Disse er vanskeligere fordi trillen på den første tonen gjør at man har enda mindre tid, men igjen gjelder det å forholde seg til instrument og akustikk, passe på at konsonanten ikke drukner i dissonansen, og at man inkluderer håndleddsbevegelsen.

Videre finnes eksempler der raske appoggiatura kombineres med repeterte toner av den typen jeg diskuterte i et tidligere avsnitt, det samme akkompagnert av cello:



Det vi ser her er at den siste 8-delen i taktene 105-9 henger sammen med appoggiaturaene på førsteslaget. Håndleddsbevegelsen kan brukes til å binde alle tonene sammen her; de repeterte tonene blir spilt *legato* uten pedal også appoggiatura med den andre 8-del kort.

En annen spennende måte å trekke frem appoggiatura på er ved å bruke tid; ved å la dem strekke seg ut litt lenger enn det taktslagene tilsier. For eksempel her i de tre taktene der appoggiaturaen kommer på enerne og også har en trille skrevet inn:



Her gjør det seg veldig godt å strekke ut timingen siden dette også er fiolinsolo, akkompagnert av Basso Continuo.

Den andre satsen på Italiensk Konsert møter vi for alvor det Bach antakelig siktet til når han kalte verket for konsert etter italiensk smak. Hver takt har opptil flere appoggiatura, noe som nesten gjør satsen til en studie i appoggiatura-spill. Noen av dem byr på noen veldig interessante utfordringer, f-eks. i takt 8:

På den andre 4-delen i takt 8 i høyre hånd kan C-en spilles med betoning og så avfraseres til B som vi har diskutert. Men deretter skal den B-en fortsette å klinge over i neste takt for så å forandre rolle og bli første tone i en ny appoggiatura. En fiolinist vil jo storkose seg her, ettersom man på fiolin først kan avfrasere en tone og så gå tilbake opp igjen i dynamikk på den lange tonen. På klaveret har vi ikke noe annet valg enn at vi må spille C-en sterkt nok til at B-en kan avfrasere uten å bli så svak at den ikke fortsetter å klinge. Her kommer pedalen til hjelp også. Ved å skifte pedal for hver 8-del i venstre hånd under B-en, vil dette skape vibrasjoner som kan hjelpe B-en til å klinge lenger i tillegg til å skape en slags vibrato-effekt som klinger veldig fint.

I takt 17 har Bach løst det for oss på denne måten:

Han lar her denne gangen den lange tonen bli til en trille som gir oss muligheten til å spille F-en flere ganger og dermed gi den ny styrke. Jeg har vurdert å gjøre dette på andre steder i satsen der Bach ikke har skrevet det, men kom frem til at satsen allerede er så rikt ornamentert at det ender opp med å føles heller kaotisk.

Akkompagnemangsfigurer

På tross av at Bach unngikk repeterte toner i *Italiensk Konsert*, dukker det noen ganger opp i akkompagnementsfigurer:



Ofte hører man akkompagnementet i venstre hånd spilt *staccato*, noe som fungerer fint. Men klangen kan bli enda mer spennende om man spiller noen av dem *legato*; jeg velger å spille den første 8-delen i hver takt *legato* og de tre neste kortere men fortsatt tett inntil tangenten, noe jeg synes gir en intim og spennende klang.

Jeg vil også nevne ostinatet i andre sats på *Italiensk Konsert*:

2. Andante

The image shows the beginning of the second movement, Andante, in G major, 3/4 time. The score is in 3/4 time. The right hand has a melodic line with a trill on the final note of each measure. The left hand has an ostinato accompaniment figure consisting of eighth notes in a descending pattern: G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. The first measure starts with a treble clef and a key signature of one flat (F major). The number '5' is written above the first measure.

I venstre hånd her ser jeg for meg de høye tersene spilt av to feler og de to dype, repeterte tonene som *staccato* på cello. Rytmask minner dette veldig om den langsomme satsen fra Vivaldis konsert kjent som «Våren», fra «De Fire Årstidene». *Staccatoene* gjør seg godt spilt fra pedal; dvs. at man holder pedalen nede og så slipper den opp i det man spiller noten relativt. Dette gir en klang som er noe tilnærmet *staccato* på cello; pedalen som slippes opp gjør at klangen føles litt mindre tørr og brutal og mer i retning av den rundere lyden av på cello, der korte noter vil resonere i kassen på instrumentet. Tersene i fiolinen er *espressivo* og *cantabile* og kan spilles med rikelig, men veldig ren pedalbruk. Man har altså tre forskjellige uttrykk gående samtidig; de to fiolinene med en diskre uttrykksfullhet, celloen med rytmiske pizzicatti, og solofiolinen med en operatisk melodi på toppen. Det er en kjempeutfordring her å holde den gjennomgående rytmen og klangen i venstre hånd uavhengig av melodiøsiteten i høyre hånd.

4. Igor Stravinskys klaverstil

Klaveret står helt sentralt i Stravinskys kompositoriske virke. Han komponerte alltid ved klaveret, og hadde behov for den direkte kontakten med instrumentet, snarer enn å måtte tenke seg frem til ideene (Stravinsky 1969:9). Og jeg koster på meg et sitat her, fordi det Stravinsky sier her er svært aktuelt for mitt prosjekt:

«... In the past the piano has been treated at times as though it were a vocal instrument – that is, it was made to sing, in fact it was cheated out of everything but it's own very evident and individual character as a percussion instrument [...] I have endeavoured to restore the piano to its rightful place as a percussion instrument» (sitert i Joseph 1983:158).

Han beundret klaveret for dets perkussive klang og mekaniske, upersonlige kvalitet (Cross 2003:232), og han vektla disse kvalitetene i sine komposisjoner for instrumentet. Jeg fester meg ved disse tre uttrykkene som går igjen i og oppsummerer Stravinskys egne beskrivelser av hans musikk og hvordan han ønsker den spilt; det perkussive, det mekaniske og det upersonlige. Jeg diskutere disse tre aspektene, før jeg så tar dem med meg inn i arbeidet med *Trois Mouvements de Petrouchka*.

I utgangspunktet hadde jeg villet tilnærme meg *Petrouchka* også som transkripsjon av et orkesterverk, og derfor prøve å imitere hele orkesteret der også. Men jeg oppdaget senere hvor eksplisitt Stravinsky var på at verket ikke er ment å skulle representere orkesteret, og at man ikke skal forsøke å imitere det. Jeg valgte derfor å fokusere på Stravinskys særegne måte å behandle klaveret på, som skiller seg fra Bachs og Liszts tilnærming.

Det perkussive

Et slagverksinstrument er et instrument der lyden blir produsert gjennom å slå på et objekt med et annet objekt (Piston 1991:296). Ifølge denne definisjonen er klaveret

definitivt et slagverksinstrument; jeg bruker et objekt, hammeren styrt fra tangenten, til å slå mot strengen. Det perkussive er en beskrivelse av denne aktiviteten, noe jeg selv definerer som å spille på en måte som i så stor grad som mulig tar oppmerksomhet bort fra det melodiske og harmoniske og retter den mot det rytmiske.

Et annet aspekt ved det perkussive er Stravinskys bruk av klaveret som slagverksinstrument i symfoniorkesteret; han var en av de første komponistene som etablerte klaveret i en sånn rolle.

Å spille perkussivt står i et direkte motsetningsforhold til å spille melodisk; jo mindre hørbar tonehøyden er jo mer perkussiv er lyden. Noen slagverksinstrumenter er stemte og klart melodiske, som for eksempel marimba, klokkespill, vibrafon og pauke. Andre instrumenter er ustemte og har mindre grad av hørbar tonehøyde; cymbaler, tamburin eller stortromme. Valg av stikker er også sentralt her; jo hardere stikken er, jo mindre melodisk blir lyden som produseres.

Det mekaniske

Det mekaniske kan sees fra to ulike synspunkter; å spille «metronomisk», noe som ofte er ment nedsettende i den betydningen at man ikke spiller musikalsk. Her ser vi Stravinskys sterke reaksjon på den romantiske tidsepoken, som jo kjennetegnes med større grad av frihet i tempo. Det mekaniske står i kontrast til den *rubato* fraseringen som assosieres med romantikken. Videre handler det om en ensformighet i klangen; å spille med en klang som ikke er følsom, variert eller kreativ, men snarere så gjennomgående lik som mulig.

Det upersonlige

Det upersonlige viser til at vi holder det personlige uttrykket utenfor; jeg skal ikke lenger uttrykke mine personlige følelser gjennom musikken. Stravinsky mål som pianist og dirigent var å etablere en tradisjon fri fra de vrangforestillinger som kommer av at profesjonelle pianister og dirigenter blander inn sine personligheter (Cross 2003:232).

I selvbiografien skriver han:

«...*fortolkning*, en ting, jeg av et oppriktig hjerte avskyr. For *fortolkeren* kan nødvendigvis kun tenke på sin *fortolkning*, og opptrer altså som en slags oversetter, noe som i musikken er en absurditet og for fortolkeren en kilde til personlig forfengelighet, som uvegerlig fører ham ut i det latterligste storhetsvanvidd» (Stravinsky 1969:36).

Jeg vil gjerne sammenligne dette utsagnet med et fra Glenn Gould i et filmklipp der han snakker om pianisten Sviatoslav Richter. Han beskriver det han ser som to hovedkategorier av musikalsk fremførelse. På den ene siden en type fremførelse der musikeren ønsker å vise oss deres personlige forhold til deres instrument, og der dette forholdet står i fokus. Den andre kategorien består av fremførelser der forholdet er mellom musikeren og verket. Gould plasserer Richter i denne andre kategorien, og sier videre:

«What Richter does in fact is insert between the listener and the composer his own enormously powerful personality, as a kind of conduit. And as he does this we gain the impression that we are discovering the work anew, and, very often, from quite a different perspective than we're accustomed to» (Gould, Youtube 2008).

I denne sammenhengen er det ikke egentlig relevant for meg å ta stilling for eller i mot disse perspektivene. Jeg vil ta Stravinskys syn på alvor, på tross av at han utvilsomt var overdrevet polemisk i lange tirader mot pianister og dirigenter, og impulsivt grep enhver anledning til å rakke ned på forskjellige interpretasjoner, særlig av hans egne verker (Joseph 2001:229). Jeg vil la meg selv ha en friere, mer personlig tilnærming der jeg føler at Stravinsky upersonlige ideal blir for begrensende. Dette er i tråd med min eklektiske tilnærming som jeg allerede har beskrevet.

Bare fire år skiller ferdigstillingen av de to verkene jeg har jobbet med her, og det er slående hvor mye Stravinsky forandret stil på den korte tiden. Måten han bruker klaveret på i *Trois Mouvements de Petrouchka* er effektiv, men ikke særlig subtil eller fantasifull. I *Serenade in A* har han utviklet en klaverstil som er veldig unik og ikke

egentlig kan sammenlignes med noe annet; mens *Petrouchka* representerer det perkussive, kan *Serenade* sies å representere det melodiske.

i) Petrouchka og det perkussive klaveret

Trois Mouvements de Petrouchka (1921)

Klavertranskripsjonen av de tre satsene er fra 1921. Stravinsky er veldig eksplisitt i sin påstand om at verket ikke er en transkripsjon, og at han ikke på noen måte forsøker å reprodusere klangen til orkesteret. Han vil snarere lage et verk som er essensielt pianistisk og hvor pianister kan vise frem deres teknikk (White 1979:582). For mitt prosjekt holder jeg på ideen om å forsøke å imitere andre instrumenter, og jeg begrenser meg i dette tilfellet til orkesterets slagverksinstrumenter. Verket gir gode muligheter for å studere klanglige relasjoner mellom klaver og slagverksinstrumenter. Selv om klaveret var et perkussivt instrument for Stravinsky, finnes det likevel grader av hvor perkussivt man kan spille. Ikke en gang Stravinsky vil vel at det bare skal være bråk, dermed gir de ulike slagverksinstrumentene en mulighet for å lage ulike farger innenfor slagverksklangen.

Sånn sett får arbeidet med *Trois Mouvements* to sider i sammenheng med det orkestrale klaveret. På den ene utforsker jeg det perkussive aspektet ved klaveret i seg selv; på den andre lar jeg meg informere av hvordan Stravinsky bruker slagverksinstrumentene i originalen og imiterer dem. Orkesterversjonen fra 1911 bruker følgende slagverksinstrumenter: pauke, stortromme, cymbaler, gong, triangel, tamburin, skarptromme, xylofon og klokkespill. I tillegg finner vi også klaveret selv, celesta, og to harper. Jeg har jobbet med et utvalg aspekter som til sammen skaper en perkussiv klaverstil.

Hånden kan tenkes som tre forskjellige type stikker

Jeg oppdaget at det hadde en fin effekt for meg å visualisere fingrene, hendene, og armen som ulike typer trommestikker, avhengig av hva slags klang jeg var ute etter.

- *Fingrene som marimbakøller.*

Hvis man ser for sig den måten slagverkere spiller på marimba med fire køller, to i hver hånd, beskriver det godt det visuelle aspektet ved å spille på denne måten. Man holder hånden høyt oppe og slår an tangentene med lange, stive fingre. Dette fungerer godt i 16-dels figurene i høyre hånd her i slutten av første sats:



Eller i dette stedet i andre sats:





Det gjelder her å få til en helt annen klang enn den impresjonistiske klangen i Ravel eller Debussys vann-inspirerte stykker. Selv om det ikke ville være mulig å spille dette like fort på marimba, kan man på klaveret spille dette på en måte der man kan høre det perkussive anslaget i hver enkelt tone som på marimba. Videre følger noen flere steder i *Trois Mouvements* der den samme teknikken kan brukes:





8 7 7 5 8

m. dr. ten.

m. g.

This system of a piano score consists of three staves. The top staff features a melodic line with two measures marked with a '7' and two measures marked with an '8'. The middle and bottom staves provide harmonic accompaniment. The middle staff includes dynamic markings *m. dr. ten.* and *m. g.* with corresponding slurs.

b b

This system shows a continuation of the piano score with two staves. A long slur covers the top staff, with a *b* marking above it. The bottom staff continues the accompaniment.

Agitato

p

cres - cen - do

This system is marked *Agitato* and begins with a piano (*p*) dynamic. The top staff contains a rapid, repetitive melodic pattern. The bottom staff provides a steady accompaniment. The system concludes with the instruction *cres - cen - do*.

poco a poco

This system continues the *Agitato* section, marked *poco a poco*. It features the same rapid melodic pattern in the top staff and accompaniment in the bottom staff.



- *Stikke med første og tredje finger.*

Ved å legge tommelen inntil langfingeren kan man lage en litt skarpere trommestikke; det er i prinsippet tredje finger som slår an tonen, men støttet opp av tommelen for å gi mer kraft. Dette passer når en hånd spiller bare en tone og det ikke behov for veldig hurtig passasjespill, som for eksempel høyre hånd her:



Eller i venstre hånd i andre takten i utdraget under:



Og i venstre hånd hele veien i dette partiet:

The image displays four systems of musical notation for a piano piece. The first system is marked *forte* and features a complex right-hand texture with many beamed notes and a simple left-hand accompaniment. The second and third systems show a more intricate left-hand part with eighth-note patterns and slurs. The fourth system includes dynamic markings like *p* and *f etc. simile*.

Dette gir god kontroll over klangen og presisjon rytmisk, men det er vanskelig å spille fort på denne måten.

- *Hånden som klubbe*

En helt annen klang kommer på steder der man spiller store akkorder og teksturer som i utgangspunktet kan virke mer orkestrale og mindre pianistiske. Man kan gjøre hånden og hele armen til en klubbe ved å ha stive fingre, hånd og håndledd. Dette er fysisk

krevenne og utfordrer utholdenheten. Noe av nøkkelen er å være relativt avslappet i albuen og skuldrene, og å ikke la stivheten fra håndleddet og ut påvirke. La oss se på åpningen av første sats:



De repeterte tonene i venstre hånd kan klinge veldig likt og man kan strebe etter å høre metallet i strengene; fast hånd og ikke for mye pedal.

Figuren på det andre slaget i den femte takten i dette utdraget spilles på klaver, men i orkesterversjonen kommer stortromme inn på den dype E-en, første slaget i takten etter.



Dette kan man fremheve på klaveret med å slå an den dype oktaven med hånden fra så høyt opp som mulig, uten pedal. Her er det bra å ha en fast og ganske hard hånd.

De siste tre akkordene i den første satsen skiller seg ut med dynamikken *fff*:



De bør ikke spilles som strykerakkorder men heller som et «cluster» av slagverksinstrumenter; det skal låte sterkt, og det er ikke så viktig med tonehøyde som at det er rytmisk presist. Lite pedal, helst bare litt ned på hver akkord, og de to siste akkordene er 8-deler og kan spilles kort og uten pedal.

Ostinater og repeterte figurer

På mange måter er det når vi hører repeterte figurer at klaveret er på sitt mest perkussive; når vi hører samme tone spilt om og om igjen oppløses følelsen av harmoni og melodi, og da står vi igjen med bare ren rytme. Et eksempel er venstre hånd i åpningen:



Vi ser her tonen A som gjentas på det første slaget i hver takt. For å oppnå denne effekten av at det repetitive oppløser harmonikken, må de repeterte tonene spilles så likt som mulig. Man kan bruke litt pedal, omtrent en 8-del i varighet, på hver av A-ene for å få dem til å skille seg ut fra det øvrige, og samtidig spille dem litt sterke enn det andre som skjer i venstre hånd. I det en av disse A-ene skiller seg ut brytes mønstret, vi mister det perkussive, og blir umiddelbart mer oppmerksom på tonehøyden. Dette gjenspeiler Stravinskys stilideal om å klinge mekanisk og motorisk. *Trois Mouvements* er full av eksempler på dette, og jeg vil peke ut noen flere for å illustrere. E-ene i bunnen av venstre hånd i dette utdraget fra 2. Sats, som i orkesterversjonen spilles av stortromme, bassklarinet og kontrabass:

Kvinten i venstre hånd her, som etterligner pauke, tuba og kontrabass:

Og dette stedet mot slutten av tredje sats, denne gangen bare pauke og tuba:



The image shows two systems of musical notation. The first system consists of a grand staff with a treble clef on the top staff and a bass clef on the bottom staff. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The top staff contains rhythmic patterns with accents, while the bottom staff contains a melodic line with a 'm.g.' (mezzo-giochi) marking. The second system continues the notation with similar rhythmic and melodic elements.

Pauke

Jeg tenker på pauke som et ganske melodisk instrument med en vakker klang som aldri låter hardt, derfor bruker jeg som regel litt pedal både for å myke opp klangen og for å gjøre den mer klingende. Stravinsky bruker riktignok pauken mer «perkussivt», sammenlignet med for eksempel hva Beethoven gjør i åpningen på sin fiolinkonsert. Charles Rosen (2002:33) skriver om hvor følsomt paukister er nødt til å lytte etter klang og ikke minst demping av klangen. Oktavene her ved *Più mosso* mot slutten av *Trois Mouvements* er et godt eksempel på dette:



The image shows a musical score for piano. It features a grand staff with treble and bass clefs. The key signature has two flats (Bb, Eb). The tempo marking is 'Più mosso' with a metronome marking of 72. The score includes dynamic markings such as 'f' (forte) and 'cresc.' (crescendo). The notation includes complex rhythmic patterns and articulation marks like accents and slurs.



Her spiller paukene sammen med tuba, trombone, cello og kontrabass. Imitasjonen av pauke blir her annerledes enn de to stedene over, fordi dette går for fort til at man rekker å bruke pedal på dem. Derfor kan man fremheve det melodiske elementet ved å spille alle *tenuto*. Stravinsky noterer inn *marcato*; effekten av *tenuto* med noe luft mellom hver tone gjør at det fortsatt ligger ganske tett på det Stravinsky ønsker her.

Pedal

Stravinsky var ukomfortabel med pedalen og brukte den så lite som mulig (Rauscher 1991:124), men hvis man lytter til hans egne innspillinger av sine verker for klaver er det slående hvor inkonsekvent han er. Noen partier låter veldig tørre og med lite resonans, mens andre låter grøtete og etter min mening overpedaliserte. Generelt forsøker jeg å være lojal mot Stravinsky og bruke så lite pedal som mulig, men på en del steder liker jeg likevel å bruke pedalen for å skape mer resonans og også for perkussiv effekt. Det er særlig stortrommen (Gran Cassa) xylofon, og klokkespill som trenger pedal for å gjenskape den resonansen disse instrumenter har.

I åpningen av den tredje satsen spilles disse kvintolene av klokkespill:



Her bruker jeg ganske tjukt med pedal, skifter omtrent hver fjerde takt. Inne i den pedalen spiller jeg så oktav-kvintolene *staccato* og *forte*; klangen bør være så metallisk som mulig. På dette klokkespill-stedet skifter jeg ikke pedal i det hele tatt:

Xylofon har mange likheter med klokkespill, men har mindre resonans. Så litt tørrere klang på klaveret, mindre pedal, og strebe mer etter lyden av treverk. I slutten av den første satsen blir sekstendelene her spilt av piano og xylofon:

Og ikke minst er det her også effektivt å bruke teknikken med å tenke fingrene som trommestikker som jeg beskrev tidligere. I dette neste partiet fra andre satsen spiller stortrommen en lang tone på hver fjerdedel:



De er den dype E-en i venstre hånd som skal forestille stortromme, og utfordringen ligger i at den dype E-en må slippes for at venstre hånd kan bevege seg opp for å spille notene i mellomstemmen. Stortrommen gir masse resonans og det kan gjøres ved å bruke pedal, men man må finne et punkt på pedalen som fanger opp den dype E-en uten å påvirke de andre stemmene.

Agogikk

Det er mange partier i *Trois Mouvements* der det er lett å falle for fristelsen med å gjøre en del agogiske klisjeer. For eksempel i åpningen kan man ofte høre det andre slaget i takt to spilt lengre og tyngre:



Grunnen til at mange velger å spille med en sånn type agogikk, er nok at dette er ballettmusikk, og altså dansemusikk. Mange klassiske musikere har lært en bestemt type agogikk i fortolkning av for eksempel Chopins *Masurkaer* eller Dvorak *Slaviske Danser*. Det er et knep man ofte tyr til intuitivt for å skape en følelse av «schwung». Stravinsky har skrevet en russisk *dans*, men jeg tror at dette er en dans uten sjarm eller glimt i øyet. Her kommer det upersonlige elementet ved interpretasjon av Stravinskys klavermusikk inn. Det er flere steder jeg vil peke ut der man lett kan gjøre lignende rytmiske fraseringer, og der jeg mener man bør forsøke å unngå dette. Dette stedet kan fort spilles med en slags «Lisztisk», *espressiv patos*:

The image displays three staves of musical notation. The top staff is labeled "Cadenza" and contains a series of triplets in the right hand and chords in the left hand. The middle staff shows a melodic line with a long slur. The bottom staff includes dynamic markings like "ritardando", "Tempo", "accelerando", and "non lunga", along with performance instructions like "tres mordant" and "8va bassa...i".

Tendensen kan være å starte oktavpassasjene litt rolig, for så å gå på i tempo. Det er viktig at de er helt motorisk jevne rytmisk, uten noen form for rubato eller uttrykksfullhet; med mindre ikke Stravinsky har skrevet inn noe i notene.

Lyriske partier

I dette forsøket på å produsere en klaverklang som står i kontrast til det melodiske, hva gjør vi med de partiene som har et åpenbart melodisk materiale? For eksempel dette partiet mot slutten av første sats:



Her imiterer klaveret melodiske instrumenter og forlater rollen som slagverksinstrument. Det bør spilles med noen grad av sangbarhet og frasering, og derfor med en mykhet i fingrene og fleksibelt håndledd. Likevel er det viktig å beholde Stravinskys «objektivitet» og upersonlige uttrykk ved å unngå dveling eller fremheving av dissonanser, som kan gi assosiasjoner til en romantisk emosjonalitet. I tillegg unngå rubato foruten den Stravinsky allerede har skrevet inn. *Poco accelerando* og kommaet bør komme brått og uventet, men uten dramatiske gester, før man uanfektet spiller tempo igjen. *Ritardando* spilles også uten for mye av den romantiske følelsen av forventning.

Den samme usentimentale tilnærmingen til melodisk materiale er viktig også ellers i stykket, for eksempel dette stedet i åpningen av tredje sats:



Man kan frasere etter buen, men veldig diskuré og bare minimalt med diminuendo på slutten av hver bue.

ii) Serenade in A og klaveret som blåse-ensemble

Stravinsky – Serenade in A (1925)

Ifølge Stravinsky var dette stykket tenkt som en imitasjon av 1700-tallets *Nachtmusik*, spilt til ære for prinser ved festlige tilstelninger, med mange satser (White, 1979).

Verket har fire satser; *Hymne – Romanza – Rondoletto – Cadenza Finala*. Man refererer gjerne til disse årene i Stravinskys kompositoriske virke som hans neoklassiske periode (Cross 2003:98).

Serenaden sees ofte som det første verket der Stravinsky ikke bruker instrumentet *perkussivt* (White 1979:326). Her er klaveret et instrument som uttrykker både melodilinjer og akkordforløp. Det er absolutt ikke et skritt i retning Liszt, men har kanskje noe til felles med Scarlatti, Haydn eller Mozart.

Stravinsky hadde jobbet mye med verk for blåsere i årene før han komponerte Serenaden, blant andre *Three pieces for Clarinet* (1919), *Symphonies of Wind Instruments* (1920), *Octet for Wind Instruments* (1923), *Concerto for Piano and Wind Instruments* (1924). I Serenaden skriver han for piano på en måte som ikke så lett kan sammenlignes med andre klaververker, men som derimot gjerne kan sammenlignes med disse verkene for blåsere. Han gjentar også praksisen fra blåseoktetten med å skrive veldig lite dynamikk og bare *forte* og *piano*, uten noe dynamikk i mellom.

Jeg har valgt å la meg inspirere av disse verkene i min versjon av Serenaden, og benytter dermed også oppmerksomheten min spesifikt på hvordan man kan imitere blåsere på klaveret. Det lavmælte og innadvendte uttrykket i Serenaden kunne for eksempel egnet seg godt for et mindre blåseensemble, hovedsakelig bestående av treblås-instrumenter.

Jeg tar her utgangspunkt i min egen delvise «orkestrering» av verket. (For referanse se Appendix I, som inneholder det komplette partituret med mine ideer til instrumentering og pustetegn skrevet inn.)

Det kammermusikalske

Jeg har sett for meg at blåseensemblet spiller uten dirigent, og derfor blir det kammermusikalske elementet viktig. Jeg vil starte med å se på åpningen av *Romanzasatsen*:



The image shows a musical score for the beginning of the Romanza movement. It features a piano accompaniment with a treble and bass clef. The tempo is marked as quarter note = 95. The score includes a section marked 'Sord.' (Sordano) with a forte dynamic and a staccato articulation. The music is in 3/4 time and consists of several measures with complex rhythmic patterns and dynamics.

De første tre taktene er fløyte solist akkompagnert av oboer og klarinetter. Før åpningsakkorden vil alle blåserne se på hverandre, ha øyekontakt, gi en opptakt, og så blåse. De vil måtte lytte nøye til hverandre for å passe på riktig intonasjon og felles puls. Det å forestille seg denne situasjonen når man spiller dette på klaveret vil skape en konsentrasjon og et nærvær.

Et viktig aspekt ved det orkestrale klaveret som går igjen i så mye av klaverlitteraturen, er det å kunne spille teksturer der to veldig ulike uttrykk og klanger foregår samtidig. Jeg diskuterte dette blant annet i andre sats av Bachs *Italiensk Konsert*. Stravinsky er spesielt glad i teksturer der vi finner *legato* og *cantabile* i høyre hånd, akkompagnert av tørre *staccato* figurer i venstre. Disse finner vi mange av i *Serenaden*, for eksempel dette stedet i *Romanza*:



The image shows a musical score for the Romanza movement, specifically a section marked '7'. It features a piano accompaniment with a treble and bass clef. The music is in 3/4 time and consists of several measures with complex rhythmic patterns and dynamics. The score includes a section marked '7' with a forte dynamic and a staccato articulation. The music is in 3/4 time and consists of several measures with complex rhythmic patterns and dynamics.



Stravinskys musikk gir som nevnt veldig lite rom for *rubato*, men hovedstemmen i dette utdraget bør føles fri sammenlignet med det rytmiske akkompagnementet. Teksturen her kan sammenlignes med den langsomme satsen i *Italiensk Konsert*. Den øvre melodistemmen i obo kan tenkes som om den er i samspill med den nedre obo og mellomstemmen i klarinett, mens på den andre side fagottstemmen i bunn kan ha en helt annen klang og en mer stabil rytme.

Pust

Bruken av pust er selve kjernen i å spille blåseinstrumenter. En ut-pust har begrenset varighet, og på et eller annet punkt går man tom for luft og må slutte å spille, noe som skaper et brudd i musikken og linjen. Dette tvinger frem en bevissthet om hvordan man avslutter en tone, og en bevissthet om hvordan man planlegger hver enkelt frase. Her tror jeg pianister har mye å lære. Når man tenker fraser og utførelsen av dem på denne

måten ser man musikken fra et nytt perspektiv, noe som etter min erfaring gir en mer intim og direkte relasjon til musikkens retning, uttrykk og melodiske struktur.

Når man jobber med pust på denne måten ved klaveret er det gjennomgående nyttig å synge gjennom det aktuelle partiet med de pustene man har sett for seg. I åpningen av første sats, *Hymne*, finner vi en tekstur som er vokal i sin karakter:

The image shows two staves of musical notation for a piano piece. The top staff is marked 'Piano' and 'f' (forte). It begins with a tempo marking of quarter note = 58. The music features a complex, rhythmic texture with many beamed notes and rests. The bottom staff continues the texture with similar rhythmic patterns. A dynamic marking 'p' (piano) appears in the second measure of the bottom staff. At the end of the bottom staff, there is a marking '8^a bassa' with a dashed line extending to the right, indicating a change in register for the bass line.

Pausen i andre takt kommer veldig overraskende, og det føles som et slags første forsøk som blir avbrutt før et nytt forsøk fra takt 3. Dette poenget kan understrekes effektivt med pusten. I andre takt holdes pusten, før en rytmisk inn-pust på andre slaget som opptakt til takt 3. Disse bråstoppene i musikken kan alltid understrekes ved hjelp av pusten. Det gjelder også med aksenten med *staccato* i den siste takten i utdraget over, og på steder som dette der Stravinsky har skrevet inn pustetegn i noten:

The image shows a musical score for a piano piece, focusing on a specific passage. The score is written for two staves, treble and bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The music is characterized by a strong rhythmic drive with many beamed notes. There are several breath marks (indicated by a vertical line with a small 'v' or similar symbol) placed above the notes in the treble staff, indicating where to breathe. The passage ends with a *staccato* accent on the final note.

I eksemplet fra *Romanza*-satsen under ser vi hvordan planleggingen av pust kan være avgjørende med tanke på frasering og oppdeling av frasene; jeg har notert inn pustetegn på slutten av første linje og midt i tredje:



Når jeg velger å puste i den sjette takten før den andre linjen i utdraget skaper det et helt annet uttrykk enn hvis jeg for eksempel hadde pustet før den femte takten. Det er selvfølgelig viktig at artikuleringen i fingrene følger pusten så tett som mulig.

Videre kan korte inn-puster også gi en klar impuls og karakter til musikken, som her på dette utdraget fra *Rondoletto*-satsen der vi hører melodien spilt av klarinett, akkompagnert av fagott:



The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is for the clarinet, and the lower staff is for the bassoon. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The clarinet part features a melodic line with several eighth notes and a quarter note, with a blue question mark highlighting a specific rhythmic pattern. The bassoon part provides a steady accompaniment with eighth notes.

Her gjør jeg korte inn-pust, rytmisk med en 8-dels varighet, på en måte som gir karakter og impuls til tonen etter. *Rondoletto*-satsen har mange eksempler på dette, og disse raske inn-pustene bidrar til å skape en følelse av hastverk og utålmodighet som jeg synes kler satsen godt. Også her hvor jeg tenker meg at høyre hånd forestiller to oboer:



The second system of the musical score consists of two staves. The upper staff is for the woodwind ensemble, and the lower staff is for the bassoon. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The woodwind part features a melodic line with several eighth notes and a quarter note, with a blue question mark highlighting a specific rhythmic pattern. The bassoon part provides a steady accompaniment with eighth notes.



Det er også viktig å forholde seg til hva som skjer på slutten av pusten. Avsnittet over hadde fokus i størst grad på inn-pusten og ansatsen, men hos blåsere handler mye av frasen også om slutten av hver pust. Faren for pianister er å tro at jobben er gjort når tonen er spilt. Men hvis man gir oppmerksomhet og omtanke til når og hvordan man slipper opp en tone, kan det gi interessante resultater. Noen steder krever en myk avslutning for å skape en ladet stillhet etterpå, for eksempel her i *Cadenza Finala*:



Høyre hånd i den øverste linjen spilles av fløyte frem til pustetegnet, før så obo tar over i linjen under. Stravinsky har også skrevet inn *poco* foran aksenten og diminuendo, i et verk hvor han ellers gir oss generelt lite indikasjoner. Så her kan man virkelig spille med den samme mykheten som en blåser gjør i slutten av en svak tone, for å skape en magisk stillhet før oboen kommer inn.

Andre avslutninger, som denne i siste takten av utdraget fra *Hymne*, er mer brå og trenger en følelse av at man plutselig holder pusten, som i et gisp:



Imitasjon av ulike instrumenter

Mange av de ulike orkesterinstrumentene har karakteristiske kroppsspråk og bevegelser som kan være interessante å inkludere, noe jeg også kommer inn på i diskusjonen av de enkelte instrumentene. Noen generelle assosiasjoner jeg har er at fløytister ofte kan sitte ganske stille, rett og oppreist, mens klarinettister beveger seg mer. Fagottistene sitter som regel fremoverbøyd, mens oboister sitter lent bakover. Dette er noen eksempler, og det er selvfølgelig viktig å huske at slike observasjoner er generaliseringer og resultat av individuelle preferanser.

- *Fløyte*

Åpningen av *Romanza* er fløyte solo i en kadens-lignende passasje fra tostrøken a ned til giss:



Fløyte har en klang som på sett og vist låter flatere sammenlignet med obo eller klarinett, så jeg bruker derfor dempepedalen. Og dynamikken trenger ikke være sterkere enn *mezzo piano*. Videre forsøker jeg å tenke at fløyten spiller litt vibrato på den lange gissen. Når frasen slutter og dør ut på tonen giss trengs oppmerksomhet helt frem til tonen er borte.

Den siste satsen *Cadenza Finala* kan minne om Debussy med de parallellførte treklangene, men det behøver ikke bli for impresjonistisk i måten det spilles på. Gjennom hele satsen kan disse treklangene tenkes spilt av to fløyter, med en klarinett i bunn:

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system is marked with a tempo of 'M.M. ♩ = 84' and the instruction 'legato'. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The right hand plays a series of parallel triads, while the left hand plays a bass line consisting of eighth notes. The second system continues this pattern, showing the continuation of the parallel triads and the bass line.

Fløytene kan her produsere en mer briljant klang i et høyere register mens klangen blir blekere i det dypere registeret, noe jeg gjør på klaveret med dempepedalen. Videre forsøker jeg å få til en *legato* som minner om fløyten som er relativt jevn og med mindre følelse av ansats enn hos for eksempel oboen. Det betyr at jeg streber etter å gjøre så mye som mulig *legato* med fingrene snarere enn med pedalen, og at jeg bruker pedalen bare for dekke de tonene som ikke er fysisk mulig å spille *legato*.

Et eksempel på fløyte i det dype registeret finnes fra syvende takt i åpningen av *Hymne*:



I dette partiet markert *piano* tenker jeg høyre hånd spilt av to fløyter, og en ganske lavmælt klang står i kontrast til *forte* i taktene før.

- *Obo*

For å få effekten av en obo på klaveret tenker jeg en mellomting mellom fløyte og klarinett. Oboen, med sitt doble rørblad, har en mer markert ansats enn klarinett og fløyte og det er vanskelig å sette an svakt på obo, så anslaget burde være ganske direkte. Når det gjelder forskjellen mellom obo og klarinett spiller også personlige assosiasjoner en rolle; jeg har ofte tenkt på klarinetten som utadvendt, spøkefull og skarp, mens er oboen innadvendt, melankolsk og mer dempet. Dette er noe jeg prøver å få frem også i de ulike partiene. Jeg bruker også generelt mer pedal for obo, spesielt i lyriske partier. I *Cadenza Finala* kommer dette nydelige obo-partiet, med harmoniske progresjoner som minner om g-moll:





Jeg spiller dette *cantabile*, og bruker pedalen, men på en så diskret måte som mulig. En helt annen type obo-klang trengs i *Rondoletto*-satsen her:



Jeg vil ha en klang her som er tørr og «crispy»; noe jeg forsøker å oppnå med et anslag som er konsist og med faste fingre. Igjen forsøker jeg å nærme meg denne dobbelt rørblad-lyden, som er noe mer direkte og spiss. *Staccatoene* spiller jeg så korte som mulig, mens jeg holder dynamikken *mezzo piano*.

- Klarinett

Jeg forsøker generelt å tenke klarinett med litt tydeligere artikulasjon og generelt mindre *legato*, enn fløyte og obo. Man kan også spille uhyre svakt på klarinett. Dessuten har klarinettister ofte et felles eiendommelig kroppsspråk; de beveger seg generelt mer enn de andre blåserne. Det kan være alt fra å bevege hodet opp og ned eller frem og tilbake, til små, lette hopp opp og ned i stolen, gjerne når de spiller *staccato*. Klarinetten har ofte en solistisk rolle og tar gjerne mer plass og oppmerksomhet enn de andre treblås-instrumentene. Derfor tenker jeg klarinettpartiene generelt sterkere i dynamikk med lyden projisert ut, og mer utadvendt i uttrykket. Et typisk «klarinettestisk» parti er åpningen på *Rondoletto*:



De to 8-delene på det andre slaget spiller jeg *staccato*, og understreker det utadvendte og solistiske ved å lage en tydelig karakter med skarpe, danse-aktige artikulasjoner. Klarinetten kan også være mer lyrisk, men med en mer direkte klang enn oboen. I dette partiet fra *Hymne* tenker jeg to klarinetter i melodiene i høyre hånd:



Jeg bruker dempepedalen igjen; jeg forsøker å imitasjon den runde, nesten hemmelighetsfulle klangen i klarinetten når den spilles i dynamikk *piano*.

- *Fagott*

I partiet i *Hymne* der jeg akkurat diskuterte imitasjon av klarinetten, tenker jeg akkompagnementsbevegelsen i venstre hånd spilt av to fagotter som deler på å spille figurene i venstre hånd:



Ved første blick kan disse venstrehåndspassasjene kanskje ligne litt på en *Nocturne* av Chopin, men jeg tror det er noe ganske annet Stravinsky er ute etter her. Ved å imitere fagott kan man tilnærme seg en mellomting mellom *staccato* og *portato*, så hver tone har litt lengde. Det trengs en veldig lett berøring med fingrene uten noe bevegelse fra armen. Jeg gir her tangentene rett og slett bare en liten dytt med fingertuppen. Dynamikken kan gå fra *pianissimo* til *mezzo piano*.

Den spesielle teknikken på fagott med å spille *staccato* med magen ved å bruke "lattermuskelen", eller også den muskelen man bruker når man hoster, er relevant ved et par steder i *Serenaden*, for eksempel i venstre hånd her:



Her er det fagotten som spiller solo, og klarinetten i høyre hånd trer i bakgrunnen. Jeg vil forsøke å gjenskape følelsen av hvor hardt fagottisten må jobbe, og jeg bruker faktisk magen her til å gi hver av 8-delene et lite støt for å få til den komiske karakteren man ofte hører i lignende fagott-partier.

Fagott har i likhet med obo dobbelt rørblad, noe som gjør det vanskelig å sette an veldig svakt. Så generelt når jeg imiterer fagott har jeg en relativt substansiell klang, som aldri blir veldig svak.

Pedaler

Pedalbruken byr på noen store utfordringer i dette stykket. Partiet med 16-dels akkompagnementet i fagott i *Hymne* krever en utrolig subtil pedalbruk:



På den ene siden kan ikke pedalen komme i veien for den tørre artikuleringen i fagotten; men samtidig trengs litt pedal for å kunne holde på *legato* i høyre hånd. Jeg bruker pedalen aktivt og meget kort av gangen. Noen ganger bare et lite, kjapt dytt ned med foten. For det meste presser jeg pedalen ned bare en fjerdedel, men dette vil variere veldig fra instrument til instrument og rom til rom. Man trenger et intimt forhold mellom ørene og foten, dvs. en intens lytting til om pedalen skaper uklarhet og så en umiddelbar reaksjon i pedalen.

Jeg bruker dempepedalen mye i dette verket; klangen av at hammerne slår an bare en streng kommer nærmere blåseklngen, og jeg har allerede spesifisert noen utdrag der jeg bruker dempepedalen.

5. Liszts orkestrale klaver

I denne delen av prosjektet jobbet jeg med Liszts transkripsjon av *Ouverturen til Tannhäuser*, og *Sonate i H-moll*. Skrevet i henholdsvis 1849 og 1851-3, stammer begge verkene fra Liszts tid som *kapelmeister* i Weimar; for øvrig samme by Bach jobbet i som hofforganist da han skrev sine arrangementer av Vivaldi-konsertene rundt 130 år tidligere. Liszt skrev i alt 14 Wagner-transkripsjoner, og den viktigste hensikten bak disse verkene var promotering av musikken han så som fremtidens musikk. Liszt var en utrettelig forkjemper for Wagners musikk, ofte i en grad som hadde store konsekvenser for ham selv (Kregor 2010:151). Samtidig tror jeg at han, på samme måte som Bach gjorde det, lærte av og inkorporerte den stilen han transkriberte inn i sin egen kompositoriske stil.

Uttrykkene transkripsjon, bearbeidelse, arrangement og parafrase blir ofte brukt litt tilfeldig. Bach arrangementer av italienske konserter blir kalt arrangementer, transkripsjoner, og bearbeidelser; den tyske tittelen som vanligvis brukes er *klavierbearbeitungen* (Bach 2008). Liszt bruker begrepet arrangement sjeldent, men hos ham betyr transkripsjon gjerne en så tro som mulig kopi av originalverket. Når han tar seg mer friheter i verker som kan beskrives mer som en slags fantasi over et eller flere temaer, kaller han det gjerne *parafrase* (Brendel 1982:94).

Jeg synes selv det er noen slående likheter mellom hans transkripsjon av *Tannhäuser-Ouverturen* fra 1849 og hans *Sonate* som ble fullført i 1853, og det er derfor interessant å sette verkene ved siden av hverandre. Jeg ville tilnærme meg *ouverturen* med det mål å forsøke å få den til å høres ut på klaveret så likt orkesterversjonen som mulig. Og deretter forsøker jeg å spille *Sonaten* som om den var en transkripsjon av et tilsvarende imaginert orkesterverk av Wagner.

Jeg har blitt av den overbevisning at den orkestrale tankegangen ved klaveret er helt essensiell når man spiller Liszt. Liszt skriver selv i sitt forord til den første utgaven av sine transkripsjoner av Beethovens symfonier:

«As a result of the vast development of its harmonic power, the piano is trying more and more to take possession of all orchestral compositions. Within the compass of its seven octaves it is capable, with but a few exceptions, of reproducing all the features, all the combinations, and all the configurations of the deepest musical creations»
(Sitert i Walker 2005:16).

Bach og Stravinsky kan nok overleve og fungere på klaveret uten å ha denne tilnærmingen, men Liszts musikk derimot vil fort falle sammen og stå i fare for å bli redusert til musikk pianister kan bruke for å vise hvor fort og sterkt de kan spille.

I sonaten tar jeg her utgangspunkt i min egen delvise «orkestrering» av sonaten. I Appendix II, finnes partituret med mine ideer til instrumentering og pustetegn skrevet inn.

Før jeg går i gang med å drøfte detaljene vil jeg nevne noen generelle ting. I relasjon til det orkestrale klaveret og imitasjon av andre instrumenter, er noe av det viktigste jeg har jobbet med hos Liszt det å skape tydelig forskjell mellom blåsere og strykere. Generelt kan man si at blåserne ved klaver trenger litt tydeligere artikulasjon, mindre pedal, stødig puls, og ikke minst bevissthet om pust. Strykerne er, igjen generelt, mer *legato*, mer pedal og mer *rubato*. Det er vanskelig å si generelle ting om orkesteret på denne måten, fordi det er så individuelt hvordan man opplever det. Jeg har en generell opplevelse av orkesteret som at blåserne ofte er i roller som er mer stoiske og kjølige, mens strykerne tenderer mot å være mer emosjonelle og varme. Derfor sitter jeg litt mer oppreist og beveger meg mindre når jeg imiterer blåsere, og tilsvarende gynger jeg mer frem og tilbake og beveger meg mer når jeg imiterer strykerne. Armene mine gynger og bøyer seg generelt mer når jeg imiterer strykere, mens de er mer stive og faste når jeg imiterer blåsere. Dette er grove generaliseringer, og når jeg går mer detaljert til verks viser det seg at det er mange unntak fra dette. Andre pianister kan naturligvis ha andre ideer om orkesteret, og helt andre assosiasjoner enn meg.

Sammenlignet med arbeidet jeg gjorde med Bach og Stravinsky, var det i Liszt generelt mer naturlig å tenke mer på instrumentgrupper som treblåsere og strykere, snarere enn spesifikke instrumenter som bratsj eller obo. Dette gjenspeiler kanskje musikkens karakter, som man kan si har generelt større gester og effekter enn det Bach og Stravinskys musikk har.

Imitasjon av blåsere

Jeg diskuterte allerede pusten i avsnittet om Stravinskys *Serenade*, og de samme prinsippene gjelder ved imitasjonen av blåseinstrumenter i Liszts verker. Jeg vil starte med å se på åpningen av *Tannhäuser-Ouverturen*, i Wagners versjon skrevet for to klarinetter, to horn og to fagotter:

Andante maestoso (♩ : 50) Franz Liszt

p sostenuto

p

accentuato espressivo

*)

Igjen, som jeg nevnte i kapitlet om pusten i Stravinskys *Serenade*, er det verdifullt å synge gjennom melodien for å bedømme og å bli godt kjent med når det gir mening å puste, og åpningen i dette verket deler seg i fire-takters fraser hvor det passer å puste i takt 4, 8, 12 og 16.

Noe av det mest slående med å høre et virkelig godt orkester spille dette, er hvor synkroniserte de er i pustingene. Hvis vi ser nærmere på takt 8, der jeg nå har skrevet inn pustetegn:



Det vil her være et lite øyeblikk av pustepause, om enn meget kort. Og blåserne vil før denne pausen ikke bare avslutte samtidig, men også forberede pausen med en fullstendig synkronisert *diminuendo*. For å gjøre dette ved klaveret holder jeg tonen før pusten i pedalen etter å ha sluppet tangenten, for så å slippe pedalen opp gradvis. Man kan her la seg inspirere av blåsernes følsomhet og konsentrerte lytting, for å finne det perfekte øyeblikket for å skifte pedal.

Videre er det også spørsmålet om artikkelasjon; som jeg omtalte over er dette en av de tydeligste måtene man kan skille mellom strykere og blåsere. Jeg imiterer blåsernes artikkelasjon ved å spille *non legato* med fingrene, men bruker pedalen på en måte der jeg holder hver tone men slipper opp pedalen delvis rett før neste anslag. På denne måten skaper man en følelse av luft mellom anslagene samtidig som det er nok resonans igjen i pedalen til at bruddet ikke føles for plutselig.

Den samme tenkemåten går igjen hver gang dette temaet kommer; mot slutten kommer det igjen i nøyaktig samme instrumentasjon, med unntak av sekstendelene i fiolinene spilt av høyre hånd:

The image displays three systems of musical notation. The first system features a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a 'marcato' marking. The second system continues the melodic line with fingerings and accents. The third system shows the melodic line with more fingerings and accents, and the bass clef staff with sustained chords.

Så her gjelder samme pust og samme artikulasjon, mens fiolinen i venstre hånd er så svak som mulig. Det samme gjelder når dette samme temaet dukker opp i ulike teksturer i *forte* og *fortissimo*, som for eksempel her i åpningen:

The image displays a system of musical notation. The treble clef staff has a melodic line with 'ff' and 'marcatissimo' markings. The bass clef staff has a rhythmic accompaniment with 'ff' marking.

Artikulasjonen her er den samme som i åpningspartiet. Utfordringen ligger i å kunne få den melodiske linjen til å forbli upåvirket av alt det komplekse notematerialet som ligger rundt. Jeg bruker rikelig med pedal for å få klangen til å smelte sammen så mye som mulig. Armen burde være så tung og avslappet som mulig, noe som gjør klangen større og rundere. Bassen og diskanten bør da spilles svakt nok til at man hører koraltemaet gjennomgående helt til slutten av hver tone. Og man kan virkelig forestille seg disse lange tonene spilt av trombonene og hvordan trombonisten kan få klangen til å vare uavbrutt gjennom to hele takter.

På noen av disse lange tonene i trombonen, kunne jeg ønsket å være i stand til å gjøre *crescendo*, noe blåsere kan gjøre ved å blåse mer luft og på den måten gå opp i dynamikk. Jeg synes det er nyttig på sånne steder å forestille meg en dirigent som viser *crescendo* til trombonisten. Det er en bevegelse med venstre arm der dirigenten holder armen lavt og utstrakt, med håndflaten opp, for så å langsomt strekke armen utover og opp for å indikere en *crescendo*. Denne måten å forestille seg trombonens *crescendo* på er for eksempel effektiv på de lange akkordene her:

The image shows a musical score for piano. The right hand part features a long, sustained chord (marked with a 's' and a dotted line) that spans across two measures. The left hand part features a melodic line (marked with a 'p' and a dotted line) that also spans across two measures. The score is in G major and 4/4 time.

The image shows a musical score for piano. The right hand part features a long, sustained chord (marked with a 's' and a dotted line) that spans across two measures. The left hand part features a melodic line (marked with a 'p' and a dotted line) that also spans across two measures. The score is in G major and 4/4 time.

I de partiene i Sonaten jeg har forestilt meg spilt av blåsere gjelder mye av den samme tankegangen; mindre *legato*, og frasering gjennom å tenke på pusten. I utdraget under har jeg sett for meg horn, trombone og tuba fra et stykke før utdraget og frem til den første akkorden i takt 334, før oboen akkompagnert av treblåsere tar over med opptakten til takt 335:

The image displays three staves of musical notation. The first staff, starting at measure 329, is marked 'Andante sostenuto' and 'dolce'. It features a piano dynamic of 'pp' and the instruction 'una corda'. The second staff, starting at measure 336, continues the musical line. The third staff, starting at measure 342, is marked 'poco riten.' and 'Quasi adagio', with a piano dynamic of 'pp' and the instruction 'sempre una'.

Man trenger da å puste før *fermate* i takt 330 så man har nok pust til å lage en lang linje frem til takt 334. Videre må oboisten puste i takt 338, før takt 341, og i takt 344. De viktigste elementene ved å imitere obo har jeg allerede diskutert i avsnittet om Stravinskys *Serenade*. Jeg skiller her oboen fra messingblåserne ved å spille det en anelse mer *legato*, uten å binde tonene sammen så tett som jeg vil gjøre hvis jeg imiterer en stryker.

Videre finner jeg at det gir mening å tenke melodien her spilt av trombone, på tross av at det egentlig er litt feil register; å tenke trombone hjelper generelt i et parti som dette der man trenger en følelse av å vokse, og å bli bredere. Det understreker også *Grandioso*-karakteren Liszt ønsker her:

Jeg forsøker å tenke *crescendo* i melodistemmen på den lange H i takt 106, og den tilsvarende E i 108; de er begge originalt helnoter i Liszts *Urtext*. Denne *crescendo* er naturligvis ikke mulig å utføre på klaver, men det samme prinsippet gjelder her som jeg diskuterte i Wagner i avsnittet over.

Imitasjon av strykere

Jeg har allerede diskutert strykere og den essensielle forskjellen som ligger i at en stryker holder klangen levende ved å stryke buen over strengen. Og som i Bach er det tre ting jeg gjør for å imitere dette; jeg spiller *molto legato*, jeg lever meg inn i en følelse i armen av å utføre strøk mens fingrene holder tangentene nede, og jeg forestiller meg lyden av strøket. Hos Liszt, og spesielt i partier med dynamikk *forte* og sterkere, er det å tenke stryke veldig effektivt.

Jeg vil starte med å se på åpningen av *Tannhäuser-Ouverturen*: etter at blåserne har spilt sin åpningskoral, kommer celloene inn i takt 16 og bør være i sterk kontrast til det foregående partiet. Den største forskjellen ligger i artikulasjonen; blåserne i åpningen er ganske artikulerte, mens celloene kommer inn *legato*. I utdraget under er cello-innsatsen i den fjerde takten på det tredje slaget, der Liszt (og ikke Wagner) har skrevet inn *accentuato espressivo*:

The image shows two systems of musical notation for a cello part. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The first measure contains a triplet of eighth notes in the treble clef. The second measure has a fermata over the treble clef. The third measure is marked *accentuato espressivo* and features a melodic line in the treble clef. The second system also has two staves with the same key signature. It begins with a melodic line in the treble clef, followed by a measure with a fermata, and ends with a measure marked *p* (piano) in the treble clef. The bass clef staves provide harmonic accompaniment throughout.

Her spiller hele cello-gruppen, *espressivo* og vibrato. Jeg spiller en *molto legato*, med en pedalbruk der jeg skifter pedal veldig sent for å skape noe av den følelsen av resonans som celloene vil gi. Mye pedal vil jo skape større svingninger og vibrasjon i klangen, det

nærmeste vi kommer vibrato på klaveret. Cellister vil ofte spille ganske langsomme punkteringer, så jeg passer på her å ikke bli for skarp i 16-delene i disse taktene.

Videre er det et sted som dette der man kan imitere strøkene hos fiolinene; dette er det samme partiet der jeg omtalte trombone i et tidligere avsnitt, og det er viktig å passe på at disse fiolinfigurene er betydelig mindre fremtredende enn trombonestemmen:



The image shows a musical score for piano, consisting of two staves. The upper staff features a series of triplets, each marked with a '3' and a '7' above it. The lower staff has a bass line with a dotted line and the number '8' below it. The score includes the instruction *ff marcatissimo la melodia sempre maestoso e senza agitazione* and a *ff* dynamic marking.

Den andre triolen i hver figur vil hos fiolinene knapt høres, og dette kan understrekes på klaveret ved å ha lite tydelig artikulasjon mellom dem; jeg forsøker i stor grad å gjemme tonen spilt av 2. Finger i oktaven før. Det er også nyttig her å forestille seg hvordan fiolinene ville spilt dette med tung vekt i buen.

I det store høydepunktet i den langsomme mellomdelen finner vi disse akkordene, hvor det er virkelig viktig å lete frem en strøk-lignende klang som føles stor heller enn sterk:



The image shows a musical score for piano, consisting of two staves. The upper staff has a series of chords, with dynamics *rinforz. assai*, *ff*, *ff*, and *fff*. The lower staff has a series of chords, with a *dolce* dynamic marking. The score includes the instruction *poco rall.* and a *8* marking.

Melodistemmen ligger på toppen og jeg tenker den spilt av fioliner. Samtidig med at tangentene holdes nede og fingrene spiller *molto legato*, kan armen være i kontinuerlig bevegelse som hos en stryker; i langsomme bevegelser som leder fingrene videre fra tone til tone. Man kan forestille seg fiolinene bruke hele buen i lange strøk.

I partier med svakere dynamikk gjelder de samme prinsippene, men i tillegg kan man virkelig nyte *legatoen*. Som her i dette partiet jeg tenker spilt av cello, med innsats på E i venstre hånd i takt 137:



Her kan man virkelig «lime» notene sammen og ikke slippe opp tonen før lenge etter at den nye er slått an. Da trenger man heller ikke veldig mye pedal.

Et viktig element for å gjøre klangen mer orkestral, er å variere dynamikken og artikulasjonen innenfor en helhetlig dynamikk. Dette er spesielt viktig i virtuose og dynamisk kraftige partier med hurtige oktaver og akkorder. Dette marsj-lignende partiet fra Wagner-Ouverturen høres bare lekent og sprettent ut spilt av strykere, men det kan fort bli hardt og klanglig uinteressant i Liszts versjon på klaveret:



I åttendels-oktavene i venstre hånd kan eneren spilles markert mens de neste oktavene kan spilles svakere og gjemmes inn i klangen fra den første. Videre bør alle de markerte enerne også klinge forskjellig. Dessuten kan artikuleringen mellom de to hendene stå i kontrast; mens venstre hånd med unntak av enerne spilles relativt lett og kort, kan de lange tonene i høyre hånd spilles *tenuto* og på en måte som imiterer strykernes lange buestrøk med tung vekt ned på strengen.

Den samme problematikken finnes i de raske, virtuose oktav-passasjene det er så mange av i Liszts Sonate. For eksempel her i oppbygningen til *Grandioso*:



Alle de lange tonene bør spilles som diskutert over, men også når Liszt som her noterer inn *staccato* tenker jeg dette spilt av strykere. Jeg vil igjen unngå en perkussiv klang; selv om de er *staccato* trenger de en viss kjerne og vekt, uten at det på den andre siden føles

tungt. Ingen av åttendelene i dette partiet trenger å spilles noe sterkere enn *forte*, og de oktavene som ikke har aksent kan til tider spilles helt ned i *mezzo-piano*; man kan heller ta ut og vektlegge motivet i takt 67 og 68 med dynamikken *fff*. Som i det marsj-aktige partiet hos Wagner, vil variasjonen i den individuelle dynamikken innad i partiet gi en følelse av ulike sjikt og nivåer som gjør at klangen føles rikere og mer orkestral.

Det samme gjelder i den avsluttende *prestissimo* i sonaten:

The image shows two systems of musical notation for a piano sonata. The first system, labeled '681', begins with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). It features a complex texture with rapid sixteenth-note passages in the right hand and a more rhythmic accompaniment in the left hand. A dynamic marking of 'ff' is present. The second system, labeled '684', continues this texture, with a 'Prestissimo' marking above the staff. The notation includes various articulations like accents and slurs, and a 'ff' dynamic marking. The piece concludes with a final chord in the right hand.

Dette spilles ofte fryktelig fort og sterkt, og resultatet blir ofte at det rett og slett bare låter aggressivt. Dette er det siste høydepunktet før en stille avslutning, og uttrykket her er positivt og livs-bejaende. Derfor kan man her spille disse oktavene ganske lett og heller tenke at den sterke dynamikken ligger i fanfare-motivene i venstre hånd. Så igjen er den individuelle dynamikken helt essensiell for å skape et lydbilde som ikke bare føles sterkt.

Fiolinsolo

For soloer i strykeinstrumentene gjelder stort sett de samme prinsippene som for *tutti*, med unntak av at dynamikken er mye svakere og uttrykket mer intimt. Det er likevel en passasje i Sonaten jeg vil nevne, der jeg har sett for meg en fiolin-solo:



Tempo her er veldig sakte, og det er vanskeligere å spille en sånn skala jevnt på fiolin enn det er på piano, relativt sett. Derfor kan man ofte høre hos gode fiolinister en enorm konsentrasjon og et nærvær i hvert fingerskift i lignende partier. Jeg forsøker her å spille dette *molto legato*, og som om det krever like mye konsentrasjon for meg og gjøre det som for en fiolinist.

Å gjemme tonene i klangen

Virtuose passasjer, som skalaer og arpeggioer, kan hos Liszt spilles på en veldig annen måte en hos Stravinsky. Der passasjer hos Stravinsky er perkussive og spilles så klart og artikulert som mulig, fyller de hos Liszt en mer klanglig funksjon. I Liszts verk skal de

ofte skape en effekt av «orkesterbrus», som for eksempel her i oppbyggingen til det avsluttende klimakset i *Tannhäuser*-Ouverturen:

The image displays three systems of musical notation for piano, illustrating a climactic passage from the *Tannhäuser* Overture. Each system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#), and the time signature is 2/4. A fermata is placed over the first measure of each system. The right hand (RH) plays a rapid, ascending scale of sixteenth notes, marked with an '8' above the staff, indicating an eighth-note rhythm. The left hand (LH) plays sustained chords, with some measures featuring a 'V' marking, likely indicating a vibrato or a specific articulation. The overall effect is one of intense, shimmering texture, characteristic of the 'orchestral buzz' mentioned in the text.

Høyrehåndens skalaer opp og ned trenger ikke spilles for artikulert, og så mange som mulig av sekstendelen skjules i pedalen og i klangen fra akkordene i venstre hånd. Skalaene fyller en dekorativ funksjon som en slags lyd av vind over hovedtemaet, samtidig som de gir flyt og retning til tonene akkordene i venstre hånd som ville hørtes pregløse ut for seg selv.

I denne sammenhengen kan det være interessant å sammenligne et utdrag fra Wagners orkesterpartitur med Liszts transkripsjon av samme sted:

13

Un poco accelerando

This image shows a page from Wagner's orchestral score, page 13, titled "Un poco accelerando". It features a full orchestral arrangement with staves for Clarinet (Cl.), Violin (Vh.), Viola (Vb.), Bassoon (Fg.), Trombone (Ttb.), Violin (Vl.), Trumpet (Br.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The score is marked with a dynamic of *fp* (fortissimo piano) and includes the instruction "sempre cresc." (sempre crescendo) for most instruments. The music is in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a 2/4 time signature. The tempo is marked "Un poco accelerando".

Kombinasjonen av *tremolo* i bratsj, kromatiske skalaer i cello, og akkordblokker i blåsere, skaper en orkesterbrus som pakker inn melodistemmen i fiolinene. Her er Liszts versjon av samme sted fra *Un poco accelerando*:

13

This image shows Liszt's piano transcription of the same musical passage, page 13. It is a piano solo piece in the same key and time signature as the original. The score is marked with a dynamic of *fp* and includes the instruction "sempre cresc. ed appassionato". The transcription uses a variety of piano techniques to imitate the orchestral texture, including tremolos in the right hand, chromatic scales in the left hand, and block chords. The music is in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a 2/4 time signature.

Den kromatiske mellomstemmen i venstre hånd representerer *tremolo* i bratsj og kromatikken i cello, og kan spilles utydelig. Pedal er helt essensielt her, og bør holdes helt nede i hele takten, og skiftene på taktstreken bør heller ikke høres for rene ut. Blåsernes akkorder ligger i de midtre fingrene i høyre hånd og de skal ikke stå ut, bare lage et bakgrunnsteppe. Målet er rett og slett å høre minst mulig individuelle toner, men i størst mulig grad å gjemme tonene i pedalen og klangen. Man kan lytte veldig aktivt, og hver ny tone burde spilles i relasjon til det lydbildet som allerede eksisterer; akkurat sterkt nok til å legges til i klangen, men ikke så sterkt at man begynner å gi den oppmerksomhet.

Denne typen klang er gjennomgående viktig i sonaten, ikke minst for å skape klanglig variasjon. Sonaten er full av sånne steder, til tider veldig korte utdrag. Jeg vil ta for meg et par av disse stedene her. La oss først se på dette partiet fra takt 18:



The image displays two systems of musical notation for piano. The first system, starting at measure 17, features a complex texture with a tremolo in the left hand and chords in the right hand. The second system, starting at measure 21, continues this texture with a crescendo and a further increase in dynamics.

Sekstendelene bør være så utydelige som mulig; det gjøres ved å spille dem så svakt at de kan gjemmes i kombinasjonen av pedalen og den forstørrede kvarten de løper ut av.

Den samme problematikken finnes her fra takt 221:

The image shows a musical score for piano, measures 220-223. The score is written in G major and 2/4 time. Measure 220 starts with a fortissimo (ff) dynamic. Measure 221 has a forte (f) dynamic. Measure 222 has a rinforzando (rinforz.) dynamic. Measure 223 has a rinforzando (rinforz.) dynamic. The right hand features sixteenth-note passages, and the left hand features chords and bass notes.

Igien må vi høre så lite som mulig av sekstendelene, og de kan gjemmes i sin egen klang og i stemmen i bassen. I dette partiet er det ikke egentlig mulig å gjemme sekstendelene helt, og det vil låte kjedelig også hvis venstre hånd dominerer fullstendig. Det handler her om å spille sekstendelene *legato* og ikke for briljant og perkussivt.

I dette partier fra takt 569 er denne teknikken skrevet inn i noten av Liszt selv:

The image shows a musical score for piano, measures 567-570. The score is written in G major and 2/4 time. Measure 567 has a rinforzando (rinforz.) dynamic. Measure 568 has a diminuendo (dim.) dynamic. Measure 569 has a piano (P) dynamic. Measure 570 has a marcato dynamic. The right hand features sixteenth-note passages, and the left hand features chords and bass notes.

Liszt har skrevet inn dynamikk *piano* i høyre hånd og *forte* i venstre; med pedalen skaper dette en effekt der arpeggioene i høyre hånd nesten høres ut som lange, uavbrutte toner.

Et parti i *Tannhäuser*-Ouverturen der det er virkelig vanskelig å gjenskape klangen i orkesterversjonen, er dette:

The image displays three systems of musical notation for a piano piece. The first system begins with the instruction *grandioso*. The notation is in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. The right hand features a complex, arpeggiated melodic line with slurs and accents, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes. The second system continues this pattern, and the third system concludes the passage. A page number '15' is visible at the end of the second system.

I orkesterversjonen blir melodien her spilt av førstefiolinene akkompagnert hovedsakelig av de andre strykegruppen på en sån måte at det klinger slik vi forbinder med en typisk senromantisk orkesterklang. Jeg spiller dette veldig rytmisk fritt og lyrisk, samtidig som jeg prøver å gjemme bort sekstendelsarpeggioene i så stor grad som mulig. Det er vanskelig å unngå det perkussive i den typen partier.

Letthet, strykere og blåsere

De virtuose *piano-pianissimo* partiene i *Tannhäuser-Ouverturen* som starter ved *Allegro* kan låte veldig lett og nesten vektløst. Dette er generelt orkestrert for strykere og treblåsere, ettersom messingblåserne fort kan bli for tunge i dette uttrykket. I det orkestrale klaveret blir det her viktig å skille mellom treblåsere og strykere; strykerne låter surrende og summende som små bier eller lignende. Man kan med fordel bruke *una corda*, og gjennomgående forsøke å gjemme klangen som jeg skrev om i avsnittet før. Det skal helst ikke være mulig å skille ut enkelttoner, som for eksempel her:



Det trengs rikelig med pedal, mens fingrene spiller så lett at de knapt rører tangentene. Man kan gi litt mer på akkordene på enerne, da skaper man en klang løpene etterpå kan gjemme seg i.

Treblåserne derimot er generelt tydeligere, mer artikulert, og mer brilliant, men fortsatt like svakt og lett som strykerne:



Man kan få frem denne kvaliteten ved å spille med fingrene veldig nær tangentene så jeg kan artikulere tydelig uten å spille sterkt. Dessuten bruker jeg mindre pedal.

Denne typen skille mellom treblåser-gruppen og strykerne er også relevant i Sonaten. Jeg tenker meg for eksempel disse to partiene med den samme typen letthet i strykerne som jeg beskrev over:

179 8 5 2 4 5 2 5 7 3 1
sempre pp

Og her i et tilsvarende parti senere:

641 8 2
pp un poco animato

Jeg forsøker også her å få klangen til å blande seg så mye som mulig, mens i dette partiet forsøker jeg å tilnærme meg blåserne mer og ser for meg sekstendelene spilt av fløyte og *piccolo*-fløyte:



For å få frem denne klarheten samtidig som man holder det svakt og lett, er det viktig å ikke spille for fort. Fløyten skal låte briljant, men vi vil også høre hver enkelt tone.

Pauke og perkussivt spill

Det finnes to interessante indikasjoner om sonaten fra Liszt selv som direkte behandler spørsmålet om imitasjon av andre instrumenter (Hamilton 1996:78). Han uttalte spesifikt at de to repeterte oktavene i åpningen skulle spilles som dempede paukeslag og ikke som stryker-*pizzicato* (ibid.:34):



Pizzicato vil låte mer aktivt og ha mer energi enn dempede paukeslag, som låter ganske dumpt og blekt. Pauken vil også ha noe mindre hørbar tonehøyde, men noe mer etterklang. Jeg gjør dette ved å spille den laveste G-en i dynamikk *piano*, mens jeg spiller de to over *pianissimo*. Videre holder jeg pedalen nede frem til anslaget og slipper den opp meget kort tid etter anslaget. Nedgangen i cello og kontrabass i takt 2-3 og 5-6 tenker jeg akkompagnert av en nesten uhørbar paukevirvel.

Den andre indikasjonen Liszt gir oss handler ikke om et spesifikt instrument, men mer om den *perkussive* spillemåten. Generelt tenker jeg at Liszts klavermusikk bør spilles så lite *perkussivt* som mulig, men han ønsker seg motivet i takt 14 spilt som *Hammerschlag* (ibid.:35):



Dette motivet med de repeterte tonene i venstre hånd er et av de sentrale gjennomgangsmotivene som fungerer som tematiske bærebjelker i Sonaten, og de kommer tilbake utallige ganger i løpet av verket. Vi vet ikke om Liszt ville ha denne hammerslag-effekten konsekvent hver gang det spilles. Med noen få unntak er motivet lagt i et lavt register og jeg tenker det spilt av cello og/eller kontrabass, korte *staccato* som nesten låter *perkussivt*. På klaveret må de spilles så kort som mulig; spilt *forte* i det registeret på klaveret vil de da aldri bli så korte at man ikke hører tonehøyden. Et par steder tar motivet en mildere form, som for eksempel her fra takt 141:



Her er det cello-gruppen som spiller *staccato*, men litt lengre enn i åpningen uten å bli *tenuto*. Den samme, mindre perkussive versjonen gjelder også i *fugato*-delen som jeg forestiller meg spilt *staccato* av strykere:



Harpe

I det lyriske mellompartiet i Tannhäuser-Ouverturen har Liszt omskrevet Wagner noe; i overgangen før klarinett-soloen har Wagner lange toner i et høyt register i fiolinene, og her har Liszt tatt seg den friheten å i stedet legge inn noen kromatiske skalaer som leder inn i fiolinenes *tremolo*-bevegelser. Her tenker jeg disse figurene spilt av harpe, på tross av at hurtige kromatiske løp ikke kan utføres teknisk på harpe:



Dette kan her spilles på en helt annen måte en lignende bevegelser hos Stravinsky; det gjelder å få den myke, vannaktige følelsen som av *arpeggio* spilt på harpe; tonene smelter sammen, samtidig som vi hører hver enkelt ansats. Så denne klangen skiller seg sånn sett fra den teknikken jeg snakket om der jeg forsøker å gjemme toner. Jeg spiller det ikke alt for fort så det er tid til å artikulere, men uhyrlig svakt og uten å slippe opp pedalen.

Jeg forsøker igjen å imitere harpe i sonaten fra takt 200:

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system covers measures 200 to 203. Measure 200 begins with a trill (tr) and the instruction *dolcissimo*. The right hand plays a series of arpeggiated chords that rise in pitch. Measure 201 continues this arpeggiated pattern. Measure 202 features a trill (tr) and the instruction *poco rall.*. Measure 203 ends with a trill (tr) and the instruction *poco rall.*. The second system covers measures 203 to 204. Measure 203 begins with a trill (tr) and the instruction *accelerando*. The right hand plays a series of arpeggiated chords that rise in pitch. Measure 204 continues this arpeggiated pattern and includes the instruction *cresc. molto*. The left hand provides a simple accompaniment throughout.

Igjen er viktig å ikke spille det for fort, uten at det blir omstendelig. Så svakt som mulig, uten å miste noen toner. Når man kommer til *crescendo* i takt 204 er det en harpes *crescendo*, så ikke så sterkt at man forlater den klangverdenen.

6. Konklusjon og plassering i fagfeltet

Jeg har opplevd at pianister snakker mye om det som er min grunnleggende problemstilling: begrensningen i klaveret i det at man ikke kan gjøre noe med tonen etter den er spilt. Min erfaring som student, i deltagelse ved diverse konkurranser og kurs, og senere i det profesjonelle livet, er at dette er en kjent problemstilling, og at prosjektet som helhet plasseres godt innenfor det feltet som kan kalles den romantiske klavertradisjonen, eller *Great Tradition* (Hamilton 2008:3 ff.).

Når det gjelder arbeidet mitt med Bach er det viktig å presisere at prosjektet mitt ikke på noen måte søker noen form for autentisitet eller historisk fremføringspraksis. Jeg stiller meg derfor utenfor tradisjonen og forskningen rundt autentiske fremførelser av Bachs musikk og musikk fra barokken. Dette er naturlig når jeg spiller Bach på et instrument som ikke eksisterte på Bachs tid. Videre vurderer jeg også tasteinstrumenter som for eksempel harpsikord eller hammerklaver som utenfor mitt fagfelt. Min tilnærming her er eklektisk i og med at mine tolkninger av Bach ikke differensierer mellom ulike tradisjoner; jeg står innenfor en romantisk klavertradisjon, men henter noen elementer fra historiske fremføringspraksiser. Jeg deler dette ståstedet med et stort antall pianister fra den romantiske tradisjonen som i varierende grad også henter inspirasjon fra fremføringspraksis, for eksempel Glenn Gould, Andras Schiff, Angela Hewitt.

Jeg ser mitt fagfelt hovedsakelig som bestående av utøvende pianister, og prosjektet mitt som et kunstnerisk prosjekt, og at det derfor ikke er relevant å gjøre sammenligninger med akademiske prosjekter, artikler og avhandlinger. I stedet har jeg i hovedsak brukt innspillinger av det aktuelle repertoaret som på ulike måter belyser prosjektet. Å drøfte innspillinger er en god måte å plassere mitt eget prosjekt i relasjon til fagfeltet fordi de gir en presis og tydelig tilgang til de interpretative valgene musikeren har gjort.

I tillegg har jeg også i noen grad søkt i personlige essays og artikler, som Brendels essay om orkestralt spill, hvor det finnes et praktisk, klaverteknisk fokus. Jeg har også valgt å se bort fra pianister som på ulike måter snakker eller skriver om en syngende tone. Dette har likheter med mitt prosjekt på den måten at sang er et annet instrument enn klaveret, og når man forsøker å få klaveret til «å synge» kan man si man etterligner sangstemmen. Det er likevel en viktig avgrensning som gjør prosjektet mitt klarere og mer spesialisert.

I denne konklusjonen vil jeg først kort gjennomgå Brendels essay, før jeg diskuterer noen utvalgte innspillinger som på ulike måter kan belyse prosjektet mitt. I tråd med metoden jeg har beskrevet hvor jeg primært har brukt transkripsjoner for å belyse hvordan man kan spille originalverker, har jeg valgt å fokusere på originalverkene; Bachs *Italiensk Konsert*, Stravinskys *Serenade*, og Liszts *Sonate*. Jeg har valgt ut enkelte innspillinger av disse tre verkene, sett i lys av mitt prosjekt og i hvilken grad de har likhet med eller skiller seg fra mitt prosjekt.

Brendels «Turning the Piano into an Orchestra»

Brendel er en av de mer anerkjente nålevende pianistene som har gått i dybden på denne orkestrale tilnærmingen. I essayet *Turning the Piano into an Orchestra* (Brendel 1982), peker han også på en tematikk som er sentral i prosjektet mitt:

«Liszt's transcription still form a unique exercise in 'orchestral' playing for the modern pianist. While in many other piano works the player has to uncover latent orchestral colours, here we have precise originals by which the results may be measured.» (Brendel 1982:94)

Dette er en tankegang som er veldig lik min metode når jeg bruker en komponists arrangement av et orkesterverk som modell og øvelse for å spille et originalt klaververk av samme komponist, som jeg gjorde med Bachs *Italiensk Konsert* eller Liszts *Sonate*. Brendel deler dermed også denne idéen at verker intendert for klaver kan ha en implisitt orkestral konsepsjon.

Brendel fortsetter med å gå i detalj på hvordan man helt konkret kan etterligne hvert av instrumentene i orkesteret. Jeg går gjennom dem her i hovedtrekk:

Strykere: i tillegg til å peke på pedalbruk og legato nevner Brendel også viktigheten av å gjøre seg kjent med de ulike typene av strøkteknikker, uten å gå noe mer inn på hva han mener med det.

Obo: med runde, krokete, fingre i *poco legato*. Pedal for vibrato, og dynamikk *p* til *mp*.

Klarinett: bruke *una corda* for A og B klarinetter. Harde fingre. Dynamikk *pp* til *poco f*.

Fløyte: *una corda*, rund, mild og fargeløs klang. Dynamikk *piano*.

Fagott: uten vibrato, sjeldent *cantabile*, ingen pedal, finger-staccato. Dynamikk *mp* til *mf*.

Horn: løs arm, fleksibelt håndledd, og alltid *una corda*. Dynamikk *pp* til *f*. Legato med pedalen, ikke med fingrene.

Trompet: holde hele kroppen stiv, og med pedal. Dynamikk *poco f* til *fff*.

Trombone: samme som horn, men uten *una corda* pedal. Messing-koraler *portato*, med luft mellom akkordene.

Harpe: stive fingre og pedal. Presisjon er viktig. Dynamikk *pp* til *mf*.

Jeg deler Brendels syn på denne problematikkens betydning; hvor essensielt dette er for klaverspill. Det er likevel stor forskjell i hvordan vi går videre derfra. I vid forstand er min tilnærming mer intuitiv, og Brendels mer analytisk. Der han gjør forskjell på obo og klarinett for eksempel ved å spille med enten krokede eller harde fingre, retter jeg fokus mer mot tanken og meningen bak frasen. Brendels tilnærming synes for meg å si at ved å

spille på bestemte måter høres klaveret faktisk ut som de ulike instrumentene for alle som lytter. Jeg opplever det som vanskelig å høre at disse spillemåtene virkelig skaper de resultatene, og at hvilket instrument man projiserer på klaveret kan være veldig avhengig av lytteren. Et eksempel kan være hvordan pianisten i et parti man finner spesielt vakkert, for inspirasjon kan projisere sitt favorittinstrument på akkurat det partiet. En klangforskjell derimot tenker jeg er mer objektiv; og derfor enklere å planlegge som del av en interpretasjon.

Det sentrale for meg er at denne tankemåten kan få pianisten til å utforske klaveret klanglig på interessante måter, og så kan det godt hende at en tilhører synes at det høres ut som harpe selv om pianisten forsøker å spille som fløyte. Det viktigste resultatet for meg er at man hører en forskjell i klangbehandlingen.

Jeg vil komme tilbake til Brendels innspillinger av Bachs *Italiensk Konsert* og Liszts *Sonate* under, for å se i hvor stor grad man kan høre denne tankegangen i spillet hans.

Relevante innspillinger

I det følgende vil jeg vise noen eksempler på veldig gode innspillinger som jeg mener skiller seg fra min tilnærming. Det viktigste her er ikke å gi en kvalitetsbedømmelse; jeg omtaler både tolkninger jeg liker og de jeg ikke liker. Poenget er snarere å tydeliggjøre hvordan disse tilnærmingene skiller seg fra min. I bibliografien finnes også en mer detaljert liste over viktige tilgjengelige innspillinger.

- *Bach – Italiensk Konsert*

Det finnes over 40 innspillinger av dette verket på markedet i dag (prestomusic.com). Bacchetti og Janssen skiller seg ut som de eneste som også har spilt inn Vivaldi-konserten jeg jobbet med i prosjektet. Ivo Janssen er den eneste innspillingen av Bachs komplette verker som inkluderer konsert-arrangementene.

Flere profilerte pianister har gjort innspillinger i senere tid, inkludert Rafal Blechasz, Angela Hewitt, Alexandre Tharaud, og Evgeni Koroliev. Blant disse er det mange veldig fine innspillinger med et annet fokus enn meg; ofte står artikulasjon, klarhet, pianistisk

briljans, homogenitet og jevnhet i fokus, snarere enn rubato og variasjon. Hos pianister som Blechasz, Hewitt og Tharaud er det påfallende hvor enhetlig det klinger; og resultatet klinger som om det er et og samme soloinstrument som spiller gjennomgående. De er alle veldig flotte innspillinger, men representerer på sett og vis en motsetning til den orkestrale klangvariasjonen jeg søker i mitt prosjekt. Hvis man lytter til de to hurtige satsene i Blechasz' versjon er idealet han streber etter en jevnhet og egalitet i passasjespillet, riktignok med ulik dynamikk, men generelt med samme artikulasjon. Dette er imponerende sett fra et klaverteknisk ståsted, men skiller seg altså fra min orkestrale tilnærming der jeg bl.a. forsøker å hente ut ulike toner i en passasje med forskjellige strøk, forskjellig lengde, med noen toner holdt over andre osv.

Jeg vil også se på innspillinger av Alfred Brendel og Glenn Gould, og kort nevne Murray Perahia og Andras Schiff, fordi de ofte omtales som referanseinnspillinger, og jeg synes de begge gjør fantastiske ting med Bachs musikk. Jeg opplever ingen av dem som utpreget orkestrale i den forstand jeg har skissert opp i dette prosjektet, og det er derfor ikke så interessant å sammenligne dem opp mot mitt prosjekt. Jeg beskriver dem begge som vokale i sin tilnærming. Schiff tar *cantabile* og *bel canto*-idealet til en ekstrem og spiller veldig vakre appoggiatura; mens Perahia er litt mer nøktern og sober. Perahia synger frasene nydelig, spesielt i den langsomme satsen, og resultatet føles generelt renere og klarere enn hos Schiff.

Ivo Janssens innspilling er del av en boks med Bachs samlede klaververk, den eneste jeg kjenner til som også inkluderer Bachs arrangementer av egne og andre komponisters verk. Janssen startet sitt eget plateselskap, og gjorde disse Bach-innspillingene fra 1998 til 2007 (www.voidclassics.com).

Jeg vil ikke karakterisere Janssen som utpreget orkestral i sin tilnærming. Klangens hans er heller harpsikord-lignende; til tider litt tung, på en måte som går bort fra den italienske stilen og lettheten i barokkorkesteret. Dette gjelder kanskje særlig i den hurtige siste satsen. Likevel har en spillet hans noen elementer som jeg vil beskrive som orkestrale.

I første satsen spiller han de første åtte taktene med tydelige avfraseringer på appoggiaturaene; i hele dette partiet er klangen variert og inneholder flere dynamiske sjikt. Jeg opplever dette som at spillet hans er fargerikt og mangefasetert, snarere enn jevnt, homogent og enhetlig. Dette er veldig i tråd med det idealet jeg har strebet etter. Et lignende eksempel kommer fra takt 106 der han gjør interessante ting med venstrehånds-passasjene. Igjen oppleves dette som ujevnt og «klumpete» i positiv forstand, som jeg synes har fellestrekk med den cello-tenkningen jeg skriver om på side 14 og 15.

Andrea Bacchetti spiller *Italiensk Konsert* på cd-en *The Italian Bach* (2013), som inneholder et utvalg av verker i italiensk stil, deriblant Vivaldi-konserten i D-dur og *Aria Variata alla Maniera Italiana*. Spillet hans er lekent og nydelig frasert. Og i motsetning til mye av Bach-spillet man hører der artikulasjon og klarhet står sentralt, velger Bacchetti å spille mye legato og også bruke ganske mye pedal. Den er muligens spilt inn i et rom med veldig mye etterklang, for noen ganger føles det litt over-pedalisert, men jeg liker den rike og orkestrale følelsen det gir.

Det er legato-elementet i spillet hans som kanskje har mest til felles med det jeg prøver å oppnå. Åpningen på første sats gir gode eksempler på dette. I denne sammenhengen kan man på sett og vis si at det perkussive står i et motsetningsforhold til det orkestrale spillet, og de første åtte taktene av dette verket kan fort bli perkussive pga. akkordene og de store intervallene. I Bacchettis versjon er disse taktene veldig rundt utformet, med store kontraster i fraseringen, noe jeg opplever som nært sånn jeg forestiller meg et barokkorkester ville høres ut. Videre i venstre hånd i taktene 16 til 24, fremfor å spille staccato som er mer vanlig, binder han disse sammen på en måte som har mer til felles med strøkene hos en cellist. Denne gjennomgående bruken av legato gjør at Bacchetti muligens er den pianisten som ligger nærmest min tilnærming og mitt prosjekt.

Alfred Brendel skrev essayet jeg omtalte tidligere i 1976, og hans innspilling av *Italiensk Konsert* ble utgitt første gang i 1977. Det er derfor interessant å lytte til denne innspillingen med tanke på å vurdere i hvor stor grad han følger prinsippene han skriver om.

Hans versjon slår meg som litt motsigelsesfull; i de hurtige satsene opplever jeg ham som ganske streng rytmisk, muligens påvirket av Glenn Goulds stil som jeg skriver om under, på en måte som ikke poengterer det orkestrale på den måten jeg har beskrevet. Han har en tendens til ofte å markere hver ener med et perkussivt lite støt som jeg opplever som fjernt fra italiensk barokk. Eksempler på dette er i åpningen takt 9 til 15, eller åpningen og store deler av siste sats.

I den andre satsen derimot er det som om han spiller et helt annet verk og tar seg mye flere friheter. Jeg synes også å høre noen av de orkestrale prinsippene han selv skriver om. Han fyller melodilinjen her med en utrolig uttrykksfullhet og med en gjennomgående *molto legato*. Han binder sammen tonene i høyre hånd og holder hver tone med fingrene lenge etter at han har spilt den neste, noe som ligger tett opp mot bue-teknikk hos en fiolinist. I tillegg bruker han rikelig med pedal. Den beskrivelsen han selv gir av hvordan man etterligner strykere ligger veldig tett på det jeg hører her. Man kan forestille seg at det er en fiolinsolist han her etterligner, og det er jo akkurat det jeg forsøker å gjøre i min versjon. Han lager generelt lengre linjer enn meg, i tillegg til en ganske voldsom *crescendo* frem mot takt 23. Dette gjør at hans tolkning kanskje kan beskrives som romantisk heller enn barokk.

Glenn Goulds Bach-tolkninger er viktige å forholde seg til fordi de innehar en så sentral posisjon i den klassiske musikkhistorien. Det er vanskelig å spille Bach på moderne klaver uten å på en eller annen måte være påvirket av Gould. Han spilte også verket inn to ganger med stort mellomrom; i 1959 og i 1981, ett av få verker i tillegg til Goldberg-variasjonene som han spilte inn flere ganger. De to versjonene er ikke fullt så forskjellige som hans to Goldberg-innspillinger, med unntak av den langsomme satsen der han i 1981-versjonen spiller ekstremt langsomt. En av de tydeligste karakteristikkene i spillet hans er hvor strengt rytmisk det er, og hvordan han aksentuerer de fleste enerne på den måten jeg også omtalte i Brendels spill. Denne rytmiseringen peker mot en mer mekanisk og perkussiv stil, i kontrast til den mer rike og varierte klangen jeg streber etter i det orkestrale spillet.

Goulds artikulasjon er også karakteristisk; tørr med lite pedal, mye staccato og lite legato. For mitt prosjekt er legato viktig fordi det er så sentralt i det orkestrale, spesielt

hos strykeinstrumentene. Gould spiller noen ganger til og med triller staccato, noe man sjelden hører på et strykeinstrument. Dette plasserer Goulds spill veldig langt fra min tilnærming. Likevel er hans innspillinger de jeg setter aller mest pris på. Brilljansen og intelligensen i hvordan han belyser meningen bak hver frase og hvert kontrapunkt, er for meg uten sidestykke.

Det er en interessant likhet mellom Goulds versjoner og min; han er den eneste pianisten jeg har funnet som spiller bassfigurene i andre satsen med samme artikulasjon som meg. Jeg spiller her hver av de to dype tonene på 2. og 3. åttendel i venstre hånd non-legato, noe som skaper den karakteristiske Vivaldi-lignende følelsen jeg beskriver på side 26. Jeg synes Goulds spill her nærmer seg følelsen av basso continuo, og dette er kanskje det nærmeste han kommer en orkestral tankegang her.

- *Stravinsky – Serenade in A (1925)*

Det er mye færre innspillinger av dette verket sammenlignet med verkene av Bach og Liszt. Det er også enda færre virkelig gode innspillinger. Mange virker litt halvhjertet, kanskje som et resultat av å være del av prosjekter som samler komponistens samlede klaververker. Komponisten spilte inn Serenaden selv i 1934 (Sony, 1991); og Charles Rosen (Sony, 1961), Maria Yudina (Praga, 1961), Leon Fleisher (Vanguard, 2006), og Peter Serkin (New World, 2007) har gjort gode versjoner. Jeg opplever at den innspillingen som virkelig utforsker det klanglige potensialet i verket på den måten jeg føler det fortjener, er Alexei Lubimov (ECM, 2005). Jeg vil se nærmere på hans versjon, men først se litt på Stravinskys egen.

Igor Stravinsky spill er saklig, med et gjennomgående hardt anslag, og usentimentalt i en grad som gjør at det føles lite involvert. Klangen han produserer er flat og lite variert. Kanskje var dette bare en del av estetikken på den tiden, eller Stravinskys personlige preferanser.

Et eksempel er i takt 52 i «Hymne». Fremfor å lage et elegant fagott-lignende akkompagnement med en lang legatolinje i høyrehånd, spiller han akkompagnementet så buldrende og ujevnt at melodien fullstendig drukner. Her er det melodien som følger

akkompagnementet og ikke omvendt. Det er ingen følelse av linje eller vertikalt forløp i melodien. Et annet eksempel er den vakre siste satsen, som er spilt uten særlig sans for klaverets klanglige muligheter.

Sånn sett ligger hans tilnærming fjernt fra min orkestrale. Heldigvis har andre spilt inn verket senere, og de fleste av dem får meg til å like verket bedre enn etter å ha hørt komponisten spille det selv. Jeg mener bestemt at dette verket har mer i seg enn det Stravinsky selv viser oss.

Alexei Lubimovs versjon av serenaden er den jeg finner ligger nærmest min orkestrale tilnærming, også på tvers av de ulike verkene jeg har jobbet med. Jeg har ingen måte å vite hvorvidt han tenker orkestralt på den måten jeg gjør, men resultatet har mange klare fellestrekk med det jeg leter etter i det orkestrale; å skape klangforskjeller mellom to partier med samme dynamikk, register og tekstur.

I første sats «Hymne» kan vi høre vekslingen mellom forskjellige teksturer; i takt 20 og 30 forandrer han klangen fullstendig på en måte som gir assosiasjon til ulike instrumentgrupper. Akkompagnementet fra takt 52 forstår han også i likhet med meg som kort og artikulert *quasi staccato*, i motsetning til mer pianistiske brutte akkorder som det kanskje kan se ut som ved første blick.

Men det er særlig i siste satsen «Cadenza Finala» man kan høre disse tydelige klangforandringene. De første 30 taktene blir spilt med en full klang, *espressivo*, og med mye pedal. Fra takt 31 blir overstemmene spilt tydeligere og med et mer konkret anslag. Deretter når vi kommer til partiet fra takt 45 til 74, eller hele den tredje siden, får vi plutselig et vell av ulike instrumenter. Partiet starter lavmælt, muligens *una corda*, med mye mindre pedal, og veldig artikulert. Deretter i takt 61 kommer overstemmen inn med en helt annen klangkvalitet, og i det følgende polyfone partiet spiller Lubimov hver enkelt stemme med påfallende særegen klangkvalitet.

- *Liszt – Sonate i h-moll*

I arbeidet mitt med Liszt og det orkestrale klaveret forholder jeg meg til en rik tradisjon der bevisstheten om å imitere orkesteret er helt sentral, og mange pianister har snakket om dette med å forsøke å etterligne orkesteret ved klaveret (Elder 1986:32 f., 70, 110, 137). Og vi har jo kommentarer fra Liszt selv, som jeg har sitert tidligere i denne teksten, som viser til at dette var noe han var bevisst. Hele hans musikalske stil i klaververkene var basert på denne tanken om at klaveret må låte som et orkester (Kregor 2010:2 ff.). Likevel savner jeg en dypere og grundigere behandling av temaet; i intervjuer, portretter, og skrevne verk jeg har studert, blir dette tema som regel nevnt litt kort eller i forbifarten. Når Liszt snakker om dette er han gjerne sitert i et ganske idealistisk ordelag om hvordan klaveret er fullstendig grenseløst og at det ikke er den ting man ikke kan reprodusere ved klaveret (Walker 2005:16). Det nærmeste jeg har kommet en noe grundigere gjennomgang av temaet er det allerede omtalte essayet til Alfred Brendel.

Det finnes en enorm mengde innspillinger av dette verket. Mange av dem holder et meget høyt pianistisk nivå, men utfordringen ligger i å ta dette verket forbi det virtuose og imponerende. Alan Walker skriver om hvordan Liszt-interpretasjoner i moderne tid er dominert av pianister som spiller fort og sterkt, uten sans for de mer raffinerte elementene (ibid.:143). Sonaten er ikke blant Liszts vanskeligste teknisk sett; noen av hans parafraaser, transkripsjoner og etyder er langt mer krevende å spille. Ivo Pogorelichs spiller med en presisjon og artikulasjon som til tider får det til å høres ut som Scarlatti, mens Pierre-Laurent Aimard kaster et utrolig interessant lys på verket ved å spille det litt som om det var et hovedverk fra det 20-århundre, som for eksempel Ravels *Gaspard de la Nuit* eller Messiaens *Vingt Regards*. Andre virkelig gode versjoner er de til Martha Argerich, Claudio Arrau og Krystian Zimerman. Men det er særlig tre versjoner jeg har kommet over som føles spesielt relevante i denne sammenhengen: Alfred Brendel, Roger Muraro og Kiril Gerstein.

Brendel har spilt inn verket 3 ganger; i 1964, 1981 og 1991. Jeg har valgt å fokusere på innspillingen fra 1981 fordi den har den mest utpreget orkestrale klangen (Brendel 1982). Det er påfallende hvor homogent det låter gjennom hele sonaten. Noe av det jeg

selv har strebet etter med det orkestrale klaveret er variasjon i klangen, og på den måten skape interessante kontraster. Brendel gjør på en måte det motsatte ved å tale med samme stemme eller samme instrument gjennom hele verket. Dette kan ligne på en orkestral estetikk hvor man fremelsker homogenitet i orkesterklangen snarere enn klare farger og kontraster mellom instrumentgruppene, men likevel noe forskjellig fra mitt prosjekt der jeg vil ha store og tydelige kontraster.

Med tanke på dette står mellompartiet, *Andante Sostenuto* fra takt 331 til 452, frem som spesielt interessant i hans versjon. Jeg forsøker her i min tolkning å etterligne en veksling blåsere og strykere, og Brendel holder seg gjennomgående tett opp mot en klang som ligner den jeg søker når jeg etterligner strykere; veldig tett legato med generelt mye pedal, og klangen er blandet sammen så mye som mulig uten at det drukner i pedalen. Klangen ligger tett opp mot den han har i andre satsen på *Italiensk Konsert*. Legatoen er den samme, enten dynamikken er *piano* eller *forte*. Det får meg til å tenke på Wagners uendelige melodi og ikke minst det vokale. Kanskje er det sangstemmen Brendel etterligner her og ikke orkesteret? Resultatet er i alle fall en tolkning som skiller seg fra de mer virtuose tolkningene jeg har omtalt, med en klang som har dybde og rikdom snarere enn at det låter perkussivt og metallisk.

Roger Muraros tolkning av Sonaten har noen trekk felles med min orkestrale tilnærming, men også noen veldig klare avvik. Rytmask tar han seg store friheter på en måte man sjelden hører i et orkester fordi et så stort antall musikere er avhengig av en mer streng rytme for at samspillet skal fungere. Gjennomgående spiller han med mye rubato og en tendens til å holde veldig lenge på alle enerne i hver takt, for så å flyte på i resten av takten (f.eks. partiet fra takt 153). Et orkester vil sjelden spille med en sånn «timing», og jeg vil derfor karakterisere dette som pianistisk heller enn orkestralt.

Derimot opplever jeg klangbehandling hos Muraro som mer orkestral. Han bruker ikke Sonaten til å vise frem sine pianistiske evner, men har heller fokus på å skape interessante klanger. En av de viktigste karakteristikkene ved det orkestrale spillet er orkesterbrusen jeg skisserer opp på side 74: en spillemåte der tonene blandes og «gjemmes» i pedalen. Dette gjør Muraro mye, og på den måten kommer klangen tett opp mot en orkestertekstur hos Wagner eller Liszt der strykerne spiller tremoloer og

blåserne ligger på lange akkorder i relativt svak dynamikk. Et tydelig eksempel på dette hos Muraro finnes i takt 205 (Muraro 2015: spor 1 - 7'13). Oktavene i venstre hånd er teknisk veldig krevende, og ofte hører man dem spilt artikulert og ganske perkussivt. Hos Muraro er de godt gjemt inne i pedalen, og han skaper sånn sett snarere en bevegelse eller gest i klangen hvor artikuleringen av de enkelte tonene er mindre viktig.

Det er interessant å sammenligne Muraro med en pianist som Pogorelich. Pogorelichs versjon er så artikulert og hver eneste tone kan alltid høres tydelig, også i arpeggioer og passasjespill. Det låter fantastisk, men er et god eksempel på en tilnærming som står langt fra det orkestrale på den måten jeg skisserer det.

En av de fineste versjonene jeg har hørt av sonaten er den til Kiril Gerstein. Den har mange av de orkestrale elementene jeg har skissert; og fremfor alt får han til å gjøre noe mer spennende med Liszts mange oktavpassasjer enn bare å låte imponerende. Han forsøker hele tiden å gjøre nye og interessante ting med klangen. Om han tenker bevisst orkestralt vet jeg ikke, men resultatet har mye til felles med det jeg søker.

Et parti i Sonaten som belyser denne siden av Gersteins spill er oktavpassasjene fra takt 55 som leder opp mot *Grandioso* i takt 105. Dette er kanskje det teknisk sett mest utfordrende partiet i Sonaten, og det er ikke lett å gjøre noe intelligent med dette utover å få det til å låte imponerende. Her synes jeg Gerstein virkelig er briljant. Han betoner topptonene på en måte som gjør klangen helt forskjellig fra det man vanligvis hører, og fremhever de motiviske og klanglige funksjonene. Dette er ikke en fremvisning av fysisk styrke og prestasjon, samtidig som man ikke mister følelsen av autoritet eller fasthet.

Han bruker mye pedal gjennom hele partiet samtidig som han former frasene i en slags bølgebevegelse på hver halv-note, som skaper en legato-effekt som ligger tettere opp mot strykeklangen og har beveget seg langt bort fra det perkussive. De repeterte akkordene i mellomstemmen i *Grandioso*-partiet fra takt 105 er blandet sammen så godt som mulig. Dette er helt i tråd med det resultatet jeg ønsker meg i det orkestrale spillet.

Andre prosjekter

Jeg vil nevne kort to kunstneriske utviklingsarbeid som er gjort i Norge, Sigurd Slåttebrekks *Chasing the Butterfly* og Natalia Strelchenkos *Piano Technique in Historical Perspective*, begge tilknyttet Norges Musikkhøgskole. De har det til felles med mitt prosjekt at de tar for seg repertoar som kan sies å være kjernerepertoar i den romantiske klavertradisjonen. De kan begge sies å på ulike måter jobbe med historisk informert praksis, noe som skiller prosjektene deres fra mitt.

Slåttebrekks prosjekt *Chasing the Butterfly* (Slåttebrekk 2010), definerer seg som historisk informert praksis. I dette prosjektet søker Slåttebrekk å gjenskape Griegs egne innspillinger av sine verk, gjennom å «internalisere» Griegs spill i sitt eget. På den måten søker han også å gjenskape en spillestil som muligens er tapt, eller som vi iallfall ikke lenger hører.

Strelchenko jobbet i sitt prosjekt *Piano Technique in Historical Perspective* (Strelchenko 2017) med komponister og pianister fra den tidlige romantikken, som Hummel, Kalkbrenner, Thalberg, Chopin og Liszt. Hun så på hvordan klaverteknikken karakteristisk for deres tid påvirket stilen og estetikken i deres komposisjoner, og hvordan ulike tilnærminger til teknikk skaper ulike klangidealer. Hun kom her også noe inn på de ulike nasjonale skolene i klavertradisjonen.

Jeg vil også til slutt nevne Raquel Garzías Garcia-Pliegos prosjekt *Transcribing Rachmaninoff's Variations on a Theme of Corelli for orchestral ensemble*, ved musikkonservatoriet i Amsterdam (Garcia-Pliego 2017). Dette er riktignok et mastergradsprosjekt, men jeg synes det er verdt å nevne det her fordi det har likheter med mitt prosjekt. Garcia-Pliego har arrangert Rachmaninoff's *Corelli-Variasjoner* for kammerensemble, for så å se på hvordan dette kan kaste lys over hvordan man spiller verket på klaver. Hennes hovedfokus er på hvordan arrangementene gjør strukturene og de ulike klanglige sjiktene tydeligere adskilt når hun hører dem spilt på ulike instrumenter. Hun kommer kanskje ikke så mye inn på hvordan man kan gå konkret til verks for å etterligne lyden av orkesteret eller de ulike instrumentene. I stedet ser hun det orkestrale som en metode for å kunne spille polyfone strukturer bedre og tydeligere.

Prosjektets bidrag til fagfeltet

Det er mange elementer ved det å spille piano: teknikk, stilforståelse, evnen til å overføre en emosjon inn i spillet for på den måten å kommunisere. Et annet viktig element er også klangproduksjon; at man ikke bare «spiller piano», men bringer fantasi og bevissthet inn i den faktiske klangen man produserer. Bevisstheten om at klaveret ikke er et statisk instrument som alltid låter på en bestemt måte, men at noe av det som gjør instrumentet spennende å høre på er alle de ulike måtene klangen kan varieres på.

Den orkestrale tilnærmingen jeg beskriver er en helt konkret metode for å jobbe med dette aspektet av klaverspill. Man kan ofte høre et ønske om eller en intensjon om å ville spille mer fantasifullt, eller å ha mer klanglig variasjon; men da kan man ofte støte på problemet om hvordan man faktisk går frem for å spille mer fantasifullt. Å imitere orkesteret på denne måten jeg har beskrevet i dette prosjektet er en helt konkret fremgangsmåte. I det ligger det mest verdifulle bidraget ved prosjektet; ikke nødvendigvis i at denne metoden er ny, men gjennom at dette prosjektet tar for seg problematikken på en mer konkret måte. Det betyr ikke at prosjektet er noe i nærheten av en komplett utforskning av emnet, snarere er det en begynnelse. Her er det masse mer potensiale for videre utforskning, inn i etterligning av sangere og dirigentrollen, som jeg var inne på i innledningen.

Videre fremlegger prosjektet både en estetikk og en teknisk beskrivelse, og mine egne spilte tolkninger gjør at andre pianister kan vurdere relasjonen mellom ideene og hvordan det låter. Som jeg er inne på i beskrivelsen over av andre pianisters arbeider kan jeg ikke vite hva andre pianister tenker eller forestiller seg; stort sett får jeg bare høre det klingende resultatet. I dette prosjektet får andre pianister muligheten til å «kikke meg i kortene», vite helt konkret hva jeg har tenkt, for så å kunne lytte til resultatet.

Prosjektet mitt vil kanskje først og fremst ha verdi for pianister, men også muligens for komponister som vil skrive for klaver og vil lære mer om et aspekt ved pianistens virkelighet eller andre med interesse for klaveret. Jeg tror måten jeg har jobbet på med en direkte overførsel av stryke- og blåseteknikker til klaverspillet, og arbeidet med dirigent, er nyttig for flere enn meg. Å på en eller annen måte inkorporere disse

metodene i undervisning og skoloring på ulike nivåer, ikke bare som del av individuell instrumentalundervisning, men som egne fag er noe jeg tror kunne hatt stor verdi på universiteter og høyskoler.

Avsluttende bemerkninger

Jeg tør påstå at en hornist kan gjøre en veldig god jobb i et symfoniorkester uten nødvendigvis å ha dyp kjennskap til pianoteknikk eller Chopins *Nocturner*. Men en pianist derimot, burde ha nært kjennskap til både orkesteret og dirigentens rolle. Alle de komponistene som skrev den musikken som representerer kjernen av klaverrepertoaret hadde denne kunnskapen, og flertallet av dem skrev ikke bare store mengder orkesterverk, men var også dirigenter.

For meg personlig er dette prosjektet en gjenoppfinnelse og redefinisjon av instrumentet mitt. På en måte husker jeg nesten ikke lenger hva det pleide å være for meg, men nå ser jeg klaveret som et redskap jeg kan bruke til å frembringe et stort register av ulike klanger og farger. Klaveret kan ta form som et rent slagverksinstrument, det kan spille rollen som et blåseensemble, strykekvartett, eller symfoniorkester.

Det er ikke så lett å dokumentere eller bevise effekten av den orkestrale tenkningen: Når jeg har muligheten til å fortelle lytteren på forhånd at jeg forsøker å imitere orkesteret, da har lytteren en referanse som føles meningsfull og som åpner opp muligheter for å høre orkester. Men i en konsertsituasjon har jeg som oftest ikke muligheten til det, og sjansen er stor for at alle bare hører pianolyd.

Dette bringer inn spørsmålet om hvorvidt jeg i det orkestrale klaverspillet skaper en illusjon, eller om jeg faktisk og eventuell i hvor stor grad imiterer lyden i de ulike instrumentene. Mitt svar på dette er begge deler. *Legato* på cello låter veldig annerledes enn *legato* på trombone, og dette kan man faktisk tilnærme seg på klaveret. Hvis man, som jeg gjør i *Serenade in A*, forsøker å gjøre forskjell mellom klarinett og obo, har det en verdi selv om det kanskje egentlig ikke er hørbart for publikum. Og dette er et veldig viktig poeng for prosjektet mitt; i forsøket på å gjøre denne distinksjonen mellom de to instrumentene, skjer det noe i spillet. Det kan være så enkelt som at man bare bringer

inn nytt engasjement, ny interesse og ny tilstedeværelse når oboen tar over for klarinetten, og det er nok. Det viktige er ikke hvorvidt publikum hører at jeg faktisk prøver å imitere obo eller klarinett.

Et annet viktig poeng handler om å la seg inspirere av andre musikere. Det er så mange fiolinister, cellister, klarinettister og oboister jeg synes spiller helt fantastisk. Og det å la seg inspirere av dem, og nå føle at jeg har et rammeverk for å faktisk lære av dem og å inkorporere elementer fra deres spill inn i mitt eget klaverspill er virkelig spennende og en helt ny dimensjon av å spille piano for meg.

La meg avslutte med en anekdote som viser noe om hvordan denne orkestrale tilnærmingen har sneket seg inn i spillet mitt – også utenfor rammene av prosjektet. I februar 2019 spilte jeg to av Mozarts pianokonsserter i Erfurt, Tyskland. Dette var et prosjekt som sto helt uavhengig av arbeidet med det orkestrale klaveret, og Mozarts pianokonsserter er ikke så entydig orkestrale i klaverstemmen. Tvert i mot, handler det her mer om dialog mellom klaver og orkester. Likevel var det slående for meg hvordan dette orkestrale perspektivet informerte meg hele tiden under arbeidet med min stemme. Gjennomgående i disse verkene kommer partier som først har blitt spilt i orkesteret senere i klaverstemmen, og jeg prøvde kontinuerlig å nærme meg klangen i orkesteret. Den orkestrale tilnærmingen har blitt en del av hvordan jeg spiller piano. Så fort jeg ser et klaverpartitur tenker jeg på hvilke instrumenter som kunne spilt de ulike stemmene. Og jeg håper og tror at disse utforskningene kan være av interesse for andre musikere.

Litteraturliste

- Bach, C.P.E.: *Versuch über die Wahre Art das Klavier zu Spielen – Erster Teil*, C.F.Kahnt, Leipzig, 1906.
- Bach, J.S.: *Italian Concerto*, Bärenreiter Urtext, Kassel, 1977.
- Bach, J.S.: *Klavierbearbeitungen fremder Werke I*, Bärenreiter Urtext, Kassel, 2008.
- Brendel, Alfred: *Musical Thoughts and Afterthoughts*, Robson Books, London, 1982.
- Burge, David: *Twentieth-Century Piano Music*, Schirmer Books, New York, 1990.
- Butt, John: *The Cambridge Companion to Bach*, Cambridge University Press, Cambridge, 1997.
- Cross, Jonathan ed.: *The Cambridge Companion to Stravinsky*, Cambridge University Press, Cambridge 2003.
- Dale, Kathleen: *Nineteenth-Century Piano Music*, Da Capo Press, New York, 1972.
- Dubal, David: *The Art of the Piano*, Amadeus Press, Cambridge, 2004.
- Dubal, David: *The world of the concert pianist*, Victor Gollancz Ltd, London, 1985.
- Elder, Dean: *Pianists at play*, Kahn & Averill, Surrey, 1986.
- Garcia-Pliego, Raquel Garzás: *Transcribing Rachmaninoff's Variations*, Research Catalogue, 2017.
www.researchcatalogue.net/profile/show-exposition?exposition=215245 (Lesedato 1.9.19)
- Gould sitat: [youtube.com/watch?v=Q1iUdM5k5Hc](https://www.youtube.com/watch?v=Q1iUdM5k5Hc)
- Greenberg, Robert: *Bach and the High Baroque*, Audio, The Great Courses, Chantilly Virginia, 2013.
- Hamilton, Kenneth: *After the Golden Age*, Oxford University Press, 2008.
- Hamilton, Kenneth: *Liszt - Sonata in B-Minor*, Cambridge University Press, Cambridge, 1996.
- Joseph, Charles M.: *Stravinsky and the Piano*, Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press, 1983.
- Joseph, Charles M.: *Stravinsky Inside Out*, Yale University Press, New Haven, 2001.
- Kregor, Jonathan: *Liszt as Transcriber*, Cambridge University Press, Cambridge, 2010.
- Lindberg, Kristian, *Transcending the Piano*, NMH 2015.
- Liszt, Franz: *Beethoven Symphonies*, Dover, NewYork, 2001.
- Liszt, Franz: *Complete Piano Transcriptions from Wagner's Operas*, Dover, NewYork, 1981.
- Liszt, Franz: *Sonate*, G. Henle Verlag, München, 1973.
- Neuhaus, Heinrich: *The Art of Piano Playing*, Kahn & Averill, London, 1993.
- Payzant, Geoffrey: *Glenn Gould, Music and Mind*, Key Porter Books, Toronto, 1992.
- Piston, Walter: *Orchestration*, Victor Gollancz Ltd, London, 1991.
- Rauscher, James F.: *Treatment of the Piano in the Orchestral Works of Igor Stravinsky*, Lubbock Texas Tech University, 1991.
- Roeder, Michael Thomas: *A History of the Concerto*, Amadeus Press, Portland, 1994.
- Rosen, Charles: *Piano Notes*, Penguin Books, London, 2001.
- Rosen, Charles: *The Classical Style*, Faber and Faber, New York, 2005.
- Rubin, Justin: *Conjecture on the Function of the Robertsbridge Codex Estampies*, Online-PDF, Duluth, 1995.
- Schonberg, Harold C.: *The Great Pianists from Mozart to the Present*, Simon and Schuster, New York, 1963.
- Slåttbrekk, Sigurd: *Chasing the Butterfly*, 2010. www.chasingthebutterfly.no (Lesedato 1.9.2019)
- Stravinsky, Igor: *Mit Livs Historie*, Gyldendal, København, 1969.
- Stravinsky, Igor: *Petrushka*, WW Norton, NewYork, 1967.
- Stravinsky, Igor: *Sérénade en la*, Boosey & Hawkes, New York, 1947.
- Strelchenko, Natalia: *Piano Technique in Historical Perspective*, 2017.
www.nmh.no/en/research/projects/piano-technique-in-historical-perspective (Lesedato 1.9.2019)
- Vivaldi, Antonio: *L'Estro Armonico*, Eulenburg, London, 2002.
- Wagner, Richard: *Tannhäuser, Ouvertüre*, C.F.Peters, Leipzig, 1920.
- Walker, Alan: *Franz Liszt The Man and His Music*, Barrie & Jenkins, London, 1970.
- Walker, Alan: *Reflections on Liszt*, Cornell University Press, 2005.
- White, Walter E.: *Stravinsky*, University of California Press, Berkeley, 1979.

Diskografi

Jeg har ikke inkludert innspillinger gjort på harpsikord eller andre instrumenter enn moderne klaver. I noen tilfeller som med BWV 972 og Serenade er listen fullstendig; I andre tilfeller, som med Sonate i h-moll som det anslagsvis finnes over 300 tilgjengelige innspillinger av, har jeg gjort et utvalg av de jeg har jobbet med, hørt, eller på en eller annen måte synes er relevant. Ingen av verkene finnes innspilt av norske pianister i dag, men Jens Harald Bratlie gjorde en innspilling av Liszt-sonaten i 1991 som ikke lenger er tilgjengelig (Victoria, 1991). *Prestomusic.com* er en god nettside med oversikt over et stort antall klassiske innspillinger.

Bach BWV 971:

Ashkenazy, Vladimir. (2014). *Bach: Italian Concerto & French Overture*. Decca.
Bacchetti, Andrea. (2013). *The Italian Bach*. Sony.
Bahrami, Ramin. (2008). *J. S. Bach Concerto Italiano*. Decca.
Blechacz, Rafal. (2017). *Johann Sebastian Bach*. DG (2015).
Brendel, Alfred. (1994). *Brendel plays Bach*. Philips (1977).
Giesecking, Walter. (2017). *The Complete Bach Recordings on Deutsche Grammophon*. DG (1950).
Gould, Glenn. (2012). *Glenn Gould Bach Vol. 5*. Sony (to versjoner 1959/1981)
Guay, Claire-Marie Le. (2015). *Bach*. Mirare.
Gulda, Friedrich. (2008). *Gulda plays Bach*. DG (1970).
Hewitt, Angela. (2001). *J. S. Bach: Italian Concerto & French Overture*. Hyperion (2000).
Janssen, Ivo. (2011). *J. S. Bach: French Suites 4-6, Italian Concerto*. Void.
Katsaris, Cyprien. (2000). *Italy in Bach*. Columbia.
Koroliov, Evgeni. (2000). *J. S. Bach: French Overture etc*. Hänssler.
Larrocha, Alicia de. (2003). *The Art Of Alicia de Larrocha*. Decca (1971).
Michelangeli, Arturo Benedetti. (2008). *The Early Recordings 1 1939-1948*. Naxos (1943).
Nikolayeva, Tatiana. (1982). *J. S. Bach: Italian Concerto & Duets BWV 802-805*. Olympia.
Perahia, Murray. (2003). *Murray Perahia plays Bach*. Sony.
Richter, Sviatoslav. (2004). *Essential Richter*. Philips (1991).
Salle, Lise de la. (2017). *Bach Unlimited*. Naïve.
Schiff, Andras. (2013). *J. S. Bach: Italian Concerto, Four Duets & French Overture*. Decca (1991).
Schnabel, Artur. (2009). *Artur Schnabel: Scholar of the Piano*. EMI (1938).
Serkin, Peter. (2012). *J. S. Bach: Goldberg Variations & Italian Concerto*. Classical Masters.
Serkin, Rudolf. (2019) *Rudolf Serkin plays Bach*. Sony (1950).
Solomon. (2010). *Solomon plays Beethoven, Schumann, Bach, Chopin & Brahms*. Audite (1956).
Stadtfeld, Martin. (1992). *Bach Pur*. Sony.
Tharaud, Alexandre. (2005). *Concertos italiens*. Harmonia Mundi.
Tureck, Rosalyn. (2008). *J. S. Bach: Goldberg Variations, BWV 988m etc*. EMI (1959).
Weissenberg, Alexis. (2016). *Deutsche Grammophon Recordings*. DG (1989).

Bach BWV 972:

Bacchetti, Andrea. (2013). *The Italian Bach*. Sony.
Janssen, Ivo. (2011). *J. S. Bach: Transcriptions of Concertos after Vivaldi and others*. Void.
Katsaris, Cyprien. (2000). *Italy in Bach*. Columbia.

Stravinsky Serenade:

Donohoe, Peter. (2017). *Stravinsky: Music for Solo Piano & Piano and Orchestra*. Somm.
Fleisher, Leon. (2006). *The Journey*. Vanguard Classics.
Hill, Peter. (2000). *Stravinsky: Piano Music*. Naxos.
Kuschnerova, Elena. (2008). *Igor Stravinsky: Piano Works*. ARS Produktion.
Lin, Jenny. (2014). *Stravinsky: Solo Piano Works*. Steinway & Sons.
Rosen, Charles. (2017). *Charles Rosen plays Modern Piano Music*. Sony (1961).
Seemann, Carl. (2008). *Carl Seemann plays Stravinsky*. DG (1951).
Serkin, Peter. (2007). *Peter Serkin plays Stravinsky, Wolpe & Lieberson*. New World.

Shevchenko, Oxana. (2018). *Stravinsky: Complete Music For Solo Piano*. Delphian.
Stravinsky, Igor. (1991). *Stravinsky: Historic Chamber Recordings etc.* Soundmark Recordings (1934).
Yudina, Maria. (2016). *Maria Yudina: A Great Russian Pianist*. Praga (1962).

Stravinsky Trois Mouvements:

Bachauer, Gina. (1983). *Queen of the Keyboard*. Mercury Living Presence.
Biret, Idil. (2010). *Archive Edition Volume 1*. Naxos (1975).
Brendel, Alfred. (2007). *Mussorgsky: Pictures at an Exhibition etc.* Naxos Classical Archives (1955).
Bronfman, Yefim. (1991). *Mussorgsky: Pictures at an Exhibition etc.* Sony.
Buniatishvili, Khatia. (2016). *Kaleidoscope*. Sony.
Cherkassky, Shura. (2014). *Piano Masterpieces*. Jube (1953).
Donohoe, Peter. (2017). *Stravinsky: Music for Solo Piano & Piano and Orchestra*. Somm.
Ghindin, Alexander. (2012). *Stravinsky, Rachmaninov & Tchaikovsky*. Piano Classics.
Gilels, Emil. (2019). *Solo Piano Recital. April 9, 1962 (Live)*. Melodiya (1962).
Guay, Clarie-Marie Le. (2003). *Stravinsky: Three Movements from Petrushka, etc.* Accord (2001).
Hill, Peter. (2000). *Stravinsky: Piano Music*. Naxos.
Kempff, Freddy. (2011). *Rachmaninov, Bach/Busoni, Ravel & Stravinsky*. BIS.
Kissin, Evgeny. (2008). *The Essential Evgeny Kissin*. Sony (2005).
Kuschnerova, Elena. (2008). *Igor Stravinsky: Piano Works*. ARS Produktion.
Lortie, Louis. (1989). *20th Century Original Piano Transcriptions*. Chandos.
Matsuev, Denis. (2006). *Stravinsky: Three Movements from Petrushka, etc.* RCA.
Melnikov, Alexander. (2018). *Four Pieces – Four Pianos*. Harmonia Mundi.
Pollini, Maurizio. (1995). *Prokofiev, Boulez, Webern & Stravinsky*. DG (1971).
Pöntinen, Roland. (1984). *Russian Piano Music*. BIS.
Rubinstein, Arthur. (2016). *Rubinstein at Carnegie Hall*. RCA (1961).
Shevchenko, Oxana. (2018). *Stravinsky: Complete Music For Solo Piano*. Delphian.
Sokolov, Grigory. (2015). *Grigory Sokolov*. Melodiya (1974).
Ugorski, Anatol. (2008). *Mussorgsky: Pictures at an Exhibition etc.* DG (1991).
Wang, Yuja. (2010). *Transformation*. DG.

Liszt Sonate:

Aimard, Pierre-Laurent. (2011). *The Liszt Project*. DG.
Angelich, Nicholas. (2016). *Dedication*. Erato.
Argerich, Martha. (1995). *Debut Recital*. DG (1971)
Arrau, Claudio. (2018). *Complete Philips Recording*. Decca (1985).
Barenboim, Daniel. (2004). *The Romantic Piano I*. DG (1979).
Bolet, Jorge. (1995) *Favourite Piano Works*. Decca (1982)
Brendel, Alfred. (1964). *Liszt: Sonata in B Minor etc.* Vox.
Brendel, Alfred. (1982). *Liszt: Piano Sonata*. Philips (1981).
Brendel, Alfred. (2007) *Liszt: Funerailles & Piano Sonata*. Philips (1991).
Buniatishvili, Khatia. (2011). *Liszt: Piano Works*. Sony.
Cortot, Alfred. (2009). *HMV Recordings 1931-1948*. Naxos Historical (1939).
Curzon, Clifford. (2012). *The Complete Decca Recordings*. Decca (1963).
Fischer, Annie. (2014). *The Essential Collection*. Hungaroton (1964).
Fleisher, Leon. (2013). *The Complete Album Collection*. Sony (1959).
Gerstein, Kirill. (2010). *Liszt, Schumann and Knussen: Piano Works*. Myrios.
Gilels, Emil. (1964) *Liszt & Schumann*. RCA.
Goerner, Nelson. (2018). *Liszt*. Cascavelle.
Grimaud, Hélène. (2010). *Resonances*. DG.
Grynyuk, Alexei. (2013). *Alexei Grynyuk plays Liszt*. Orchid (2010).
Guay, Claire-Marie Le. (2011). *Liszt: Piano Works*. Accord (2010).
Guy, Francois-Frédéric. (2011). *Liszt: Harmonies po etiques et religieuses & Sonata in B minor*. Zigzag.
Hamelin, Marc-Andre. (2011). *Liszt: Piano Sonata*. Hyperion.
Hewitt, Angela. (2015). *Liszt: Piano Sonata*. Hyperion.
Horowitz, Vladimir. (2005). *Great Pianists – Vladimir Horowitz*. Naxos Historical (1932).
Hough, Stephen. (2011). *Liszt: Sonata, Ballades & Polonaises*. Hyperion.
Howard, Leslie. (2011). *Liszt: The Complete Piano Music*. Hyperion (1991).
Larrocha, Alicia de. (2003). *The Art Of Alicia de Larrocha*. Decca (1975).
Lewis, Paul. (2004). *Liszt: Piano Sonata in B minor*. Harmonia Mundi.

Loriod, Yvonne. (2019). *Chopin & Liszt*. Decca (1963).
Muraro, Roger. (2015). *Liszt: Le Piano de Demain*. La Dolce Volta.
Pogorelich, Ivo. (1992). *Liszt: Piano Sonata in B minor*. DG.
Pollini, Maurizio. (1989). *Liszt: Sonata in B minor & other piano works*. DG.
Richter, Sviatoslav. (2010). *Liszt: The Two Piano Concertos & The Piano Sonata*. Philips (1966).
Roge, Pascal. (2012). *Liszt: Piano Works*. Decca (1969).
Trifonov, Daniil. (2013). *The Carnegie Recital*. DG.
Várjon, Dénes. (2012). *Precipitando*. ECM (2011).
Wang, Yuja. (2009). *Sonatas & Etudes*. DG (2008).
Zimerman, Krystian. (2011) *The Liszt Recordings*. DG (1990).

Liszt/Wagner:

Biret, Idil. (2011). *Liszt: Wagner Opera Transcriptions*. Naxos.
Bolet, Jorge. (2004) *Bolet Rediscovered*. RCA (1972).
Brailowsky, Alexander. (1994). *The Berlin Polydor Recordings*. Danacord (1931).
Campanella, Michele. (2013). *Liszt: Wagner & Verdi Transcriptions*. Brilliant Classics.
Cziffra, György. (2014). *Liszt: Transcriptions*. Hungaroton (1959).
Friedman, Ignaz. (2003). *Friedman plays Liszt & Chopin*. Nimbus (1921-1926).
Howard, Leslie. (2011). *Liszt: The Complete Piano Music*. Hyperion (1998).
Lortie, Louis. (2013). *Liszt at the Opera*. Chandos.
Moiseiwitsch, Benno. (2001). *Great pianists: Moiseiwitsch 2*. Naxos Historical (1938)
Williencourt, Tanguy de. (2017). *Wagner – Liszt*. Mirare.

Appendix

Nøkkel

Pust

Pustetegn

Treblåsere

Tb

Fløyte

Fl

Obo

Ob

Klarinett

Kl

Fagott

Fg

Messing

M

Trompet

Trp

Horn

Hrn

Trombone

Trb

Tuba

Tu

Slagverk og Harpe

Harpe

Hrp

Pauke

Pk

Cymbaler

Cy

Strykere

Str

Fiolin

Fln

Bratsj

Br

Cello

Cl

Kontrabass

Kb

Edited by
ALBERT SPALDING
New-York

SÉRÉNADE EN LA

HYMNE

Igor Strawinsky
1925

Piano

f

♩ = 58

Klarinetten b

Oboen

Fagotten

p

Flöyten (laut)

8^a bassa

f

p

Fg

f

Tutti

2 Fl

2 Fg

Copyright 1926 by Édition Russe de Musique (Russischer Musikverlag) for all countries.

Copyright assigned 1947 to Boosey & Hawkes, Inc., New York, U.S.A. All rights of reproduction in any form reserved.

B. & H. 16303
Printed in England.

First system of musical notation. The top staff is marked with **F1** and **1 F1**. The bottom staff is marked with **p**, **Fg**, and **2 KI**. A blue question mark is placed above the bottom staff, with the text **sempre Fg** written below it.

Second system of musical notation. A blue question mark is placed above the top staff, with the text **obo** written below it.

Third system of musical notation. The top staff is marked with **F1 + Ob**. The bottom staff is marked with **legato** and **Fg**. A blue question mark is placed above the top staff.

Fourth system of musical notation. The top staff is marked with **77-F1**. The bottom staff is marked with **Tutti** and **f**. A blue question mark is placed above the top staff.

Fifth system of musical notation. The top staff is marked with **3 KI**. The bottom staff is marked with **p**, **Fg1**, and **Fg2**. A blue question mark is placed above the top staff.

First system of musical notation, consisting of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes.

Second system of musical notation, continuing the piece. A blue question mark is written above the treble staff in the second measure.

Third system of musical notation. A blue question mark is written above the treble staff in the second measure. The text "sempre KI" is written in blue above the treble staff in the third measure. The instruction "p sub." is written in black below the treble staff in the third measure.

Fourth system of musical notation, showing a change in key signature with several flats appearing in the bass staff.

Fifth system of musical notation, continuing the piece with various chordal textures.

Sixth system of musical notation. The instruction "p secco" is written in black below the bass staff in the first measure. Blue annotations include "Tutti FI" above the treble staff in the second measure, "KI" above the bass staff in the third measure, and another blue question mark above the treble staff in the fourth measure.

*) Appuiez cette touche (☺) sans faire entendre le LA.

ROMANZA

Fløyte solo

Ob.+KI

m.d.

f secco

Sord.

Fagott solo

KI

KI

Fg 1

Fg 2

m.g.

d. = d.

Red.

* Sans l'attaquer retenir la vibration de ce SOL par le doigt.

Obo
Klarinett
Fagott

2Ob
Kl

Kl
Fg
Ob

Obo
Klarinett
Fg
Obo 2

8^a b.

The image shows a musical score for piano and oboe, consisting of six systems of staves. The piano part is written in both treble and bass clefs, while the oboe part is in a single treble clef. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. There are several blue question marks and a red '2 Kl' marking. The tempo/style marking 'détaché mais pas staccato' is located at the bottom right of the score.

détaché mais pas staccato

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music includes various notes, rests, and dynamic markings. A blue question mark is placed above the right-hand staff in the third measure.

Second system of musical notation. The right-hand staff contains the handwritten word "Klarinett" in red ink. The left-hand staff includes the instruction "stacc. sempre" in black ink. A blue question mark is located above the right-hand staff in the second measure.

Third system of musical notation. The right-hand staff has a red "KI" above the first measure and a blue question mark above the second measure. The left-hand staff has a blue question mark above the second measure and a red "F9" above the fifth measure. The instruction "m.d." is written in black ink above the right-hand staff in the fifth measure.

Fourth system of musical notation. The right-hand staff has a red "KI" above the fifth measure and a red "Ob" above the sixth measure. The left-hand staff has a red "KI" above the fifth measure and a red "F" above the sixth measure.

*) Appuiez adroitement ces touches
 () sans faire entendre leur LA.

RONDOLETTO

$\text{♩} = 92$



Klarinett

Fagott

This system shows the first four measures of the piece. The top staff is for Clarinet and the bottom staff is for Bassoon. Both instruments play a rhythmic pattern of eighth notes. The tempo is marked as quarter note = 92.



This system contains measures 5 through 8. The Clarinet part has blue markings above the first two measures, and the Bassoon part continues with its rhythmic accompaniment.



2 KI

KI 2

This system contains measures 9 through 12. The Clarinet part features a blue marking in measure 9 and a slur over measures 10 and 11. The Bassoon part continues with its rhythmic accompaniment. The tempo marking $\text{♩} = 92$ is also present at the beginning of this system.

First system of a musical score for piano. It consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass staff. The key signature is two sharps (F# and C#). The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. There are several accents (v) and a dynamic marking of *f* (forte) in the first measure.

Second system of the musical score, continuing the piano part. It maintains the same key signature and complex rhythmic texture. Accents (v) are present throughout the system.

Third system of the musical score. It includes a change in time signature from 2/4 to 3/4. There are dynamic markings of *f* and *ff*. A handwritten red note "K1/19" is visible in the middle of the system. The system concludes with a double bar line.

Fourth system of the musical score, featuring an Oboe part. The Oboe staff is in treble clef with a 2/4 time signature. It includes a dynamic marking of *f* and a handwritten blue question mark "?". The word "2 Oboer" is written in red at the end of the system. The piano accompaniment continues in the grand staff.

Fifth system of the musical score, continuing the piano part. It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. A handwritten blue question mark "?" is present in the first measure. The system concludes with a double bar line.

First system of a musical score in 2/4 time. It consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass staff. The music features chords and melodic lines with various accidentals.

Second system of the musical score. It includes a handwritten blue question mark above a note in the upper staff and the handwritten red text "Klarinett (legato)" in the lower right area.

Third system of the musical score, featuring several handwritten blue question marks above notes in the upper staff.

Fourth system of the musical score, including a handwritten red text "2 Flöten" above a note in the upper staff and a circled letter "(h)" in the lower staff.

Handwritten musical score system 1. The top staff (treble clef) contains a melodic line with three blue question marks above it. The bottom staff (bass clef) contains a bass line with the handwritten red annotation "Sempre kl" written above it. The system consists of four measures.

Handwritten musical score system 2. The top staff (treble clef) features a melodic line with a large oval encompassing the first two measures. The bottom staff (bass clef) contains a bass line with some fingering numbers (1, 2, 1, 2) written above it. The system consists of four measures.

Handwritten musical score system 3. The top staff (treble clef) contains a melodic line. The bottom staff (bass clef) contains a bass line. The system consists of four measures.

Handwritten musical score system 4. The top staff (treble clef) is labeled with the handwritten red text "Klarinett" above it. The bottom staff (bass clef) is labeled with the handwritten red text "Fagott" below it. The system consists of four measures.

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music consists of eighth-note patterns in the right hand and a more complex bass line in the left hand. A dynamic marking *v* is present at the beginning.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar rhythmic patterns and dynamics.

Third system of musical notation, showing a change in the right-hand melody and bass line.

Fourth system of musical notation, concluding the page. It includes the dynamic marking *sub. meno f* and a red handwritten annotation *K1/f3* with a bracketed *sf sub.* below it.

KI

Fagott solo

(h)

(h)

?

?

Detailed description: This system contains the first two staves of music. The top staff is in treble clef and features a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes. The bottom staff is in bass clef and contains a bass line with some rests and notes. Handwritten annotations include 'KI' in red above the first measure, 'Fagott solo' in red above the second measure, and blue question marks above the fourth and eighth measures. There are also blue annotations '(h)' in parentheses above the second and sixth measures.

2KI

?

?

4

3

Detailed description: This system contains the third and fourth staves of music. The top staff continues the melodic line with some chordal textures. The bottom staff continues the bass line. Handwritten annotations include '2KI' in red above the second measure, and blue question marks above the second and fourth measures. At the end of the system, there are blue annotations '4' and '3' below the staff.

(h)

(h)

(h)

(h)

2

1

?

Detailed description: This system contains the fifth and sixth staves of music. The top staff has a melodic line with some accidentals. The bottom staff has a bass line with some rests. Handwritten annotations include '(h)' in parentheses above the first, second, third, and fourth measures. In the bottom staff, there are blue annotations '2' and '1' below the first two measures, and a blue question mark above the second measure.

?

Detailed description: This system contains the seventh and eighth staves of music. The top staff has a melodic line with some accents. The bottom staff has a bass line with some rests. A blue question mark is written above the second measure of the bottom staff.

Sempre Fg

The first system of music consists of two staves. The upper staff (treble clef) contains a series of eighth and sixteenth notes with various accidentals (sharps and naturals). The lower staff (bass clef) contains a similar rhythmic pattern with some notes beamed together. A blue handwritten annotation "sempre Fg" is written above the first few notes of the bass staff.

The second system continues the musical piece with similar rhythmic patterns in both staves. The notation includes various accidentals and note values, maintaining the complex texture established in the first system.

The third system features more intricate melodic lines in both staves, with frequent use of accidentals and complex rhythmic groupings. The bass staff shows some notes with a '4' above them, possibly indicating a specific fingering or articulation.

The fourth system introduces triplets in both staves, marked with a '3' and a bracket. There are dynamic markings such as 'm.d.' (mezzo-dolce) and 'Ki' (likely 'crescendo' or similar). The notation becomes more complex with slurs and accents. A red handwritten 'Fg' is visible at the bottom of the system.

*) Appuiez adroitement ces touches (diagram) sans faire entendre leur LA.



Fg

CADENZA FINALA

M.M. ♩ = 84 **2 FI**

legato
KI

(h) (h) (h) (h) (h) ?

System 1: Treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The piece is in 3/4 time. The first four measures are marked with blue question marks above the staff. The bass clef part consists of a steady eighth-note accompaniment.

System 2: Continuation of the piece. The treble clef part features a melodic line with a blue question mark above the fifth measure. A red annotation "Sempre FI" is written above the sixth measure. The bass clef part has a red annotation "2 KI" above the sixth measure. The time signature changes to 2/4 in the final two measures.

System 3: Treble clef part with blue question marks above the first, second, fourth, and fifth measures. A circled 'h' is written above the fourth measure. The bass clef part includes a circled 'h' above the first measure. The time signature changes to 3/4 in the final two measures.

System 4: Treble clef part with a blue question mark above the second measure. The bass clef part has a dynamic marking "m.d." above the fourth measure. The piece concludes with a "poco" marking and an accent (>) over the final note. The time signature changes to 3/4 in the final two measures.

Obo

legato sempre
2 Fagotti

legato sempre

Obo

2 Fl

2 Fl

Kl

Fg

Kl

Fg

2 Ob

2 Flpyter

Obo

Obo 2

legato

Kl

Fg

Kl

2 Ob

2 Flpyter

Obo

Obo 2

legato

Kl

Fg

Kl

Sonate

Erschienen 1854

F. Liszt

17. **Lento assai**

p sotto voce

Pauke Cello

Pk Str

Allegro energico.

Pk Str

f

KI Cello

f² marcato

Cello

Das Manuscript, welches dem Herausgeber zur Verfügung stand, trägt den Vermerk: „terminé le 2 Février 1853.“

Le manuscrit qui était à la disposition de l'éditeur contient la remarque: „terminé le 2 Février 1853.“

The manuscript, placed at the Editor's disposal, contains the following note: „terminé le 2 Février 1853!“

Tb

p agitato

Str

p

cresc.

Tb

Str *più cresc.*

ff

STP Des

STP Des

KI

rinforzando

KbICI

tr

Fiolin

sempre f ed agitato

Fg + Br

marcato

The image shows a page of musical notation for piano and orchestra. It consists of six systems of staves. The first two systems are for the piano, with treble and bass clefs. The third system is for the piano, with treble and bass clefs. The fourth system is for the piano, with treble and bass clefs. The fifth system is for the orchestra, with a bass clef for the strings and a treble clef for the woodwinds. The sixth system is for the piano, with treble and bass clefs. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. Handwritten annotations in blue and red ink are present throughout the score, including "marcato", "piu rinforz.", "Fl", "Cl+Kb", "stryk (tracolo)", "Klarinet", "Fagott", and "cresc.". The page is numbered 291 in the top right corner.

1 2 3 5 1 2 3 5 1 2 3 5 1

più agitato e cresc.

8

ff marcato

Stryk

rinforz.

8

fff

sempre staccato ed energico assai

Grandioso

Tromba

Cello sul d

Klarinet

dolce con grazia

Kl

Tb

p dolce

Str

Kl

Cello

poco rallentando

molto ritenuto

a tempo

Ob + Fg

Obo i topp

p Cello

sempre p

rallent. smorz.

Cl

Obo cantando espressivo

p Str

(L.H.)

l'accompagnamento p

pp

poco rit.

pp

The musical score is written for piano and consists of seven systems of staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The score includes various dynamics and performance instructions:

- System 1: *p dolce*, *pp* *una corda* (*), *p dolce*, *una corda*
- System 2: *cresc.*, *poco rall.*
- System 3: *a tempo*, *rallent.*, *dolce legato*
- System 4: *sempre pp*, *poco marc.*

Handwritten annotations in red and blue ink are present: "Fln" in blue above the third system, "KI" in red below the third system, and "str" in blue above the sixth system. The score also features numerous fingerings, slurs, and ornaments.

*), „una corda“ nach Liszts Angabe. | *), „una corda“ d'après l'intention de Liszt. | *), „una corda“ according to Liszt.

8

First system of a piano score. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The left hand provides harmonic support with chords and moving bass lines. A fermata is placed over the final measure of the system.

8

poco cresc.

Second system of the piano score. The right hand continues with eighth-note patterns. The left hand features a more active bass line. A *poco cresc.* marking is present. A fermata is placed over the final measure.

agitato

Strykere

Third system of the piano score. The right hand has a more rhythmic eighth-note pattern. The left hand is also more active. A red handwritten annotation *Strykere* is written above the staff. A *agitato* marking is present. A fermata is placed over the final measure.

cresc.

p dolce

Harpe

Horn

Str

Fourth system of the piano score. The right hand continues with eighth-note patterns. The left hand has a more active bass line. A *cresc.* marking is present. A *p dolce* marking is present. Handwritten annotations in pink (*Harpe*) and green (*Horn*) are present. A blue handwritten *Str* is written below the staff. A fermata is placed over the final measure.

dolcissimo

poco rall.

trm

Horn

Str

Fifth system of the piano score. The right hand features a complex melodic line with many accidentals and slurs. The left hand has a more active bass line. A *dolcissimo* marking is present. A *poco rall.* marking is present. A *trm* marking is present. Handwritten annotations in green (*Horn*) and blue (*Str*) are present. A fermata is placed over the final measure.

accel.

cresc. molto

Hrp

Sixth system of the piano score. The right hand features a complex melodic line with many accidentals and slurs. The left hand has a more active bass line. An *accel.* marking is present. A *cresc. molto* marking is present. A pink handwritten *Hrp* annotation is present. A fermata is placed over the final measure.

Fln + Horn

ff
Cl+Kb

This system shows the first two staves of the score. The upper staff contains woodwind parts with dynamic markings of *ff*. The lower staff contains piano accompaniment with a triplet of eighth notes and a dynamic marking of *ff*. A blue handwritten label "Cl+Kb" is positioned below the piano part.

Hrn+Tb
mf
str
cresc.

This system shows the second two staves. The upper staff contains horn and trombone parts with a dynamic marking of *mf*. The lower staff contains string accompaniment with a dynamic marking of *mf* and a *cresc.* (crescendo) marking. A blue handwritten label "str" is positioned below the piano part.

ff

This system shows the third two staves. The upper staff contains woodwind parts with a dynamic marking of *ff*. The lower staff contains piano accompaniment with a dynamic marking of *ff*.

ff
mf

This system shows the fourth two staves. The upper staff contains woodwind parts with a dynamic marking of *ff*. The lower staff contains piano accompaniment with a dynamic marking of *mf*.

cresc.
ff
str + Tb i bakgrunn
Cello + Kb

This system shows the fifth two staves. The upper staff contains woodwind parts with a dynamic marking of *ff*. The lower staff contains piano accompaniment with a dynamic marking of *ff* and a *cresc.* (crescendo) marking. A red handwritten label "str + Tb i bakgrunn" is positioned above the piano part, and a blue handwritten label "Cello + Kb" is positioned below it.

rinfors.

This system shows the sixth two staves. The upper staff contains woodwind parts with a dynamic marking of *rinfors.* (rinforsando). The lower staff contains piano accompaniment with a dynamic marking of *rinfors.*

rinforz.

Sempre Str + FI

più rinforz.

stringendo

Flöte

poco calando e dim.

*) Oder: (laut Manuscript)

Fl (picc)

a tempo
non legato

The musical score is written for a Flute (piccolo) in a key of two sharps (D major) and 3/4 time. It consists of seven systems of music, each with a treble clef staff and a bass clef staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and ornaments. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above notes. Dynamics include piano (*p*) and crescendo (*cresc.*). There are several asterisks (*) placed below the bass staff in various measures. Handwritten annotations in red ink include "KI+Ob+Fg" in the first system, "KI" in the third system, and "5 4" in the seventh system. The piece concludes with a final flourish in the seventh system.

Tb
incalzando
Fl+Ob

p
Klarinetten
non legato → *Fagott*

cresc.

f

Str
sempre ff
con strepito
sf
Cl sempre stacc.
+Kb e marc.

sf

sf

Fl+Ob
Tb
Str

Fl+Ob
Tb
Str

8

stringendo

Handwritten annotations: *stringendo*

8

fff *Messing*

Handwritten annotations: *Str Tremolo*, *fff Messing*

8

Cl
Kb
** marcatisissimo*

Handwritten annotations: *Cl*, *Kb*, ** marcatisissimo*, *Str*

8

Handwritten annotations: *Str*

8

deciso

Handwritten annotations: *Messing + Str*, *Tap*, *deciso*

8

Str
staccato

Handwritten annotations: *Str*, *staccato*

Handwritten annotations: *Messing* (green), *?* (blue), *?* (blue)

Handwritten annotations: *Messing* (green), *?* (blue), *?* (blue)

Printed markings: *poco rall.*, *fff pesante*, *col Ped.*

Section: **Recitativo**

Handwritten annotations: *Kl* (red), *Stryk* (blue), *?* (blue)

Printed markings: *f ritenuto ed appassionato*, *non presto*, *poco rallent.*

Handwritten annotations: *Messing* (green), *?* (blue), *?* (blue)

Printed markings: *ff*, *sbassa...*, *col Ped.*

Section: **Recitativo**

Handwritten annotations: *Kl* (red), *Str+Tb* (blue), *Cl+Kb* (blue), *Kl* (red)

Printed markings: *f ritenuto ed appassionato*, *non presto*, *sempre f*

Handwritten annotations: *Tb* (red), *Cb+Kb* (blue)

Printed markings: *accelerando*, *f marcato*

Fingering: 3 1, 4 1, 5 2, 3 1, 4 1, 5 2, 3 1, 2 5, 1 3, 2 5, 1 4

Tb

Handwritten fingerings: 2 1, 3 1, 4 1, 5 2, 5 3, 4 1, 5 2, 4 1, 5 2, 4 1. *f marcato*

energico
Cl+Kb

Messing
f
Cl+Kb + Bassa

poco a poco diminuendo - *ritenuto*

molto - *pp* - *ppp* - *una corda*
M 1/2 Tb 1/2 Str
Horn melodi
Andante sostenuto

Obo
dolce Tb
1/2 M

First system of the musical score, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music is in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a 4/4 time signature. The notation includes various rhythmic values and dynamic markings.

Second system of the musical score. It begins with the tempo marking **Quasi Adagio**. The dynamic marking *poco riten.* is present. A handwritten note in blue ink says "Violin solo". At the end of the system, the instruction *pp sempre una corda* is written.

Third system of the musical score. It starts with the instruction *dolcissimo con intimo sentimento* and the dynamic marking *ppp*. The notation includes fingerings (1, 4, 1, 5) and a fermata. A handwritten note in blue ink says "Flin solo".

Fourth system of the musical score. It features a complex melodic line with fingerings (1, 3, 4, 3, 2, 1, 3, 5) and a dynamic marking of *pp*. The instruction *smorz. riten.* is written at the end of the system.

Fifth system of the musical score. It begins with the instruction *dolcissimo* and the dynamic marking *crescendo*. A handwritten note in red ink says "Obo" and another in blue ink says "Flin solo".

Sixth system of the musical score. It starts with the instruction *ed agitato* and the dynamic marking *rinforz.*. The notation includes fingerings (1, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 2, 3) and a fermata.

Trombone

Violini tutti

mf *cresc.* *f con passione*

sbassa... col Ped.

Str

8 *3* *3* *8*

9434

8 *3* *3* *8*

rinforzando

mf *cresc.* *f*

sbassa... col Ped.

Fln

8 *3* *3* *8*

cresc. molto *(non legato)*

ff Horn *marcatissimo* Fln

This system features a piano accompaniment in the left hand with a *ff* dynamic and a horn part in the right hand. The horn part begins with a dotted quarter note followed by a half note, then a melodic line with a slur and a triplet of eighth notes. The piano accompaniment consists of chords and moving lines in both hands.

non legato *ff* Horn Fln

This system continues the piano accompaniment and horn part. The piano part is marked *non legato* and *ff*. The horn part has a similar melodic line to the first system. There are asterisks under some piano accompaniment notes.

rinforz. assai *ff* *ff* Stryk

This system introduces a string part (Stryk) in the right hand. The piano accompaniment is marked *rinforz. assai* and *ff*. The string part has a melodic line with a slur and a triplet of eighth notes. There are asterisks under some piano accompaniment notes.

molto sostenuto *fff* *poco rallent.* *dolce* Sempre Fln

This system features a piano accompaniment marked *molto sostenuto* and *fff*. The tempo is marked *poco rallent.* and the dynamics are *dolce*. The piano part has a melodic line with a slur and a triplet of eighth notes. The flute part (Fln) is marked *Sempre* and has a melodic line with a slur and a triplet of eighth notes. There are asterisks under some piano accompaniment notes.

Fln Str

This system continues the piano accompaniment and flute part. The piano part has a melodic line with a slur and a triplet of eighth notes. The flute part has a melodic line with a slur and a triplet of eighth notes. There are asterisks under some piano accompaniment notes.

Trebläs

Musical score for Trebläs. The system consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with various ornaments and dynamics. The lower staff contains a bass line with some notes marked with an asterisk (*). A bracket above the second measure of the upper staff is labeled "(quasi improvvisato) dimin.". At the bottom of the system, there are two sets of rhythmic notation: a 2/4 measure and a 3/4 measure, both with an asterisk (*).

poco a poco - - rallentando Klarinet

Musical score for Klarinet. The system consists of two staves. The upper staff contains a melodic line. The lower staff contains a bass line. The tempo marking "poco a poco - - rallentando" is written above the first measure. The word "Str" is written in blue above the second measure of the upper staff.

Fiolin Solo

Musical score for Fiolin Solo. The system consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with a dynamic marking "dimin. - (molto eguale)" and a sequence of notes numbered 1, 2, 3, 4, 1, 2. The lower staff contains a bass line with notes marked with an asterisk (*). The dynamic marking "pp" is written above the second measure of the upper staff. The word "Tb" is written in red above the second measure of the lower staff.

Fln solo

Musical score for Fln solo. The system consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with a dynamic marking "ppp". The lower staff contains a bass line with notes marked with an asterisk (*). The word "Trebläs" is written in red above the second measure of the upper staff.

sempre ppp poco espr. smorz.

Musical score for Fln solo. The system consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with a dynamic marking "sempre ppp". The lower staff contains a bass line with notes marked with an asterisk (*). The dynamic marking "poco espr." is written above the second measure of the upper staff. The dynamic marking "smorz." is written above the third measure of the upper staff.

espressivo

Fln solo

Musical score for Fln solo. The system consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with a dynamic marking "espressivo" and a sequence of notes with various ornaments. The lower staff contains a bass line with notes marked with an asterisk (*). The word "Str" is written in blue above the first measure of the upper staff.

Fl₂ solo
dolcissimo
 Kl₁ + **†**

* * * *

Fl₂ solo
 KI
 pp

* * * *

Tb
 perdendosi
 cello
 ppp
 Cl + Kb
 ppp
 Pauke

Str
 Pk
 Str
 Pk
 ppp

Allegro energico

Stryhere
 sotto voce
 p

p

Str

Sempre Str

*) Im Manuscript steht as
 Le manuscrit contient la bémol
 In the manuscript it says a flat

Handwritten annotations: *marc.*, *cresc.*

Handwritten numbers: 4 2, 5 3, 2 1, 5 3

Handwritten symbols: *

Handwritten annotation: *più cresc.*

Handwritten symbols: *

Handwritten annotations: *f energico*, *Bratsj*, *molto marc.*

Handwritten numbers: 5/4, 5/4, 5/4

Handwritten symbols: *

Handwritten annotations: *sempre cresc.*

Handwritten symbols: *

Handwritten annotations: *Tréblas*, *rinforz.*

Handwritten symbols: *

Handwritten annotations: *Stryk*, *Tb*, *Str*, *ff*

Handwritten numbers: 5/4

Handwritten symbols: *

ff **Tb** **Str** **Tb** **Str**

cresc. *rinforzando*

Kl **Tb** **Flh** *sempre forte ed agitato*

Kb+Cl *tr* *Ped. come prima*

Fg+Br *marcato*

marcato

Flh *più rinforz.* **Cl+Kb**

*) nach Liszt's Angabe | *) d'après l'intention de Liszt | *) according to Liszt
Edition Peters 9880

System 1: Treble and bass staves. Treble staff features eighth-note patterns with accents and slurs. Bass staff features eighth-note patterns with slurs. Handwritten '8' above the treble staff indicates a measure count.

System 2: Treble and bass staves. Treble staff continues with eighth-note patterns. Bass staff includes a piano (*p*) dynamic marking and handwritten notes 'Stryk' in blue, 'KI' in red, and 'Fg' in red.

System 3: Treble and bass staves. Treble staff features sixteenth-note patterns. Bass staff includes a *cresc.* marking.

System 4: Treble and bass staves. Treble staff features sixteenth-note patterns. Bass staff continues with accompaniment.

System 5: Treble and bass staves. Treble staff features sixteenth-note patterns with fingerings (1, 2, 3, 5, 1, 2, 3, 5, 1). Bass staff includes a *più agitato e cresc.* marking.

System 6: Treble and bass staves. Treble staff features sixteenth-note patterns with a handwritten '8' above. Bass staff includes a *Più mosso.* marking, a *(mf)* dynamic marking, and handwritten notes 'Cymbaler' in pink and 'Horn + Str' in green. The system ends with *pesante* markings.

Cy

8

cresc.

f

(mf)

Horn + Str

pesante

cresc.

rinforz.

dimin.

Cy

Fl + Br

p

Stryk

marcato

Kb + Fg

Br

Cl

f

8

Fl + Br

p

marcato

Kb + Fg

8

Br

Cl

f

marcato

8

cresc. molto

Stryk
stringendo

sempre

8

Tr

CI

* * * *

piu rinforzando

ff precipitato

8

+M

* * * *

Horn+Trb

fff

Trombone

ritenuto

mf accentuato il canto

Treblas

Stryk

8

f

f

p

* * * *

Tb

Str

p

pp

*cantando espress.
senza slentare*

Obo.

p
Str.

(L.H.)

Ob.

dimin.

(L.H.)

Ob.

poco rall.

p dolce

pp una corda

Fiolin solo

p dolce

una corda

cresc.

poco rallent.

rinforzando

Stryk

a tempo

ritenuto

p dolce

Klarinet

First system of musical notation. The upper staff contains a melodic line with a slur and a fermata. The lower staff contains a bass line with a slur and a fermata. The dynamic marking *p* is present. Handwritten numbers 8, 5, 2, 4, 3, 4, 3, 4, 1, 2 are written above the upper staff. A handwritten asterisk is below the lower staff.

Second system of musical notation. The upper staff continues the melodic line. The lower staff contains a bass line. The dynamic marking *p* is present. A handwritten red "Kl" is on the left. Handwritten asterisks are below the lower staff.

Third system of musical notation. The upper staff continues the melodic line. The lower staff contains a bass line. The dynamic marking *pp* is present. Handwritten blue "Styrk" is above the upper staff. Handwritten red "Trebläs Flöjtc" is below the lower staff.

Fourth system of musical notation. The upper staff continues the melodic line. The lower staff contains a bass line. The dynamic marking *p* is present. Handwritten red "Obö" is below the lower staff.

Fifth system of musical notation. The upper staff continues the melodic line. The lower staff contains a bass line. The dynamic marking *cresc.* is present. Handwritten red "Klarinett" is below the lower staff.

Sixth system of musical notation. The upper staff continues the melodic line. The lower staff contains a bass line. The dynamic marking *molto* is present. Handwritten red "Fagott" is below the lower staff.

Stretta quasi Presto

Handwritten annotations in red ink: **F1+Ob**, **K1**, **Fg**, **F1+Ob**, **K1**, **Fg**, **CI+Kb**, **sf**, **Tb**.

Handwritten annotations in blue ink: **Stryk**, **CI+Kb**, **sf**.

Printed performance markings: *p*, *non legato*, *cresc.*, *rinforzando*, *f con strepito*, *sf*, *rinforz. e stringendo molto*.

Other markings: **8** (rehearsal marks), **2**, **3**, **1**, **2**, **3** (fingerings).

Messing + Tb
Presto.

8

ff

?

Detailed description: This system shows the first two staves of a musical score. The top staff is in treble clef and the bottom in bass clef. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The music is marked 'Presto.' and 'ff'. A bracket above the first measure of the top staff is labeled '8'. A blue question mark is placed above the second measure of the top staff.

3 3

3 3

Pauke

Detailed description: This system continues the musical score. It features sixteenth-note passages in both staves. The top staff has two triplets of eighth notes, each labeled with a '3'. The bottom staff also has two triplets of eighth notes, each labeled with a '3'. The word 'Pauke' is written in pink below the bottom staff.

Prestissimo

Str

ff fuocoso assai

M+Tb

Cl+Kb

8

Detailed description: This system is marked 'Prestissimo' and 'ff fuocoso assai'. The top staff is labeled 'Str' in blue. The bottom staff has several measures with asterisks and is labeled 'Cl+Kb' in blue. A bracket above the top staff is labeled '8'. The word 'Pauke' is written in pink below the bottom staff.

8

ff sempre

M+Tb

Cl+Kb+Br

Cy

Detailed description: This system is marked 'ff sempre'. The top staff has a bracket labeled '8' and 'M+Tb' in green. The bottom staff has a bracket labeled '8' and 'Cl+Kb+Br' in blue. The word 'Cy' is written in pink above the bottom staff.

Cy

Cy

Cy

Detailed description: This system features the word 'Cy' written in pink above the top staff in three different locations.

Stryk / Tb / M

Detailed description: This system is marked 'Stryk / Tb / M' in blue above the top staff.

Trombone

fff **Stryk**

Pauke

Messing **7.Tb** **7.Str**

Str **3**

M *tremolando*

Cy **Cl** **Kb** **Andante sostenuto**

col Ped.

Th

KI

poco a poco rit.

Cello

dimin.

Allegro moderato

Trebläs
p sotto voce
Kb + Pk

poco cresc.

Tb
pp ed un poco rall.

Klarinet
Stryk
pp

Lento assai

Cello
un poco marcato
Kb
Sva bassa

Trebläs
pp
ppp
lunga
Sva bassa
Kb + Pk