
Pianist Emil Gryesten og docent i musikteori Thomas Solak har gennem de sidste tre år udforsket potentialiet i anvendelse af den såkaldte Schenkeranalyse til fortolkning og performance af Beethovens sene klaversonater.

Første fase af arbejdet foregik i et modningsprojekt kaldet Klingende Teori. Anden fase bestod af et omfattende kunstnerisk udviklingsprojekt, Beethoven Rekonstrueret. Resultaterne af undersøgelseerne er udtrykt gennem en serie koncertforedrag, workshops for studerende, en cd-indspilning og flere artikler.

Emil Gryesten (EG) og Thomas Solak (TS) gør i denne samtale, som fandt sted i juni 2023, status over de seneste tre års fordybelse i Heinrich Schenker (1868-1935) og Ludwig van Beethoven (1770-1827).

Når musikteori bliver kunst

Første del – syretrip og organicisme

EG

De seneste uger, hvor jeg har arbejdet intenst med de sidste tre sonater, som jeg indspiller senere på sommeren, har jeg oplevet, at jeg føler mig langt mere afklaret i min fortolkning af disse sonater, end det har været tilfældet tidligere. Jeg tror, at dette skyldes det intense arbejde med op. 101 og navnlig op. 106, som vi har været igennem denne vinter og forår.

Hammerklaversonaten op. 106 er simpelthen så massivt et værk, at den ikke kan undgå at påvirke pianisten, som fordyber sig i den, på en ganske radikal måde. De indsigter og forvandlinger bevirket af intenst livtag med op. 106 er en forudsætning for at opnå fuldgyldig adgang til de tre sidste sonater. Først må man passere over det bjergmassiv, som er de ekstremt udfordrende sonater op. 101 og 106, og derefter ligger landskabet af de tre sidste sonater åbent. Disse tre sonater, som i flere henseender har karakter af et sammenhængende forløb, åbenbarer sig til gengæld uden modstand, når først man har udstået de pianistiske og åndelige prøvelser i de foregående sonater.

Mange pianister – f.eks. Barenboim og Schiff - lægger vægt på vigtigheden af, at pianisten fordyber sig i alle 32 sonater for på fyldestgørende vis at kunne forholde sig til de sene sonater. Jeg har aldrig rigtig været overbevist af denne indstilling, som jeg indimellem har tolket som en form for arrogance - men man kan nok sige, at i dette projekts intense livtag med de sidste fem sonater er jeg faktisk nået til et sted, hvor jeg er tilbøjelig til at drage lignende konklusioner.

TS

Fra en analytisk vinkel har jeg ikke en klar fornemmelse af, at de fem sonater står alene. Men de markerer måske nogle landvindinger, som er produkter af Beethovens tidligere arbejder. Sonatesatsformen kan man betragte som et forskningsfelt, hvor komponisterne undersøger, hvordan et formprincip kan udfoldes i en konkret, egenartet form, og de fem sonater repræsenterer måske blot meget forskellige videre skridt.

Jeg har beskrevet dette i min anden artikel fra projektet: Sonaten op. 101 som „fredelig“ og samtidig som høsten af de ypperste frugter af udviklingen før og omkring det 18. århundredeskifte; et sluttet, harmonisk hele.

EG

Set i sammenhæng med de øvrige sonater synes jeg, man i en vis forstand kan anskue op. 101 som et forspil til 106. Den spillemæssige sværhedsgrad ligger nærved op. 106. Musikken er bare ikke i sin natur så tung og omfattende.

TS

Er der også musikalske udfordringer i op. 101, der modsvarer op. 106? Vore analyser peger jo for så vidt ikke i den retning. Jeg synes for eksempel, at jeg er lykkedes meget godt med en schenkeriansk beskrivelse af op. 101 betragtet som cyklus. Det ville være udpræget sværere at gøre med op. 106.

EG

Musikken virker jo afspændt og absolut ikke jordbunden – jeg ser dette som et udtryk for, at de åndelige dimensioner af Beethovens musik allerede er ved at løfte sig i forhold til de midterste sonater. Således ser jeg denne sonate som igangsættelsen af den utroligt fascinerende spirituelle rejse, som når sit endemål i de sidste takter af sidste sonates adagio. Vanskelighederne i op. 101 er af mere stofflig art – teknisk er sonaten ekstremt udfordrende og nærmest anti-pianistisk.

TS

Den harmoniske kompleksitet, der kommer af, at tonikafølelsen er undvejet i første sats, og som for så vidt afvæbner sonatedramaet, er selvfølgelig evident. Men langt fra så kompliceret som i op. 106.

EG

Det er ubestrideligt, at kompleksiteten i den store Hammerklaversonate op. 106 er i en klasse for sig. Faktisk blev jeg i går sammen med vores producer Federico Mattioli færdig med at redigere indspilningen af Hammerklaversonatens enorme slutfuga. Det tog to halvdages sessions i redigeringsstudiet at lytte og udvælge de bedste blandt 5-10 takes af hvert afsnit af fugaen.

Jeg havde under dette arbejde en udpræget følelse af, at når man stiger ind midt i fugaen - uden den omkringliggende musikalske kontekst - virker Beethovens fugatekstur helt vanvittig, som en slags musikalsk volapyk. Men da vi nåede til slutningen af fugaen, følte det vitterligt som en hjemkomst efter en lang og udmattende rejse.

TS

Fugaen i op. 106 er meget egenartet, vel nærmest et helt nyt udtryk i sin samtid – ja, måske også efterfølgende. Stiger man ind i en hvilken som helst Bachfuga, vil man ikke være i tvivl om ophavet. Og i en eller anden forstand vil den repræsentere et generelt udtryk for højbarokken. Beethoven tager med særligt mod livtag med dette og skriver noget, som ikke har et sidestykke. Teoretisk set er fugaen jo også noget af en landvinding, så der korresponderer vore oplevelser helt.

EG

Fugaens nær-volapyk er virkelig den sidste djævelsk farlige klippetinde i den bjergbestigning, som det er at give sig i kast med Hammerklaversonaten. Det er med livet som indsats - føles det som.

TS

Og med et teoretisk blik: Fugaens brug af temaet i retrograd omstilling afstedkommer sådan set både melodisk, harmonisk og rytmisk volapyk, og dette bliver så en del af landvindingen.

EG

I livetaget med denne fuga har den analytiske arbejdsproces været et uvurderligt redskab til at finde vej gennem dette tilsyneladende kaotiske landskab. Hvert trin i den analytiske proces har sådan set været afgørende - fra det indledende arbejde med en continuoreduktion til vores eksperimenter med at spille grafen på orgel samtidig med den musikalske overflade.

TS

Og dette arbejde har bl.a. afsløret det volapykke. F.eks. den harmoniske logik i temaet, som simpelthen i omstillingen bliver reproduceret baglæns, skaber en art omvendt ordstilling, som lyder meget moderne.

EG

Jeg synes faktisk, at vores forsøg, hvor du, Thomas, spiller grafen på orgel samtidig med, at jeg spiller satsen på klaver, har været rigtig interessant i forhold til at opleve strukturen som klar og hørbar. Det er ret tydeligt, at man godt kan træne sig til at mærke schenkerianske strukturer, selv i så kompliceret og tilsyneladende kaotisk materiale, som vi har at gøre med her.

TS

At finde reduktionen bag en Bachfuga er nok altid nærliggende uanset analytisk indfaldsvinkel. I Beethovens sene fugaer er det måske ikke så nærliggende, men Schenkeranalysetraditionen foreslår jo dette som første skridt. Og så afslører den interessante fænomener, som jeg f.eks. nævnte før. Kan du beskrive nærmere, hvordan du „hører“ struktur?

EG

Schenker taler jo om „Fernhören“ - det, at man kan høre musikalske elementer som hørende sammen selv på tværs af længere tidsforløb. En spændingsfyldt harmoni kan eksistere i baggrunden af en lang passage, som udfolder sin egen lokale fortælling, og først forløses på et senere tidspunkt. Jeg tror, at mange store musikere fornemmer disse processer intuitivt, hvilket bidrager til at skabe sammenhæng på det formale plan.

I denne fuga, som på overfladen virker så ekstremt kaotisk, er det essentielt, at overfladiske fænomener må forstås på baggrund af satsens dybere lag. Hvis man i sin analyse og lytning forsøger at „indordne“ dissonanser i forhold til de underliggende akkorder, får man en forståelse for kompleksitetens særlige natur.

TS

Altså som en teoretisk underbygget udforskning af Beethovens „nye“ tonesprog? Som når vi opfatter forskellige – tilsyneladende uafhængige – linjer hos Bach og føler os taget ved hånden, når vi ved og forstår, at de på et tidspunkt vil mødes i et fælles harmonisk mål.

EG

Hos Beethoven er der langt flere accidentale dissonanser end tidligere i musikhistorien – det er appoggiatura på appoggiatura ...dette ekstra lag af kontrapunktisk kompleksitet forstærker oplevelsen af noget kaotisk, så musikken selv for moderne lyttere kan lyde mystisk. Men til en vis grad er følelsen af volapyk kun tilsyneladende. Går man lidt dybere, giver det meste faktisk mening – om end der ikke er

nogen tvivl om, at vi har at gøre med uhyre kompliceret musik, som stadig lyder uvant for vores moderne ører.

TS

Kan man ikke tale om, at fordi der ikke skrives mere efter disse sonater „i den stil“, fremstår stilen således også noget uudforsket for eftertiden?

EG

En vej musikhistorien ikke rigtig har fulgt endnu...

TS

Ja, fordi Beethoven ikke skriver mere, bliver den ikke fulgt op. Man kunne jo i det lys forstå de sene sonater, ikke som fuldendelsen af noget, men som et nybrud, som aldrig rigtigt bliver færdiggjort? Det er måske højdepunktet i en kunstnerisk karriere, som bliver grundlaget for eftertidens udvikling og landvindinger – ikke de personlige eller excentriske eksperimenter, som er kunstnerens sidste.

EG

Jeg tror, at man i sammenhæng med Beethovens øvrige værk kan forstå op. 106 som en form for konceptkunst. Beethoven var godt klar over, sværhedsgraden var uden for skala. Måske var det slet ikke meningen, at sonaten skulle spilles i gængs forstand! Hammerklaversonaten har muligvis været tænkt som en uløselig gåde for musiknørder, og for pianister det ubestigelige Mount Everest, som ligger der både dragende og uhyggelig, og for de fleste dødelige ikke realistisk at nå tinderne. Sonaten blev først spillet offentligt et par årtier efter dens komposition – det var af Franz Liszt. „Det her vil holde dem beskæftiget“, skal Beethoven have sagt om Hammerklaversonaten.

TS

Hvordan så med Fernhören i det større perspektiv? Hvordan oplever du det fænomen i forhold til første sats?

EG

I første sats er Fernhören en forudsætning for at rumme den gigantiske struktur. Omfanget af satsen er jo enormt – og kompleksiteten i toneartsforhold ekstrem.

TS

Og vores analyse har jo forinden peget på, hvordan denne Fernhören kunne disponeres – f.eks. afsnit, som man i højere grad „passerer“ end „sætter sig på“.

EG

En forståelse af baggrundsstruktur, hvad enten den er bevidst-analytisk eller mere intuitiv, hjælper til at fornemme hvilke afsnit, der hviler i sig selv, og hvilke afsnit, der rummer en spænding, der skal forløses. Der findes også afsnit, som er så ustabile, at vi har talt om dem som illusoriske på det harmoniske niveau - repræsenterende de mest flygtige og ikke-rodfæstede tanker og følelser. Sådanne observationer kan oversættes direkte i udførelsen.

Første sats er jo første del af rejsen op ad det her bjerg... dimensionerne er enorme, men formen på satsen er egentlig ret klar.

Det er interessant, hvordan schenkergrafen indikerer, at sonatesatsformen undermineres af harmoniske bevægelser i baggrunden. Til gengæld finder vi i satsen alternative former for musikalsk logik.

Vi har fra starten af vores arbejde med denne sonate haft en intuition om, at musikken her udtrykker en form for syretrip – hvor farver og former bevæger sig ind og ud af hinanden i en psykedelisk, kaleidoskopisk oplevelse. Som i et imaginært trip er gængse naturlove ophævet - for eksempel tonika-dominant forhold eller traditionelle formprincipper. Det er ret bemærkelsesværdigt, at schenkeranalyse har kunnet bekræfte og forklare disse intuitioner.

TS

Vi arbejdede blandt andet en del med forskellige vægtpunkter i forhold til navnlig reprisen, hvor forskellige analytiske fortolkninger afdækkede forskellige måder, hvorpå satsen var ude af „sync“ med den traditionelle sonatesatsdynamiks institution.

EG

Den traditionelle spænding mellem tonika og dominant synes sprængt på det storformale niveau, i stedet foregår harmonisk bevægelse til medianttonearter eller kromatisk... sidetema f.eks. i G-dur i eksposition – og serien af tonearter, vi kommer igennem i gennemføringssdelen, er jo helt vild!

TS

Og samtidigt er satsens sidedel hvad angår det harmoniske forløb underbetonet som blot en dominantprolongering. Dette gav god mening i nyfortolkningen, som nærmere byggede på vores graf end på anvendelsen af den traditionelle formlære.

EG

Et eksempel på, at en gængs fortolkning, som gør denne passage for tung og rodfæstet, ikke virker overbevisende. Musikken er her ustabil og på vej mod en senere forløsning. Mange pianisters udførelse har ikke tilstrækkelig fremdrift til at holde sammen på strukturen.

TS

Og det efterfølgende tema (takt 63), som jeg i den anledning var parat til at udnævne som det egentlige sidetema, virker måske blot som en epilog, der udskyder forløsningen yderligere.

Jeg har lyst til at springe tilbage til sonaten op. 101, hvor jeg som nævnt har fornemmelsen af, at noget helt andet er på færde. F.eks. finder jeg ikke udpræget denne divergens mellem sonatesatsinstitution og den konkrete satsmæssige udfoldelse. Den graf, jeg endte med for hele cyklen, lod sig udarbejde uden nævneværdig modstand. Dette ville have været hel anderledes med op. 106. Jeg har jo i min anden artikel fokuseret på det organicistiske i Schenkers univers med op. 101 som objekt. Hvordan resonerer dette i dig som udøver?

EG

Jeg oplever i høj grad op. 101 som et essentielt forspil til de sidste sonater. Den afklaring af form og harmonisk sprog, Beethoven er ankommet til her, er en forudsætning for den vilde rejse, vi skal på i de følgende sonater.

Således markerer op. 101 både en konklusion og opsummering af forudgående udvikling, og afsættet for den sene Beethoven, hvor tonesproget sprænger rammerne for, hvad der har været muligt i tidligere stil. Og musikkens åndelige indhold transcenderer hvad der har kunnet udtrykkes eller tænkes forud.

TS

Hvilket korresponderer vældig godt med min analyse, som i øvrigt påpeger mange cykliske sammenhænge og materialebindinger. Er disse iagttagelser vigtige for dig i forhold til udførelsen, eller er de blot argumenter for, hvorfor man oplever sonaten som en organisk helhed?

EG

Det er essentielt, at alle fire satser udføres på en naturlig og ubesværet måde. Jeg har spillet den her sonate i mange år og altid tænkt, at der er noget vand-agtigt over musikken – det musikalsk grundstof er simpelthen vand, som jo også er livets essentielle grundbestanddel, og det er denne form for naturlige bevægelse udoveren må gengive.

Spændingerne er af organisk art – ikke maskinelle eller logisk tænkte. Udførelsen bør være præget af bløde overgange og et rubato der aldrig er stift eller kantet. Et øre for den store udvikling - Fernhören - er afgørende for at kunne forløse dette helstøbte præg i sonaten – hvor hele forløbet ligesom vokser frem fra frø sået i første sats.

TS

Som når åbningen citeres lige før sidste sats begynder? Dette har alle pianister nok forholdt sig til på en eller anden måde. Min analyses pointe er jo blandt andet, at der er en problematik, som netop – med udgangspunkt i et frø plantet i begyndelsen af første sats – først forløses med den første (tertsstillede) akkord i sidste sats.

EG

Citatet er en erindring om et uforløst potentiale der her når sin forløsning - en illustration af det tidslige aspekt af det organiske, hvordan ting vokser frem i et temporalt forløb, og organiske væsener bærer både en fortid og en fremtid i sig.

TS

Så der skabes også en fornemmelse af tidsopløsning på denne måde - det ultimativt kunstneriske greb på et af musikkens grundvilkår?

EG

Det kan man sige. Schenkeranalysen er også et blik på musikalsk tid, hvor forløbet ses udefra – udkomponering er netop udfoldelse i tid af elementer som set fra et globalt eller atemporal perspektiv hører sammen.

TS

Eller er samme organisme, som også kan forstås eller opfattes uden for tid. På den måde (som mange andre gange i projektet) understøtter Schenkeranalysen en intuition, som en eller begge af os havde forinden.

EG

Et andet ord for tid er rytmik – og det er netop overfladens rytmiske leg, der er det mest vitale udtryk for de muligheder, det musikalske stof rummer.

På denne måde giver Schenker et sammenhængende billede på musik som fænomen, og op. 101 er en virkelig god illustration af disse principper. Organicismen som var Schenkers grundtanke er netop denne sonates vigtigste princip.

TS

Netop min oplevelse: Der var meget lidt „modstand“ i forhold til den organicistiske vinkel og arbejdet med analyse af helhed og detaljer.

EG

Sonaterne, der kommer efter op. 101, rummer modstand på en række niveauer – her bevæger Beethoven sig nok hinsides noget organicistisk. Mange har talt om, at han drager til fjerne galakser eller til noget hinsides, så det kunne godt give mening at det organicistiske transcenderes i den udvikling, der følger.

Anden del: Åbenbaring. Om de sidste sonater

EG

De sidste tre sonater spilles ofte sammen i én koncert. Ofte føles dette uforløst, som om det ikke er muligt i den time, musikken varer, overhovedet at trænge ind i dette særlige univers. Op. 109-111 er i virkeligheden en åbenbaring, som viser sig, når man har bestøget det kolossale bjerg, som er Hammerklaversonaten – med op. 101 som forspil.

Set i sammenhæng giver de sidste fem sonater enormt meget mening. Udtrykket er så fortættet og intenst, at man ikke bare kan sætte sig ned og lytte til dem og regne med at trænge specielt dybt ind i musikken.

Op. 109 er en meget kort sonate - første sats eksposition fylder kun en side i noderne. Det er altså sonateform kogt ned til en et uhyre koncentreret destillat.

TS

Er der ikke en tendens til i disse sonater, at vægten ikke ligger på den klassiske førstesats, men at de søger at tale et andet sprog?

EG

Tydeligt i sidste tre sonater, at det største drama udspiller sig senere i sonatens forløb - i op. 109 i kontrasten mellem den voldsomme, mareridtsagtige andensats og den rene, fredfyldte sidste sats. I op. 110 udfolder den centrale handling sig i den lange tredjesats, som er et sammenhængende forløb af recitativ, arioso, fuga, og den afsluttende apoteose.

TS

Ja, det er det, jeg mener: I første sats af op. 110 har vi eksempelvis en helt afvæbnet gennemføringsdel.

EG

Generelt er første sats af op. 110 præget af en sart inderlighed, hvor Beethoven siger noget meget stort med meget få toner. Jeg har nogle gange opført op. 110 ved koncert i forlængelse af sangcyklen An die ferne Geliebte, og det slog mig, i hvor høj grad at sonaten vokser naturligt ud af tonesproget i sangene. Musikken er simpelthen gjort af samme slags molekyler. Tanken ligger lige for, at sangenes kærlighedstematik også præger sonaten op. 110 – i hvert fald første sats!

Første sats af op. 110 var et af de værker, vi behandlede indgående i workshops med studerende på både DKDM og Det Jyske Musikkonservatorium. Vi opdagede, at det havde ret store implikationer for udførelsen, om man oplevede satsen startende fra Kopfton 3 eller 5. Hvad kan vi konkludere i forhold til strukturen på ekspositionen?

TS

Ja, begge analyser var sådan set overbevisende og brugbare i forhold til fortolkning. Den primære forskel var vel, hvor i formen urlinjens $\hat{2}$ nås i de to udgaver. Dette har naturligvis stor indflydelse på dispositionen af energi, når man spiller. I første udgave skal man frem til takt 54, før vi når $\hat{2}$, fordi der er en del energi at afvikle undervejs, mens i anden udgave, med Kopftøn $\hat{3}$, prolongeres $\hat{3}$ tydeligere indtil takt 21, der så til gengæld må vægte sidedelens anden takt strukturelt (takt 21).

EG

Allerede ved den første akkord er det for mig et springende punkt i fortolkningen – skal akkorden „fødes“ som en $\hat{3}$ er med den fulde potentielle energi til at udfolde sig til en hel sats – eller er vi på vej i et crescendo til det egentlige tyngdepunkt i en $\hat{5}$ er i tredje takt, hvor vi altså starter med et lille indløb?

TS

Det er interessant, at det muligvis ikke kun er omstændighederne eller det organiske omkring disse takter, der afgør det. Resten af sætningen former sig jo derefter, så det kan lige så godt være konsekvenserne af et valg, der bekræfter valget eller omstøder det.

Eksempelvis får arpeggio-passagerne i hhv. eksposition og reprise helt forskellig vægt i version 2: Hvor den første skal prolongere energien fra Kopftøn, er den i slutningen komplet afspændt, fordi urlinjen er bragt til ende på det tidspunkt. Hvor en traditionel formlære muligvis vil sidestille de to steder, peger anden udgave af vores analyse på helt forskellig vægtning og udførelse.

EG

For mig illustrerer de to tilsyneladende parallelle arpeggio-passager en subtil forskel på musik, der er i bevægelse, draget mod et bestemt mål, og musik, der udtrykker rolig hvilen i sig selv. Som performer kan man spørge, hvordan føles disse tilstande i kroppen? Bevægelse kan udtrykkes gennem en let accelererende puls eller mere flakkende form for timing, hvor udtrykket i det rolige afsnit skal præges af tilbage-på-beatet afspændt puls og måske en lille, næsten umærkelig betoning på musikkens hvilepunkter: baslinje og første slag i takten.

TS

Og her kommer du jo ind på et andet af projektets hovedspørgsmål: Hvordan udføres analytisk erkendelse i praksis, hvordan oversættes grafen metaforisk, eller hvordan man nu kan udtrykke det?

EG

Et af de spor, vi har forfulgt, for at svare på det spørgsmål, som har vist sig mest givende, har været at fortolke analysen ved hjælp af forskellige metaforer, som direkte kan udtrykkes i en performance – meget ofte handler det om at forstå musik som udtryk for kropslige følelser eller gestus. I eksemplet her gælder det forskellen på fremdrift kontra hvilen i sig selv, „være kommet hjem“, som man som performer simpelthen kan mærke i kroppen, hvordan skal spilles.

TS

Og metaforen er vigtig som en formidler, der skaber den kropslige følelse, man spiller på?

EG

Ja, vi har netop måttet søge efter en slags transformer mellem analyse og udførelse - to fundamentalt forskellige domæner, hvor det på ingen måde er oplagt, hvorledes de bringes til at tale sammen. Præcis dette spørgsmål er et af de basale forskningsspørgsmål i projektet.

Det at fortolke musik metaforisk er et emne, som er grundigt behandlet af teoretikere og filosoffer i en masse forskellige kontekster. Ikke desto mindre opstod erkendelsen, at vi her har fat i et vigtigt redskab, for os ret spontant – vi opdagede, at når du formidlede analysen gennem udtryk som ‘illusorisk toneart’ eller ‘en syg kvintprogression’, var det pludselig meget klart for mig, hvordan jeg ville spille den.

TS

Jeg kommer også til at tænke på et andet sted i op. 110, første sats, hvor man kan bryde sit hoved meget med meningen, og det er den hastige og lidt skæve modulation, før sidetemaet kommer tonalt udlignet i reprisen. Det er svært at få dette sted til at lyde naturligt i sig selv, men forstås det foregående som et indskud – det vi tidligere har kaldt et illusoisk toneartsplan – vil temaets begyndelsestone genoptage den position, vi forlod 16 takter tidligere. Grafen viser, at disse takter ikke forløser nogen energi, og følelsen af et indskud og udførelsen af det betyder, at man ikke behøver at redegøre for den dristige og lidt kantede modulation.

EG

Jeg har som udøver en ret god idé om, hvordan musikkens illusoriske karakter formidles pianistisk – det er noget med let og lidt skrøbelig klang, venstrepedal, og meget lidt tyngde i bassen – som billeder i et drømmesyn, der er flygtige og mangler rødder. At spille denne passage med en normal, sund klaverklang vil potentielt skabe en følelse af ubehag eller noget forkert – fordi det illusoriske kommer til at ligne virkeligheden for meget – en drøm, der bliver for virkelighedstro! I denne sammenhæng er det det lette og flygtige, der giver mest mening i satsens overordnede narrativ.

TS

Og jeg tænker, at analysens resultater giver dig rygstød til faktisk at gøre det sådan – den kan underbygge din intuition?

EG

Det er tilfældet her. På andre punkter har det faktisk været sådan, at analysen har ansporet til at høre musikken anderledes end ved den første intuition. Sidetemaet er et fint eksempel på det. Ved første øjekast ligner det en betonet temabegyndelse i takt 20 – der er en ny legatobue, der starter, og vi har en faldende bevægelse. Det er dog ret klart, at Schenkeranalysen fortæller noget andet om dette temas strukturelle betydning.

TS

Ja, det sted er jo netop en konsekvens af valget af Kopftón 3, som vi talte om tidligere. Hvis det giver mening i helheden, kan valget bestå. Bliver det for uorganisk at spille på grund af legatobuen, giver det måske næring til den anden fortolkning. Spørgsmålet peger i øvrigt på noget, vi også har arbejdet med: Struktur og bevidstheden om den betyder ikke nødvendigvis, at man som udøver skal „male den ud“, men at der er forskellige måder at bruge den på?

EG

Alene det at høre en bestemt struktur for sit indre øre vil ofte være tilstrækkeligt at kunne forme denne på overbevisende vis i udførelsen.

Jeg har altid følt, der var noget lidt mystisk omkring denne temabegyndelse – at starte betonet på subdominanten bringer temaet ud af balance og medvirker i øvrigt til at skabe usikkerhed om toneartsforholdene i denne passage. Nu virker det helt naturligt for mig at starte temaet med en takts

„optakt“ - med bare en anelse betoning på tonikasekstakkorden i anden takt. Egentlig er det nok bare at høre det, så kommer udførelsen af sig selv.

Passagen her ligner i øvrigt meget begyndelsen af sjette sang i *An die ferne Geliebte*, som jeg som nævnt oplever som nært knyttet til denne sats. Betoningsforholdene i teksten „Nimm sie hin denn, diese Lieder“ peger også på, det nok er anden takt, der er den tungeste.

TS

Ja, i fortolkningen af det illusoriske ovenfor får du brug for den anden måde at spille det på, da vægten jo her, anden gang sidetemaet kommer, så må ligge på dets første takt. Vel egentlig noget særegent og befriende ved Schenkeranalysen, at den kan forholde sig forskelligt til steder med samme stof.

Hvad jeg ellers har været mest fascineret af omkring Schenkeranalyse, er dens evne til at favne større afsnit, satser og sågar satsfølger. I de øvrige af de sidste tre sonater har vi også benyttet den mere detaljeret til at undersøge simple symmetriske satskonstruktioner som de to variationstemaer i hhv. op. 109 og 111. Særligt i op. 109 var jeg overrasket over, hvor mange spørgsmål analysen kunne stille om den simple 8 + 8-takters struktur, og hvor mange fortolkningsmæssige resultater, det gav.

EG

Analysen var i høj grad brugbar til at finde svar på de basale spørgsmål i udførelsen af sådanne temaer - først og fremmest længden af fraser, og hvor de dynamiske kulminationer skal ligge.

Men igen viste det sig, at analysen i sig selv var en fortolkning – man kan høre strukturen på flere måder.

TS

Ja, første spørgsmål er jo, om $\hat{3}$ eller $\hat{5}$ er Kopftón? Begynder man med vægt på $\hat{3}$, skal man vente meget længe, før man kan forbinde den med $\hat{2}$. Det betyder jo, at man skal kunne forstå de mellemliggende 13 takter som en lang prolongering af $\hat{3}$ og spille det sådan.

EG

Åbningen ligner lidt begyndelsen af op. 110, som også starter med en tonikaakkord i tertsstilling, som så kravler op på kvinten inden for nogle takter.

I dette tilfælde landede vi på - modsat i op. 110 – at man må høre åbningen som en indledende stigning. Så bliver det afgørende, at frasen fortsætter frem mod takt 5 og ikke afbrydes på halvslutningen i takt 4.

TS

Og videre afgørende, at der er tid til at tæmme den energi, der ligger i Kopftón $\hat{5}$ i takt 5. Anden del bliver en forsmag på dette med det sekventiske fald, som dog er underlagt det fastholdte h i tenorstemmen, mens den egentlige $\hat{4}$ først nås i takt 13, hvor vi ligesom bliver revet ud af sekvensens forførelse og bragt tilbage i hovedtoneartens spor.

EG

Den parentetiske karakter af takt 9-12 kan oplagt udføres som en mere svævende og ikke så målrettet idé. På den måde skabes et hvilepunkt i strukturen, som afbalancerer det generelle udtryk, der både må rumme klarhed og noget mere immaterielt drømmende.

TS

Det er det, jeg mener: Det omtalte h føres i sekvensens slutning nedad, men altereret til ais, og således tilhørende en anden verden. Derfor virker det som om, vi bliver revet ud af denne verden, når den rigtige $\hat{4}$, a, kommer i overstemmen takt 13.

EG

Vel også et eksempel på Schenkers organicisme, som han altså genfinder hos Beethoven – at del og helhed ofte ligner hinanden?

TS

Netop, det fastholdte tenor-h, som altså i den overordnede struktur stadig prolongerer $\hat{5}$, men på grund af modulationen altererer $\hat{4}$ og dermed ikke kan fuldføre strukturen i hovedtonearten, bliver i stedet i sit eget univers en lokal urlinje, $\hat{3}$ - $\hat{2}$ - $\hat{1}$ i gis-mol.

EG

En af de ting, der springer i øjnene ved første bekendtskab med dette tema, er, at Beethoven udsmykker visse akkorder med akkordbrydning. Jeg synes, at det er enormt interessant, hvordan analysen peger på, at de arpeggierte akkorder netop har en særlig betydning i at knytte strukturen sammen – eksempelvis forbindelsen fra kopfton $\hat{5}$ i takt 5, til $\hat{4}$ 'eren i takt 13.

TS

Og det, at man kan forstå urlinjen udspændt og mere jævnt fordelt over alle 16 takter, gør det også mere indlysende, når man gennemspiller satsen uden repetition – et stort spørgsmål, som man vel ret ofte kæmper med i sådanne former: Hvordan forholder man sig til repetitioner i forhold til gengivelsen af en overordnet struktur?

EG

Jeg synes, at det giver enormt meget mening at forsøge at fremhæve den lange struktur, som strækker sig gennem alle 16 takter. Den forekommer jo i fuld udstrækning i anden gennemspilning af første del ind i anden del. I den fortolkning er det muligt at høre første gennemspilning af åbningsfrasen som et forspil, et indledende forsøg, som må starte forfra – og gentagelsen af anden del som et slags ekko. På den måde opstår en meget smuk symmetrisk struktur.

TS

Og som mange andre gange bidrager Schenkeranalysen på den måde til at forstå og spille helheden meningsfuldt – sætter for så vidt harmoniske iagttagelser ind i kontekst af hele satsen, som jo er den, man som udøver må forholde sig til.

EG

En tilsvarende måde at gå til stoffet har vi kunnet anvende i en anden sonate, som også indeholder en stor variationssats, nemlig den sidste sonate, op. 111. Her finder vi også et tema på 16 takter med gentagelser, som i dette tilfælde bliver udgangspunkt for en af de mest bemærkelsesværdige variationssatser i hele musikhistorien.

TS

Vores arbejde med denne sats tog faktisk udgangspunkt i $\hat{5}$ som kopfton og dermed en lang, indledende stigning. Her var det vores „spillende“ dialog, som afslørede, at denne var svær at få til at fungere. Det

føltes nærmest overgjort at bevare stigningen helt frem til takt 6 og sidenhen vanskeliggjort af, at trin $\hat{4}$ er svagt repræsenteret. Jeg måtte tilbage i værkstedet og se, om det kunne give mening at lave en Schenkergraf med trin $\hat{3}$ som udgangspunkt. Resultatet viste sig at være meget mere indlysende at udføre.

EG

Situationen i dette tema er egentlig overraskende kompleks, temaets enkle og rolige karakter taget i betragtning. Der er flere registre og stemmer i spil, som skaber en del bevægelse i overfladen.

Et afgørende moment synes at være bevægelsen ind i a-mol i takt 9, som indledes med det unisone E, som afviger fra den ellers fyldigere tekstur. Den kolde, rene klangfarve i unison markerer et markant skifte i udtrykket.

TS

I lyset af $\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$ -strukturen kommer dette sted til at virke som en afbrydelse, og urlinjen i sin helhed genoptages og forløses dermed i takt 14-16. Så vores anden fortolkning understøtter på dette punkt også den fornemmelse.

EG

Dermed ligner situationen her den tilsvarende passage i op. 109, som også har karakter af et indskud - om end et meget betydningsfuldt et af slagsen. Som om man skuer en verden, der ligger uden for den aktuelle musikalske kontekst. I op. 111 udfoldes a-mol-passagen på fuldstændig magisk vis i variationerne. Jeg tror, at det er her, mange har fået associationer til fjerne, isfyldte galakser og det hinsides.

TS

Og en pointe her er ligesom i op. 109, at denne verden faktisk er konsolideret ved sin egen urlinje. I op. 109 var det lokalt $\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$, her er det lokalt $\hat{5}-\hat{4}-\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$ i a-mol, takt 11-12. På samme måde har jeg tit fornemmelsen af, at sådanne ret simple baggrundsbetragtninger fra Schenkers univers udøver samme form for afklaring, men altid på den aktuelle musiks præmisser.

EG

Så intuitionen om, at man her skuer en form for parallelverden, understøttes egentlig ret overbevisende af analysen.

TS

Ja, derved at det faktisk er „sin egen verden“ i kraft af, at der findes en lokal ursats i begge tilfælde. Det er ikke et løserevet eller ufuldstændigt citat af noget, men et udsnit af en helhed, vi kigger ind i.

EG

Et af de aspekter af Schenkeranalysen, der for mig virker meget overbevisende, er forekomsten af motiviske paralleller på flere niveauer i musikken. En form for skjult organicisme, som komponisterne næppe har tænkt bevidst over, men som nok er opstået i kraft af deres talent ... eller genialitet, som man ville kalde det i gamle dage.

TS

Det er i hvert fald Schenkers overbevisning, at komponisterne intuitivt havde dette indblik, men det kan vel egentlig være lige meget hvordan strukturen opstår, så længe man kan konstatere, at den er der, og bruge den til noget som udover?

EG

Det er ret fascinerende, hvordan de samme mønstre findes overalt i så væsensforskellige musikalske kontekster, som vi kommer igennem i disse værker.

TS

Netop, og oplevelsen som analytiker er, at selvom det er samme simple redskaber, man beskriver disse strukturer med, sker det altid i kontekst af værket – ikke som en rigid måde at trække en struktur ned over musikken på.

EG

For Schenker var dette noget smukt og et bevis for de universelle love, som musikken opererede under. Men det er jo også en af de mere kontroversielle sider af Schenker.

TS

Men uanset, om man kan bekende sig til denne aforisme, er det – særligt efter at have arbejdet med denne analyseform – i praksis svært at være uenig i hans motto:

Semper idem sed non eodem modo (altid det samme, men ikke på samme måde).

EG

Jeg tolker Schenker på den måde, at han viser, hvordan komponisterne ud af ganske enkle – ifølge Schenker naturgivne – byggesten skaber en helt utrolig rigdom af musikalsk diversitet. Det forekommer ganske mirakuløst, at der ud af så forholdsvis simple skalaer kan opstå hele universer i klang.

TS

Eller i Schenkers eget billede: En urklang, som tidsliggøres gennem udkomponering – som udstrækkes, så den kan opleves i tid. Det er arten af og måden denne udstrækning former sig på, som analysen beskriver.