



MUSIKK ER HISTORIE: Men det er selve klangen som står sentralt, skriver Magnus Andersson etter å ha lyttet til «Sonata Norwegica» (Lawo Classics), «Telemann the Chameleon» (Lawo Classics) og «Nouvelles Suites de clavecin» (Harmonia Mundi).

Tre plater: Som tematiserer forholdet mellom musikere og musikkhistorien.

En historisk klang

Å lese og lytte etter det historiske ved musikken, kan sette deg på sporet av barokke tidsfornemmelser, duften av mugne notetidskrift og en brannmester i Trondheim.

HISTORIE & TEORI

Av Magnus Andersson

Jeg er full av beundring for kunnskapen noen musikere besitter. Jeg snakker ikke om håndverket deres, altså at de er gode musikere, men om hva de har funnet ut om musikken, og hvordan de får dette til å leve i klangen. Kunnskap gir tolkningsmuligheter. Dette har vært meget tydelig innen historisk framføringspraksis, et felt som langsomt vokste fram utover 1950-tallet der utøverne var like mye forskere som musikere. De fant fram til fortidens faktiske bruk av instrumenter og hva noteskriften betød. Men musikerforskerne har også sørget for å grave fram nytt repertoar, og å gjennomføre rent historiske studier.

Tidligere var det vanlig å snakke om «autentisk framføringspraksis», men begrepsbruken har senere blitt forlatt. Dels er det umulig å gjøre ting

akkurat som de ble gjort på 1600- og 1700-tallet, men vi har heller ikke forutsetninger for å skjønne hva som egentlig ble gjort den gang. Slik er det noe naivt og nærmest sukkersøtt over troen på at vi kan lytte til svunne tider gjennom musikken. Måten vi her og nå hører musikk på, er jo styrt av våre referanserammer, vår kunnskap og våre forutsetninger. Likevel, kunnskapsomfanget øker i rasende fart. Blant annet gjennom nye plater, som «Sonata Norwegica» der Ensemble Freithoff, med blokkføyttist Caroline Eidsten Dahl i spissen, presenterer tre norske og en svensk komponist fra slutten av barokken.

Sonata Norwegica

Ensemble Freithoff har tatt sitt navn etter Johan Henrik Freithoff, den eneste av platenes fire komponister som strengt tatt ble født i Norge. Han var utdannet i Italia og stort sett virksom i København, der han «på dagtid» var embetsmann i Danske kanselli. De andre tre komponistene ble født i Tyskland: Henrik Philip Johnsen fikk fra midten av 1700-tallet en prominent plass i Stockholms musikkliv, blant annet som grunnlegger av Kungliga Musikaliska Akademien. Georg von Bertouch ble offiser i den dansk-norske hæren, og sonatene på platen stammer mest sannsynlig fra kommandantens ledige stunder på Akershus festning, mens Johan Daniel Berlin virket som overbrannmester i Trondheim. In-

gen av de fire var komponister på fulltid, og musikken kunne kanskje kunne hatt høyere mesterverksfaktor. Musikerlig ble gjort den gang. Slik er det noe naivt og nærmest sukkersøtt over troen på at vi kan lytte til svunne tider gjennom musikken. Måten vi her og nå hører musikk på, er jo styrt av våre referanserammer, vår kunnskap og våre forutsetninger. Likevel, kunnskapsomfanget øker i rasende fart. Blant annet gjennom nye plater, som «Sonata Norwegica» der Ensemble Freithoff, med blokkføyttist Caroline Eidsten Dahl i spissen, presenterer tre norske og en svensk komponist fra slutten av barokken.

Åpningssporet med første sats av Freithoffs *Triosonate i G-dur* er leken og elegant. Andre sats er en ettertenksom dialog mellom musikerne, og i siste sats får blokkføyttisten Caroline Eidsten Dahl utfolde sin virtuose sans med raske toner i gøyalt artikulasjon. Berlins *Sonatina i d-moll*, en klaversonatina som musikerne selv har arrangert, er den sterkeste tolkningen.

Vegard Lund, som spiller barokk-gitar, teorbe og lutt på platen, skriver i bookleten at dette er platen mest fullendte verk, men jeg er usikker på om det er tolkningen eller musikken som gjør dette bra: Er det musikerne som i arbeidet med materialet har klart å trenge dypere inn i musikken, eller er det heller sånn at de mer krevende strukturene gir musikerne mulighet til å lage mer interessant musikk? Uansett er dette musikk jeg har lyst til å få under huden, for å kunne internalisere en periode av musikkhistorien som er relativt ukjent for meg.

Kameleon Telemann

Freithoffs komposisjonjer peker fram mot rokokkono og han er blitt sammenliknet med tyskeren Georg Philipp Telemann, kanskje datidens mest kjente komponist. Det er musikken hans som er tema for Bergen Barokks plate «Te-

lemann the Chameleon». I booklet-teksten peker anmelder og musikkviter Sjur Haga Bringeland på at Telemann aldri slo seg til ro, men utviklet seg i hele sitt 86 år lange liv. Platen tittel indikerer et ønske om å vise komponistens mange ansikter, og jeg kan ikke annet enn å humre



Sonatene på platen stammer mest sannsynlig fra kommandantens ledige stunder på Akershus festning.

av stilblendingene i den franske ouverturen i åpningen av *Ouverture og partita, nr. 4*. De karakteristiske skarpe rytmen og fremdrivende ornamentene er nydelig spilt av musikerne. De følger opp med en nærmest pompøs fuge, som om tidens italienske stil ble kledd i tysk drakt.

Spillestilen blir naturlig nok mer nøktern med færre ornamentar og mindre variasjon rytmisk sett. Platen tematiserer også at Telemann i 1728 og 1729 komponerte for

Der getreue Music-Meister, det første tidsskriftet med noter som ble utgitt i Tyskland. Platen åpner nærmest ironisk pompøst med folkelige toner i en sats kalt *Carillon* (egentlig et konsertklokkespill), og det fortsetter virtuost leket i en dansant *Gigue*. Her hører jeg også x-faktoren hos musikerne, som ikke helt var til stede hos Ensemble Freithoff. Men for meg er det fortsatt et åpent spørsmål om dette rett og slett skyldes at Bergen Barokk har bedre musikk å jobbe med.

Couperins cembalo-suiter

Selv om jeg gjerne skulle visst mer om stilartene Telemann benyttet i de siste tiårene han har var aktiv, noe bookleten unnlater å ta opp, og jeg derfor ikke helt vet om det er en tenkt rød tråd gjennom platen, er begge disse utgivelsene historisk informerte, og de tematiserer også selve historien. Av en litt annen art er den siste innspillingen til den franske musikkviteren og cembalisten Christophe Rousset, med musikk av Louis Couperin (1626-1661), onkelen til den mer kjente François.

I sentrum av platen «Nouvelles Suites de Clavecin» er den vakre og ikoniske cembaloen bygget av Ioannes Couchet i 1652, og i bookleten framhever Rousset at hans spillestil for en stor del styres av instrumentet han spiller på. Slik nærmer han seg historien fra et annet hold enn tilfellet er på de forannevnte platene. Vi kan helt fysisk høre en historisk klang som

må være nokså nær slik den låt på Couperins tid. Problemet er bare at for oss som lytter i dag – etter opplysnings-tid, Beethoven, Mahler, plateindustriens fødsel, verdenskriger, Schönberg og techno – betyr klangen fra historien noe helt annet.

Jeg kan huske min frustrasjon da jeg for første gang hørte musikken til onkel François. Jeg visste ikke hvordan jeg skulle forholde meg til en klang som avvek så mye fra måten jeg trodde notebilder skulle leses. Men det er som om Rousset lener seg inn i ornamentikken. Tonene er på ingen måte bare dekorasjoner for å forskjønne «den egentlige» melodiske strukturen som Couperin har skrevet. Ornamentene sørger for å lage liv, bevegelse og retning fra én hendelse til en annen. Rousset skaper nye musikalske hendelser gjennom ornamentikken, og igjen merker jeg et frustrasjonsaktig sinne i møte med musikken.

Som lytter foretrekker jeg at det er orden i sakene, at avvikene fra den grunnleggende pulsen ikke er for stor. Men i Roussets hender får de store avvikene den funksjonen at stemmene framheves, slik at det lages en barokk-groove der man kan lytte til harmoni- og dvele ved melodisk viktige punkt. Roussets plate er virkelig en perle, men en utgivelse som kommer med en advarsel: Du må være villig til å gå din vanlige lyttemåte etter i sømmene.

musikk@klassekampen.no



KLASSISKE KLASSIKERE

Egil Baumann er musikkviter og viser vei blant klassiske godbiter hver fjerde uke.

DENNE UKA:
Beethoven
«Symfonie nr. 4»
Live Recording
Bayerisches Staatsorchester,
Carlos Kleiber (dir.)
Orfeo D'Oro, 1982



Konsertsalens Orfeus

Et konsertopptak med en nesten løssluppen Carlos Kleiber sender lyttingen på sporet av gresk mytologi.

APPLAUSENS RUS

La meg denne gangen begynne med slutten. For denne innspillingen av Beethovens fjerde symfoni er et konsertopptak der applausen er tatt med etter siste sats. Og det er på ingen måte noen måteholden applaus. Den er storslagen fra begynnelsen av, og blir stadig mer crescendoaktig, for å holde meg til musikkvokabularet. Det klappes og bravoropes. Det er som det ingen ende skal ta.

Og det er da jeg kommer til å tenke på «Menadene», en novelle av Julio Cortázar, forfatteren som litterært hørte hjemme i Argentina, selv om han ble født i Belgia og bodde det meste av sitt liv i Paris. I denne novellen fortelles det egentlig om Beethovens fjerde og Carlos Kleiber (1930-2004), selv om novellen handler om den femte symfonien og dirigenten kalles *el Maestro*. Og det fortelles om hva som skjer når framførelsen er overskridende, eller i hvert fall når publikum vil at den skal være det. For er det ikke sånn at vi som er i salen vil være med på noe stort siden vi tross alt er der? Sittende, lyttende til den store musikken dirigert av den store dirigenten, selv om vi ikke akkurat er der i denne novellen utgitt i Gyldendals Gule Serie i 1970 med tittelen «Seremonier», oversatt av Kjell Risvik.

Ettertraktet dirigent

Men det er en novelle om den optimale applausen etter den enda mer optimale konserten der begeistring, for å si det forsiktig, tar overhånd. Forfatteren beskriver en fiktiv Carlos Kleiber. Som i likhet med ikke-fiktive, og med Cortázar, er født i Europa men vokser opp i Argentina, for så å vende tilbake til Europa. Forskjellen er nok at Kleiber i økonomisk forstand var langt mer vellykket. Og det kanskje på grunn av sin vegring mot å dirigere, selv om han dirigerte bedre enn de fleste.

For det er sagt om Kleiber,



EL MAESTRO: Carlos Kleiber regnes som en av det forrige århundrets største dirigenter. FOTO: GABRIELA BRANDENSTEIN/DG

CARLOS KLEIBER

- Dirigent født 1930 i Berlin. Faren var østerriker og moren amerikansk, og i 1935 immigrerte familien til Argentina og fem år gamle Karl Ludwig fikk navnet Carlos.
- Det musikalske talentet var åpenbart, men likevel ble kjemistudier i Zürich påbegynt. Musikken tok imidlertid overhånd og dirigentdebuten fant sted i Potsdam i 1954.
- I perioden 1958-73 hadde han faste stillinger i Düsseldorf, Zürich og til slutt i Stuttgart. Som frilanser gjorde han få opptredener og holdt en lav profil, noe som bidro til at han ble sett på som et slags eksentrisk geni.
- Døde i 2004. Er begravet i Slovenia.

av Karajan, at han bare dirigerte når fryseren var tom – når han trengte penger. Han forlangte alltid lang prøvetid, hadde et knippe verker på repertoaret og krevde skyhøye honorarer. Hver konsert med ham ble derfor en begivenhet. Eller måtte bli det, siden han dirigerte så sjelden og billettene var så dyre.

Rusa scenestormere

Cortázar skrev ofte om hverdagslige situasjoner som kom ut av kontroll. Språket var nøktern, krystallklart. Det er som om det fantastiske og overskridende framtrer tydeligere da. Som i «Menadene» der jegfortelleren forteller saklig om hvordan scenen stormes etter at en konsert avsluttes med Beethoven. Akkurat som menadene i gresk

mytologi som slet i filler Orfeus, den store sangeren, fordi Orfeus, i én tolkning av myten, nektet å ha noe med kvinner å gjøre etter at han mistet sin Evrydike for andre gang. Så de ble rasende, rusa som de jo var, siden de fulgte vinguden Bacchus. Og de som stormer scenen i denne novellen er vel lika rusa, først og fremst på musikk, men også godt hjulpet av et par drinker i pausen.

En mer ledig Kleiber

Utgivelsen av dette konsertopptaket med Bayerisches Staatsorchester har ikke oppnådd samme status som Kleibers innspillingen av Beethovens femte, eller Brahms fjerde, begge med Wienerfilharmonikerne. Hvorfor er vanskelig å si, for her møter vi Kleiber i konsertsituasjonen, situasjonen han egentlig foretrakk, eller riktigere sagt, mislikte minst. Så låter da denne tolkningen også spontant. Skjønt det er kanskje Kleiber som virker aldri spontan, men veldig kontrollert. Men litt mindre kontrollert her enn i «studioopptak».

I teksteftet skriver Kleiber at dette er en versjon uten «kosmetikk», altså *the real thing*. Om det har vært gjort opptak under prøvene for å kunne mikses inn etterpå, vet jeg ikke. Jeg kan i hvert fall ikke høre det. For her møter vi

Kleiber litt mer ledig enn vanlig. Kontrollen er der selvsagt, dette inntrykket lytteren får av at noe holdes tilbake, av at musikken ikke slippes helt løs. Og det er nettopp der uttrykket skapes. Det skjer ved at Kleiber ikke trekker ut melodilinjene i det uendelige. Han pensler ikke ut musikken som en Karajan eller Giu-



Musikken slippes ikke helt løs. Og det er nettopp der uttrykket skapes.

lini gjorde. Kleiber er også stram rytmisk. Der Karajan og Giulini var romantiske dirigenter, var Kleiber opplysningsdirigert. Det er som om han sier: «så langt, men ikke lenger». Og det er kanskje det som skjer her. Stramt, kontrollert og vidunderlig. Men likevel litt mindre stramt enn ellers. Om ikke akkurat løssluppet, så litt mer menadeaktig. Det vil si at han lefter litt med menadene, men uten å bli revet i filler. For de stormer ikke scenen. Men de applauderer hemningsløst for denne konsertsalens Orfeus.

Egil Baumann
musikk@klassekampen.no