

Tendenser inom interpretationer av Alexander Skrjabin's pianosonat nr. 10

En jämförande pianistisk analys



Avhandling för doktorsexamen i musik
på den konstnärliga linjen
vid Sibelius-Akademien

DocMus-enhet

2008

Maria Lettberg

SIBELIUS-AKADEMIN

DocMus-enheten

Lettberg, Maria:

TENDENSER INOM INTERPRETATIONER AV ALEXANDER
SKRJABINS PIANOSONAT NR 10

En jämförande pianistisk analys

V + 149 + 4 sidor

2008

Avhandling för musikdoktorsexamen på den konstnärliga linjen

SAMMANDRAG

I denna uppsats studeras de viktigaste aspekterna för interpretation av pianosonat nr 10 opus 70 av Alexander Skrjabin (1872–1915).

Den inledande delen är ägnad åt rekonstruktion av Skrjabins gestalt som pianist och klarläggande av hans tekniska och estetiska principer. Arbetet utförs genom en komparativ studie av tryckta utgåvor, som krönikor, memoarer av Skrjabins samtida, brev, tonsättarens egna dagböcker samt vetenskaplig forskningslitteratur, som rör dechiffrering och undersökning av Skrjabins egna inspelningar, gjorda på apparaterna "Phonola" och "Welte-Mignon".

Vidare analyseras interpretationer av Skrjabins sonat nr 10, utförda av framstående pianister på 1900-talet och dokumenterade på fonogram. Interpretationerna av Heinrich Neuhaus, Vladimir Sofronitskij, Vladimir Horowitz, Vladimir Ashkenazy, Roberto Szidon, John Ogdon, Igor Zhukov, Håkan Austbø, Ruth Laredo, Boris Berman, Mikhail Pletnev, Mark-André Hamelin och Arkadi Volodos studeras och beskrivs med hjälp av jämförande pianistisk interpretationsanalys.

Slutligen undersöks utvecklingen av de tendenser som har iakttagits i interpretationer av aktuella pianister. De betecknande aspekterna i dessa interpretationer refereras sedan till typiska särdrag hos Skrjabin som pianist. Undersökningens resultat innefattar ett klarläggande av de viktigaste aspekterna för utförande av Skrjabins musik.

Nyckelord: Skrjabins pianosonat nr 10, interpretation, autenticitet, pianistisk analys

SIBELIUS ACADEMY

DOCMUS DEPARTMENT

Lettberg, Maria:

TENDENCIES WITHIN INTERPRETATIONS OF ALEXANDER
SCRIABIN'S PIANO SONATA NO. 10

A comparative pianistic analysis

V + 149 + 4 pages

2008

Submitted in partial fulfilment of the requirements for the Degree of
Doctor in Music (Art study programme)

ABSTRACT

The aim of this work is to examine the most important aspects in the interpretation of Alexander Scriabin's (1872–1915) *Piano Sonata No. 10, Op. 70*. The beginning of this analysis focuses on the reconstruction of the appearance of Scriabin as pianist, his technical and aesthetic principles. This reconstruction is produced by comparing printed chronicles such as memoirs of Scriabin's contemporaries, the composer's own letters and diaries, and the academic research literature with regard to interpretations and studies of Scriabin's audio records, recorded by "Phonola" and "Welte-Mignon". Furthermore, the audio records of the interpretations of the Scriabin's 10th sonata by the most important pianists of the twentieth century have been analysed. The interpretations of Heinrich Neuhaus, Vladimir Sofronitskij, Vladimir Horowitz, Vladimir Ashkenazy, Roberto Szidon, John Ogdon, Igor Zhukov, Håkan Austbø, Ruth Laredo, Boris Berman, Mikhail Pletnev, Mark-André Hamelin, Arkadi Volodos are studied and described by the method of comparative pianistic analysis. The conclusion reveals characteristic features of the development of the tendencies which were observed in the interpretations of these pianists. These aspects of interpretation correspond to the basic features of Scriabin as pianist. The result of the study is the clarification of the most important aspects in the performance of Scriabin's music.

Keywords: Scriabin's piano sonata no. 10, interpretation, authenticity, pianistic analysis

FÖRORD

Denna avhandling utgör en del av studier som ingår i musikdoktorsexamen på den konstnärliga linjen vid Sibelius-Akademien. Det konstnärliga lärdomsprovet utgjordes av fem konserter. I dem framfördes alla 10 sonater samt valda miniatyrer av Alexander Skrjabin. I detta sammanhang vill jag rikta mitt varmaste tack till min professor Matti Raekallio för hans stöd, uppmuntran och värdefulla råd och rekommendationer.

Det är min angenäma uppgift att uttrycka min speciella tacksamhet till mina handledare doktor Annikka Konttori-Gustafsson, professor Anne Sivuola-Gunaratnam och professor Matti Huttunen för deras positiva kritik och engagemang för min undersökning. Jag vill även framföra min stora tacksamhet till filosofie doktor John Långberg, som har bidragit med hjälp och synpunkter beträffande uppsatsens språkdräkt. Och ett särskilt tack vill jag rikta till min mor Larissa Grouchetskaia som har bistått med översättning av ryska källor samt korrigering av texten. Sibelius-Akademien och CIMO har bidragit ekonomiskt och underlättat mitt forskningsarbete, bland annat med källorna i Ryssland.

Interpretationsfrågorna har alltid förefallit mig som ett mycket intressant forskningsområde. Upprinnelsen till denna undersökning var min egen utförandepraxis av Alexander Skrjamins pianomusik som resulterade i en inspelning av alla Skrjamins pianoverk på 8 CD och DVD på skivbolaget Capriccio/Delta år 2007.

Jag hoppas att denna avhandling kan tjäna som en praktisk hjälp och inspirationskälla till sökandet inom interpretationen av Alexander Skrjamins musik.

Berlin april 2008

Maria Lettberg

INNEHÅLLSFÖRTECKNING

1	INLEDNING	1
1.1	Syfte	1
1.2	Material och metod	3
1.3	Skrjabin som pianist	9
1.3.1	Tekniska aspekter	13
1.3.2	Estetiska principer	17
1.3.3	Skrjabins grundläggande utförandeprinciper i sammandrag	22
2	PIANISTISK ANALYS AV	
	A. SKRJABINS SONAT NR 10	24
2.1	Inspelningar av sonat nr 10 från 20–30-talet	24
2.1.1	Heinrich Neuhaus	26
2.2	Inspelningar av sonat nr 10 från 60-talet	30
2.2.1	Vladimir Sofronitskij	30
2.2.2	Vladimir Horowitz	47
2.3	Inspelningar av sonat nr 10 från 70–80-talet	64
2.3.1	Realister (Roberto Szidon)	65
2.3.2	Subjektivister (John Ogdon)	75
2.4	Inspelningar av sonat nr 10 från 90-talet	86
2.4.1	Mikhail Pletnev	87
2.4.2	Mark-Andrè Hamelin	101
2.4.3	Arkadi Volodos	110
3	HÄRLEDANDE DISKUSSION	122
3.1	Autenticitet i Skrjabins inspelningar	122
3.2	Vilka stilistiska drag från Skrjabins pianistiska arsenal har iakttagits i analyserade interpretationer?	124
3.3	Min personliga syn på interpretation av Skrjabins musik	130
4	SLUTSATS	133
4.1	De viktigaste aspekterna vid interpretation av Skrjabins musik	133
4.2	Jämförande värdering av utförda analyser av interpretationer av Skrjabins sonat nr 10	136
5	AVHANDLINGENS SAMMANFATTNING	140
	LITTERATUR	146
	BILAGOR	150
	Bilaga 1: Alexander Scriabin Discography Alexander Skrjabin spelar Alexander Skrjabin	150
	Bilaga 2: Diskografi. Alexander Skrjabin, Sonat nr 10 op 70	151
	Bilaga 3: Förteckning över tidpunkter för inspelning av de i detta arbete omnämnda utförandena av sonat nr 10, opus 70 av Alexander Skrjabin	152
	Bilaga 4: Utgåvor	153

1 INLEDNING

1.1 Syfte

Denna avhandling är ägnad åt frågor, som rör den pianistiska konsten, nämligen interpretationsfrågor. För mig som utövande pianist förefaller detta ämne mycket aktuellt och angeläget. Att lyssna till ett konsertframförande eller en musikinspelning innebär för en yrkesmusiker inte bara en estetisk njutning, utan också en kritisk granskning av föredraget. Alla framgångar och brister i musikutförandet analyseras utförligt ur egen synvinkel som exekutör och interpret. Ju djupare insyn i ett musikverk vi har desto strängare och bättre argumenterad är vår kritik. Jag tycker, att denna definition kan vi i viss mån tillämpa till vårt eget utförande av ett musikverk. Under de senaste tre åren har jag lyckats jag skaffa mig en underbar erfarenhet av musikinspelning, då jag har spelat in alla Alexander Skrjabin's pianoverk på åtta CD på skivbolaget Capriccio/Delta.

Alexander Skrjabin's (1872–1915) musik har en speciell plats i pianolitteraturen. Hans pianoverk står litet vid sidan om den klassiska pianorepertoaren. Orsaken till detta är förmodligen att hans musik är originell och kanske speciellt subjektiv. Min ambition är att undersöka olika interpretationer av Skrjabin's musik, gjorda av 1900-talets främsta pianister.

Syftet med denna undersökning är att hitta de viktigaste aspekterna för interpretation av Skrjabin's musik. För att uppnå undersökningens mål jämförs Skrjabin's pianistiska principer med de interpretatoriska tendenser, som har iakttagits i audioinspelningar av 1900-talets främsta pianister.

Av flera anledningar har jag valt Alexander Skrjabin's pianosonater som objekt för min undersökning. En anledning är att Skrjabin's pianomusik fortfarande är relativt obekant för allmänheten. Det finns naturligtvis undantag, såsom *Etyden i ciss-moll opus 2 nr 1*, *Etyden i diss-moll opus 8 nr 12* och *Preludierna opus 11*. Det invecklade tonspråk som tonsättaren använder i sina senare opus, postprometheusperioden efter opus 60, är fortfarande svårbegripligt för den stora allmänheten. På det här planet tangerar Skrjabin's musik alltså den

radikala riktningen i den nutida musiken, vars tonspråk ibland överskrider gränserna för publikens traditionella uppfattningar.

En annan anledning är att Skrjabin komponerade sonater livet ut och att dessa därför mycket tydligt återspeglar alla förändringar i tonsättarens stil. I de tidiga sonaterna nr 1–3 dominerar labilitet över stabilitet. Under mellanperioden, sonaterna nr 4–5, träder längtan efter handling fram. Flera moment i de sena sonaterna, nr 6–10, präglas av passiv begrundan och meditation.¹ Naturligtvis har hela Skrjabins skapande verksamhet sina generella utmärkande drag, som exempelvis teman av längtan, trånad, utbrott och reflexion. Men tonsättarens stil utvecklas med tiden. Denna utveckling är spiralformad, vilket innebär, att efter varje nytt varv återvänder utvecklingsrörelsen till utgångspunkten, fast på en ny nivå.²

Interpretationerna av de pianosonater, som representerar Skrjabins senare stil, är av mycket stort intresse för författaren av denna uppsats. Framför allt vill jag notera, att trots all sin originalitet, hör Skrjabins tidiga stil ändå till 1800-talets romantiska tradition. Denna tillhörighet fastställer ramar för interpretation av de Skrjabins pianoverk, som var komponerade före opus 40–50. I denna uppsats begränsar jag mig till att närmare undersöka Skrjabins sonat nr 10 opus 70, eftersom denna sonat innehåller alla särdrag, som utmärker Skrjabins senare stil.

Många pianister, vilkas repertoar baseras på romantisk musik från 1800-talet (Chopin, Schumann, Liszt, Brahms), har en rad av Skrjabins tidiga pianostycken i sin repertoar. Till exempel ingick Skrjabins sonater nr 3 och nr 4 i Emil Gilels repertoar. Sonat nr 2 finns hos Ivo Pogorelich och sonat nr 4 hos Shura Cherkassky. Detta är helt förståeligt, eftersom Skrjabins tidiga kompositioner trots sin personliga accent är mera traditionellt romantiska.

För Skrjabins senare verk gäller dock något helt annat. Dessa verk ingår i repertoaren för de pianister, vilkas repertoarlista huvudsakligen innehåller Skrjabins musik, vi kan kalla dem skrjabinister, och de pianister som

¹ L. Gakkel, Razvitie stilja Skrjabina. I: L. Gakkel. *Fortepiannaja muzyka XX veka: Otjerki*. Izd. 2 (Leningrad, Sovetskij kompozitor 1990), s. 46–47.

² Ibid, s. 47. Se även A. Nikolaeva, *Osobennosti fortepiannogo stilja A. N. Skrjabina* (Moskva, Vsesojuznoe izdatelstvo Sovetskij kompozitor 1983), s. 100f.

specialiserar sig på relativt okänd musik från 1900-talet eller på nutida musik. Sistnämnda kategorin representeras bland andra av Boris Bergman och Marc-André Hamelin. Det finns naturligtvis undantag, som till exempel Svjatoslav Richter, som gjorde en av de mest framstående inspelningarna av Skrjabins sonat nr 6. Dessutom har han spelat in även sonaterna nr 2, nr 5, nr 7 och nr 9. Som undantag kan även betraktas Glenn Goulds inspelning av Skrjabins sonat nr 3, som har blivit berömd för sin originalitet.

Det finns en inofficiell rangordning av Skrjabins pianosonater efter dess popularitet hos musikutövare, dvs. mest spelade sonater, mindre spelade sonater och icke-spelade sonater. Denna klassificering blir mycket tydlig när vi vänder oss till diskografin över Skrjabins sonater.³ Det visar sig, att obestridda favoriter hos pianister är sonaterna nr 5 och nr 9 som följs av de tidiga romantiska, sonaterna nr 2, nr 3 och nr 4. Mindre populära är de mystikpräglade sonaterna nr 6, nr 7 och nr 10. På sista plats hamnar outsiders – sonaterna nr 1 och nr 8. Mina personliga iakttagelser över repertoarer för studerande vid olika musikhögskolor och över program på flera internationella pianotävlingar bekräftar detta sakförhållande.

Diskografin över Skrjabins sonater avspeglar även en viss dragning till framförandet av enhetliga, monografiska program, som till exempel alla preludier och fugor av Bach, alla sonater av Beethoven, alla ballader alternativt alla etyder av Chopin och så vidare. För närvarande finns det fjorton kompletta inspelningar av Skrjabins alla tio sonater.⁴ Vad beträffar sonat nr 10 så uppgår antalet inspelningar av den till trettio, varav tolv analyseras i denna uppsats.

1.2 Material och metod

När vi diskuterar interpretation, är det omöjligt att förbigå en mycket viktig fråga. På vilket sätt skall en interpretation av ett musikstycke analyseras? Vid första anblicken tycks det vara ganska lätt: det finns ju en nottext, skriven av en tonsättare. Man behöver kanske bara jämföra det aktuella musikutförandet

³ Se *A. Scriabin. Discography*. The Scriabin Society of America 1997.

⁴ Alla tio sonater av A. Skrjabin har spelat in följande pianister: V. Ashkenazy, H. Austbø, B. Berman, R. Cornman, E. Duborg, M-A. Hamelin, R. Laredo, J. Ogdon, M. Ponti, E. Richter, R. Szidon, R. Taub, M. Voskresenskij, I. Zhukov.

med nottexten för att klargöra alla överensstämmelser och avvikelser. Men här börjar alla problem, eftersom en nottext inte bär i sig en tillräckligt klar och entydig information och i sin tur behöver tolkas.

Forskare i musikteori har i årtal ägnat sig åt detta område inom musikanalysen. De utövande pianisterna blev nästan undanträngda från denna forskning och till och med ignorerade. Men problemet är att den interpretationsanalys som utförs av teoretikerna ofta är ensidig på grund av att musikverkets textbild studeras i rent musikteoretiskt perspektiv och utifrån verkets harmonik, form, motivbyggnad, tempo och rytm. Sådan analys tar nästan inte hänsyn till just utförandefrågor, nämligen, interpretationens relativitet, möjlighet till olika tolkningar av musikens komponenter och de tekniska och estetiska förhållanden som råder dem emellan.

En pianistisk interpretationsanalys utforskar alla dessa problem. Den är en specifik undersökningsmetod, som syftar inte bara till att klarlägga alla faktorer hos en viss interpretation av ett pianoverk, utan också till att förklara varför musiken klingar på ett visst sätt. Denna analys kräver ett speciellt sätt att lyssna till den klingande gestaltningen av en musikkomposition. De pianistiska interpretativa uttrycksmedlen, såsom tempot, dynamiken, fraseringen, rytmen, fakturen, agogiken, klangfärgen och pedaliseringen analyseras i ett gemensamt komplex av psykologiska yttringar av utförandets musikaliska affekter. Pianistisk analys ger svar på frågorna: "Vad 'säger' musikern?", "Vad gör han för att åstadkomma ett visst uttryck?" och "Hur korresponderar han allt detta till musikverkets nottext?".

Under de senaste åren iakttas en ny tendens, som syftar till att förena olika former av interpretationsanalysen, där undersökningen genomförs bilateralt av en musiker och en teoretiker.⁵ I denna bemärkelse är mycket betecknande Daniel G. Barolskys artikel "The Performer as Analyst", där författaren gör ett försök att rehabilitera exekutören genom att med konkreta exempel visa, att bara exekutören kan upptäcka all mångfald, som en nottext inrymmer. Barolsky har analyserat interpretationerna av olika pianister ur en pianists synvinkel. Först utförde han en pianistisk interpretationsanalys och först därefter sam-

⁵ Se, Daphne, Leong & David, Korevaar, 2005. *The Performer's voice: Performance and Analysis in Ravel's Concerto pour la main gauche*. Music Theory Online 11(3).

manställde han resultatet med den analys av musiktexten som gjordes av olika teoretiker. Jag instämmer med Barolsky, att ett musikutförande, eller med andra ord, en interpretation i princip redan är en analys av musikverket, utförd av exekutören. Ett musikutförande skulle alltså vara lika betydelsefullt för musikforskning som en teoretisk musikanalys.

Ovannämnda synpunkter avgjorde valet av kriterier för min pianistiska analys av Skrjabins musik, i synnerhet sonat nr 10. I sammanhanget av denna undersökning har det varit mer relevant för mig att lägga just Skrjabins pianistiska principer till grund för min jämförande pianistiska analys av ett antal interpretationer av sonat nr 10, gjorda under 1900-talet.

Å andra sidan har en nottext en flertydlig karaktär, och för att klarlägga de viktigaste aspekterna vid interpretationen är det inte tillräckligt att endast utgå från nottexten. Det förefaller mig mycket logiskt att försöka hitta de pianistiska principer, efter vilka Skrjabin själv utförde sina egna kompositioner. Detta för att få en djupare förståelse för Skrjabins notbild och för att jämföra just Skrjabins pianistiska principer för utförande av hans egen musik med interpretationerna av andra pianister.

Detta arbete baseras på två olika kategorier av källor – de tryckta materialen i form av memoarer, brev, dagböcker, recensioner, musikvetenskaplig litteratur, notutgåvor och audiomaterial, dokumenterat på kompaktskivor (CD) och LP-skivor. Den första kategorin av källorna, bland annat minnesanteckningarna om Skrjabin av hans samtida, tonsättarens egna brev och anteckningar, är av stor betydelse för rekonstruktion av bilden av Skrjabin som pianist. I främsta rummet vill jag nämna A. Skrjabins *Zapiski* (A. Skrjabins *Anteckningar*), den enda utgåva som i första hand ger information om Skrjabins estetisk-filosofiska sökanden.

Uppgiften, att hitta Skrjabins originaluttalanden om pianistiska utförandeprinciper, medför stora svårigheter för undersökningen, eftersom nästan alla kommentarer av detta slag endast kan hämtas ur minnesanteckningar av tonsättarens samtida, det vill säga i andra hand.

De viktigaste av sådana källor är *Vospominanija o Skrjabine* (*Minnen om Skrjabin*) och *Skrjabin* av Leonid Sabaneev, memoarer A. N. *Skrjabin. Iz vospomi-*

nanij utjenitsy (En elevs minnesbilder) av Maria Nemenova-Lunz, levnadsminnen om Skrjabin av Matvej Presman, Elena Bekman-Sjtjerbina och Mark Meitjik. Mycket information finns även i musikkritiken av Skrjabins konserter, såsom artiklar av Emilij Rozenov, Nikolaj Findeizen, Alexandr Brjantjaninov, Alexandr Ossovskij och anonym kritik i tidningar och tidskrifter *Novosti dnja*, *Russkaja muzykalnaja gazeta*, *Moskovaskie vedomosti*, *Birzjevyje vedomosti*, *Muzyka*.

Den andra kategorin av tryckta källor, som ger möjlighet att återfinna Skrjabins pianistiska principer, är de vetenskapliga forskningsarbeten som behandlar dechiffkering och restaurering av de inspelningar som tonsättaren själv gjorde på apparater "Phonola" och "Welte-Mignon". Här nämner jag musikvetenskapliga skrifter *A. N. Skrjabin – interpretator svoich kompozitsij (Skrjabin som interpret av sina egna kompositioner)* av P. V. Lobanov, broschyren *Nekotoryje dannye ob agogike avtorskogo ispolnenija Skrjabina (Några uppgifter om agogiken i Skrjabins upphovsmannautförande)* av S. S. Skrebkov och en notutgåva av Skrjabins pianoverk i två volymer under redaktion av P. V. Lobanov, som även innehåller notexempel från dechiffkering av Skrjabins egna utföranden. Detta material är av stor betydelse för studierna av tekniska aspekter hos Skrjabin som interpret.

Det forskningsmaterial, som har använts till undersökning och klarläggning av Skrjabins stilkännetecken i pianistisk uppförandepaxis, består av bokverk som *Pianizm kak iskusstvo (Pianism som konst)* av Samuil Feinberg, *Om pianospelets konst* av Heinrich Neuhaus, *Skrjabin: Otjerki zjizni i tvortjestva (Skrjabin: Essäer över liv och skapande verksamhet)* av Viktor Delson, samlingsverk *Vospominanija o Sofronitskom (Minnen om Sofronitskij)* och *Skrjabin i Sofronitskij: Opyt sravnitelnoj charakteristiki (Skrjabin och Sofronitskij: Ett försök i komparativ karakteristik)* av Aleksandr Aleksejev, *Große Pianister in unserer Zeit* av Joachim Kaiser, artikeln "Zum Konzertpaxis mit Skrjabins Werken aus der Sicht des Interpreten (Pianisten)" av Margot Pinter och Anton Voigt i *Alexander Skrjabin. (Studien zu Wertungsforschung)*, Herausgegeben von Otto Kolleritsch (samlingsverket *Graz*).

Ett stort informationsstöd åt denna undersökning ger även material, utgivet av The Scriabin Society of America, som *Alexander Scriabin – Discography* och *Alexander Scriabin – Bibliography*, samt katalogen *Thematisch-chronologisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Alexander Skrjabin* av Daniel

Bosshard. Slutligen vill jag understryka, att urval av forskningsmaterialet framför allt har baserats på materialets tillförlitlighet, vilket förklarar, att en stor del av använd litteratur är ryska utgåvor.

Utgåvorna av Skrjabins musik är ganska besvärliga för interpreterna, eftersom det finns en stor mängd skiljaktigheter redan mellan manuskripten och den första upplagan. Orsaken till detta är Skrjabins ovilja att korrigera sina egna verk. Han utförde mycket ogärna detta arbete, och en vederbörlig skrupulös korrigering gjordes inte alltid tillräckligt konsekvent och ofta redan efter utgivningen av den första upplagan.

Vid valet av utgåvan av Skrjabins musik bör man att ta hänsyn till tre viktiga källor: Skrjabins manuskript, om det är tillgängligt (många av Skrjabins manuskript är förkomna), den första upplagan, som för det mesta är Belaieffs utgåvor från Rossijskoje muzykalnoe izdatelstvo (Édition Russe de Musique), Jurgensons utgåvor samt *Alexander Skrjabins samtliga verk*, utgiven av förlaget "Muzyka" (Moskva). Den sistnämnda utgåvan är ett resultat av ett omfattande arbete med likhetsgranskningen av manuskripten och de första utgåvorna av Skrjabins musik.

Vad gäller sonat nr 10 av Alexander Skrjabin, så finns det praktiskt taget inte några avvikelser i olika utgåvor av detta verk, eftersom manuskriptet, som förvaras i Statliga centrala musikkulturmuseet i Moskva (Gosudarstvennyj centralnyj musej muzykalnoj kultury imeni M. I. Glinki), är helt identiskt den första Jurgensons utgåva med undantag av takten 201. I autografen och i den första upplagan saknas förtecknet $\flat$ vid första tonen *g* i vänster hand. Tonen *g* i "Muzykas" utgåva är däremot ersatt av tonen *gess*, vilket förefaller mycket logiskt i harmoniseringssammanhanget i de efterföljande takterna.

Det audiomaterial, som används i denna undersökning, innefattar 20 olika interpretationer av Alexander Skrjabins sonat nr 10, dokumenterade på fonogram. För en mera utförlig analys har jag valt åtta interpretationer, som representerar perioden mellan 1930 - och 1990-talet. Denna kategori av inspelningarna inkluderar interpretationerna av Heinrich Neuhaus (Mel. 1938), Vladimir Sofronitskij (Mel. 1960), Vladimir Horowitz (Sony 1966), Roberto

Szidon (DG 1971), John Ogdon (EMI 1971), Mikhail Pletnev (Virgin/EMI 1996), Mark-André Hamelin (Hyperion 1995) och Arkadi Volodos (Sony 1998).

I detta arbete skall interpretationsanalys av Skrjabins musik ur det pianistiska perspektivet ägnas ett närmare studium. Huvuddelen av arbetet inrymmer pianistisk analys av interpretationens tekniska och estetiska komponenter, det vill säga, tempot, dynamiken, fraseringen, rytmen, fakturen, agogiken, klangfärgen och pedaliseringen. Denna analys genomförs genom upprepade avlyssningar av ett antal interpretationer av Skrjabins sonat nr 10, gjorda av olika pianister på 1900-talet och bevarade på CD-skivor. Interpretationerna av Heinrich Neuhaus, Vladimir Sofronitskij, Vladimir Horowitz, Vladimir Ashkenazy, Roberto Szidon, John Ogdon, Igor Zhukov, Håkan Austbø, Boris Berman, Mikhail Pletnev, Mark-André Hamelin och Arkadi Volodos studeras och beskrivs med hjälp av jämförande pianistisk interpretationsanalys.

För att få en så fullkomlig hörbild av dessa inspelningar som möjligt, lyssnar jag upprepade gånger till varje utförande av sonaten, ibland helt, ibland delvis, ibland enskilda takter, med noterna framför mig. Med syfte att underlätta detta arbete använder jag ett exemplar av noterna för varje enskild exekutör. Utförandets alla nyanser skall föras in i nottexten, generaliseras och jämföras.

Sedan undersöks utvecklingen av de tendenser som har iakttagits i interpretationer av aktuella pianister. De betecknande aspekterna i dessa interpretationer refereras sedan till typiska särdrag hos Skrjabin som pianist. Undersökningens resultat (kapitel 4) innefattar ett klarläggande av de viktigaste aspekterna för utförande av Skrjabins musik.

1.3 Skrjabin som pianist

Allt förändras med tiden. Men finns det överhuvudtaget något evigt och oföränderligt och vilken är i det hänseendet Skrjabins stil? När vi diskuterar Skrjabins stil är det omöjligt att förbise hans ideologiska och filosofiska värderingar. Enligt memoarer av tonsättarens samtida var han en människa, vars vardagsliv fick näring från filosofiska och mystiska idéer.⁶ Några tyckte, att det var skrämmande och avvikande. Andra attraherades av hans personlighet.

Skrjabin var först och främst en pianokompositör, vilket utan tvekan är betecknande för hans musikaliska tänkande. Inte utan orsak består hans totala produktion på 72 opus av 67 opus för piano.⁷ Skrjabin var en säregen pianist. Efter att ha avslutat sina studier vid konservatoriet i Moskva framförde han endast sina egna pianokompositioner.

På tröskeln mellan 1800- och 1900-talet konserterade i världen stora pianister, bland andra Franz Liszts lärningar Eugen d'Albert och Anton Rubinstein, och senare Josef Hofmann och Sergej Rachmaninov. De förbryllade publiken med sin virtuositet, glans och starka klang.

Skrjabin hade andra egenskaper, som avspeglade hans personlighet. Hans pianospel präglades av förfining, nervös sensibilitet och spontanitet. Skrjabin charmerade sin publik med magi, mysteriositet och en ovanligt raffinerad nyansering. Det finns en gammal inspelning där Skrjabin framför sin egen *Etyd opus 8 nr 12 diss moll.* Hans melankoliska kammarinterpretation skiljer sig verkligen från nutida traditionella "heroiska" tolkningar.⁸

I detta sammanhang vill jag diskutera orsaken till det så kraftiga angreppet från kritiker och "skrjabinister", som Rachmaninov framkallade när han spelade två konserter till minne av Alexander Skrjabin år 1915 (programmet bestod enbart av Skrjabins verk). Förmodligen var hans interpretation alltför realistisk, han

⁶ Se L. Sabaneev, *Vospominanija o Skrjabin* (Moskva, Muzykalnyj sektor Gosudarstvennogo izdatelstva 1925) och Leonid Sabaneev, *Skrjabin* (Moskva, Skorpion 1916).

⁷ Skrjabin har skrivit totalt 74 opus, varav opus 50 och 55 är tomma.

⁸ Den här inspelningen har vilselett många interpretter av Skrjabins verk. Allmänt känt är en fras om ett relativt långsamt tempo i vilket Skrjabin själv spelade sin *Etyd op 8 nr 12*, som Van Cliburn sade om dess inspelning under en träff med Vladimir Sofronitskij: "De flesta spelar den [här etyden] så snabbt..." Citerat efter N. G. Sjirjaeva, *V poslednie gody. I: Vospominanija o Sofronitskom* (Moskva, Sovetskij kompozitor 1982), s. 402.

förvandlade Skrjabins mystiska, eteriska musik till något jordbundet. Visserligen hade Rachmaninov en kolossal interpretativ talang vars kraft kunde övertyga vem som helst, men inte i detta fall. Det som Rachmaninov framförde inför publiken, var definitivt helt motsatt Skrjabins egen tolkning, som publiken förväntade sig att få höra.⁹

Lika stor förvirring råder även idag. Interpretationerna av olika pianister skiljer sig lika mycket från varandra, som Rachmaninovs framförande skilde sig från Skrjabins spel i vårt exempel. Uppfattning om dynamik, tempo, artikulation, till och med tolkning av Skrjabins textanvisningar är helt betingade av den enskilde interpretens individualitet. Skillnaden mellan *f drammatico* hos Grigorij Sokolov och *f drammatico* hos Glenn Gould i början av Skrjabins sonat nr 3 är lika stor som skillnaden mellan ”förfining i högsta grad” och ”storslagenhet i högsta grad”. Men var finns sanningen? Är det alltid tonsättarens egen interpretation som är bäst?

Memoarerna om Skrjabin som pianist är ofta ytliga och motsägelsefulla. Kritikernas åsikter avviker starkt från varandra i fråga om Skrjabins skicklighet som pianist. En del utropade honom till en av de bästa pianisterna genom tiderna, andra placerade hans pianistiska begåvning på en ynkelig amatörs nivå. Men alla var överens om att Skrjabin spelade annorlunda, mycket speciellt.

Till och med de åhörare, som erkände Skrjabin som en oöverträffad utövare av sina egna verk, konstaterade dock att Skrjabins spel saknade styrkan i anslag, även om intimiteten i nyanser, svängande tempo, energiska accenter, skiftande tonkolorit, förfinad pedalisering kompenserade denna brist. ”Hans spel har

⁹ Se A. V. Ossovskij, S. V. Rachmaninov. I: *Vospominanija o Rachmaninove* (Moskva 1988), volym 1, s. 363f; L. D. Rostovtseva, Vospominanija o S. V. Rachmaninove. I: *Vospominanija o Rachmaninove* (Moskva 1988), volym 1, s. 249 och 508; G. M. Kogan, Iz statji ”Rachmaninov i Skrjabin”. I: *Vospominanija o Rachmaninove* (Moskva 1988), volym 1, s. 437f; J. S. Nikolskij, Iz vospominanij. I: *Vospominanija o Rachmaninove* (Moskva 1988), volym 2, s. 50f; Marietta Sjaginjan, Vospominanija o S. V. Rachmaninove. I: *Vospominanija o Rachmaninove* (Moskva 1988), volym 2, s. 137f; A. N. Aleksandrov, Moi vstreči s S. V. Rachmaninovym. I: *Vospominanija o Rachmaninove* (Moskva 1988), volym 2, s. 162f; N. A. Rachmaninova, S. V. Rachmaninov. I: *Vospominanija o Rachmaninove* (Moskva 1988), volym 2, s. 303f.

alltid varit eteriskt och monotont”, hävdade Georgij Konjus ¹⁰, lärling till Pavel Pabst ¹¹, om sin elev Skrjabin.¹²

Nikolaj Zverev ¹³ yttrade sig däremot mycket varmt och positivt om Skrjabin, som var lärjunge i hans musikpension åren 1885-1887. Matvej Presman, en klasskamrat till Skrjabin i Zverevs musikpension, beskriver Skrjabins pianospel så här: ”Skrjabin som pianist hade mycket goda färdigheter. Hans anslag var ytterst charmfullt och mjukt, hans fingrar rörde sig lätt och precist genom de fina passagera; flygeln klingade makalöst hos honom.” ¹⁴ På konservatoriet studerade Skrjabin för Vasilij Safonov ¹⁵, som högt värderade den pianistiska begåvningen hos honom. Vasilij Safonov erkände att Skrjabins spel var en av de starkaste konstnärliga upplevelser han hade fått sedan han hört Anton Rubinstein spela.¹⁶

Dechiffrering av de grammofoninspelningar, som tonsättaren spelade in själv, är ett mycket intressant material för interpretter och forskare av Skrjabins pianomusik. Inspelningarna gjordes med apparaterna ”Welte-Mignon” (i januari 1908) och ”Phonola” (i januari-februari 1910) på beställning av Hupfeld Musikförlaget i Leipzig. Skrjabin spelade in sonat nr 2 och sonat nr 3 samt en rad miniatyrer.¹⁷ Vaxrullar med dessa inspelningar var visuellt dechiffrerade och

¹⁰ G. E. Konjus (1862–1933) var tonsättare, musikteoretiker, pedagog och undervisade vid Moskvakonservatoriet. Förutom P. A. Pabst var hans lärare de ryska kompositörerna A. Arenskij och C. Taneev. Konjus har skrivit flera musikteoretiska verk, komponerat baletten ”Daita”, symfonisk- och kammarmusik samt romanser. P. Tjajkovskij värderade hans kompositioner högt.

¹¹ P. A. Pabst (1854–1897) – rysk pianist, tonsättare, pedagog. Hans repertoar inkluderade pianoverk av F. Liszt, R. Schumann, P. Tjajkovskij, A. Arenskij. Från och med år 1881 var han professor vid Moskvakonservatoriet. Bland hans elever fanns A. F. Gedike, A. Goldenweiser och K. Igumnov. P. Tjajkovskij tillägnade honom sin *Konsertpolonäs* för piano.

¹² V. Delson, *Skrjabin: Otjerki zjizni i tvortjestva*. Pod redaktsiej S. Alekseeva (Moskva, Muzyka 1971), s. 44.

¹³ N. S. Zverev (1832–1893) var rysk pianist och pedagog, elev till A. I. Dubuk och A. L. Genselt. Han var berömd som musikpedagog, speciellt på grundnivå. Han öppnade en internatskola för musikbegåvade barn i Moskva. Bland hans elever fanns A. I. Ziloti, A. N. Skrjabin, S. V. Rachmaninov, K. H. Igumnov, J. A. Lhévinne och M. L. Presman.

¹⁴ M. L. Presman, *Vospominanija. I: Aleksandr Nikolaevitj Skrjabin: Sbornik k 25-letiju so dnja smerti* (Moskva/Leningrad 1940), s. 38.

¹⁵ V. I. Safonov (1852–1918) – rysk pianist, dirigent, pedagog. Han konserterade som pianist, oftast i ensembler, och som dirigent. Vasilij Safonov var professor, senare rektor för Moskvakonservatoriet, rektor för konservatoriet i New York, chefsdirigent för New York Philharmonic (1906–1909). Han har gjort en väsentlig insats för utveckling av den ryska pianistiska skolan. Bland hans elever fanns A. N. Skrjabin, N. K. Medtner, E. Bekman-Sjtjerbina, E. Gnesina, J. A. Lhévinne och A. F. Gedike.

¹⁶ A. S. Alekseev, *Skrjabin i Sofronitskij: Opyt sravnitelnoj charakteristiki ispoknitelskogo iskusstva* (Odessa 1993), s. 7.

¹⁷ Lista över alla vaxrullar med Skrjabins inspelningar anges efter diskografin av The Scriabin Society of America, *Alexander Scriabin – Discography* (1997), s. 47. Se även bilaga 1.

utforskade av den ryske musikforskaren P. V. Lobanov. Detta resulterade i en mycket intressant utgåva av *Alexander Skrjabins verk i urval* i två volymer där vanlig nottext är dubblerad med den nottext som i detalj återger Skrjabins spel. Här finns alla toner, som Skrjabin anslagit under sitt framträdande, registrerade, inklusive tonernas längd, tempo och rytm, fördelning av fakturen mellan händerna, pauser, användning av höger pedal. Över notsystemet finns även ett schema över förändringar i tempo, som anges för varje taktslag (ex. 1).

Exempel 1

Dessa bristfälliga inspelningar kan naturligtvis inte med all noggrannhet återge Skrjabins spelsätt, speciellt vad gäller klangeffekter och användning av pedalen. Det finns även audioinspelningar av ett antal stycken, till exempel, den berömda inspelningen av *Etyd op 8 nr 12*. De sistnämnda inspelningarna gjordes från väl bevarade vaxrullar. Långt ifrån alla vaxrullar med Skrjabins inspelningar går att spela, och det går inte att höra vad som finns inspelat på alla. De flesta av inspelningarna är blott ett teoretiskt material för den visuella tydningen.

Sergej Skrebkov¹⁸ har gjort en intressant analys av Skrjabins grammofoninspelningar.¹⁹ Han har analyserat agogiken i de inspelningar som Skrjabin gjorde

¹⁸ S. S. Skrebkov (1905–1967) – rysk musikforskare, elev till E. F. Gnesina (piano), M. F. Gnesin och R. Glière (komposition). Hans vetenskapliga intresseområde omfattade analys av musikverk, polyfoni, harmoni, akustik. Professor, prefekt för musikteoretiska institutionen vid Moskvakonservatoriet och prefekt för Gnesinmusikinstitutet i Moskva.

¹⁹ S. S. Skrebkov, Nekotorye dannye ob agogike avtorskogo ispolnenija Skrabina. I: *Aleksandr Nikolaevitj Skrabina: Sbornik k 25-letiju so dnja smerti* (Moskva/Leningrad 1940).

de med apparaten "Welte-Mignon". Det är anmärkningsvärt att de forskningsuppgifter, som baseras på dechiffreringen av Skrjabins inspelningar, i stort sett överensstämmer med memoarerna av tonsättarens samtida. Jämförelse och sammanställning av allt detta material kan ge en tillräckligt objektiv bild av Skrjabin som pianist.

Låt oss lägga märke till det faktum, att efter att ha gått igenom en sjukdom i höger hand, ägnade sig Skrjabin endast åt sina egna verk i sin konsertverksamhet. Man kan givetvis spekulera kring orsaken till detta, men en aspekt verkar vara viktig, nämligen att Skrjabin som skapare var perfektionist eller snarare maximalist. Han ställde alltför höga krav på de pianister som skulle framföra hans musik. Detta medför att pianisten Skrjabin var just den utövare som bäst kunde tillfredsställa kompositören Skrjabin.

Tonsättaren behövde naturligtvis inte spela sina verk själv (kanske bara av ekonomiska skäl) eftersom hans musik var mycket populär hos dåtidens musikälskare. Hans stycken framfördes systematiskt på konserter, och det rådde ingen brist på entusiastiska exekutörer. Men Skrjabin var inte alltid nöjd med deras framföranden av hans verk.²⁰ Tonsättaren yttrade sig däremot alltid positivt om sina egna inspelningar. Han välkomnade spridning av dessa i avsikt att popularisera sin musik och kanske att visa för pianister, hur de skulle tolka hans verk.

1.3.1 Tekniska aspekter

Låt oss övergå till de tekniska drag som var karakteristiska för Skrjabins spel. Vi ska börja med att behandla det tempo-rytmiska perspektivet i hans piano-spel. Skrjabin höll sig i regel till de tempi som anvisades i de tryckta upplagorna, men det finns uppgifter om att han mycket ogärna satte ut tempi i sina egna verk och ofta efter påtryckningar från hans utgivare Belaieff.²¹ Därför har tempobeteckningarna i hans kompositioner ibland en slumpartad karaktär. Det

²⁰ "Men jag fick det intrycket, att i själva verket han [Skrjabin, min anm.] tyckte om och uppskattade utöver sig själv bara en pianist, och det var Bujukli", skrev Sabaneev. Se Sabaneev 1925, s. 257.

²¹ P. V. Lobanov, *A. N. Skrjabin – interpretator svoich kompozitsij: Analiz avtorskogo ispolnenija metodom objektivnoj rassjifrovki zapisej na Welte-Mignone i Fonole* (Iris - Press 1995), s. 13.

kunde hända, att tempi i Skrjabins inspelningar på apparaterna "Phonola" och "Welte-Mignon" i efterhand korrigerades i enlighet med de tempi som stod i noterna. Det är anmärkningsvärt, att Skrjabin spelade långsamma stycken långsammare än det anvisades i texten och snabba stycken överdrivet snabbt. Skrjabins elev Maria Nemenova-Lunz kom ihåg, att Skrjabin dock inte gillade rekordsnabba tempi, eftersom han tyckte, att ett alltför snabbt spel lätt kan bli otydligt.²²

I Skrjabins spel skiftade tempi med hög frekvens – en hög procent *rubato*, enligt P. Lobanov. Det finns dock pianister som ändrar tempi ännu oftare, men detta sker i en mindre amplitud, så att tempomodifikationerna inte är så tydliga. Skrjabin inledde ofta ett stycke i ett återhållsamt tempo, ökade tempot vid kulminationen eller vid *crescendo* och minskade tempot vid tonsänkningen och *diminuendo*. Alla dessa avvikelser kompenserade dock varandra, eftersom det fanns en välformad struktur i form av den regelbundna pulsen.²³

T. G. Sjaborkina, före detta direktören för Skrjabins museum, uppgav att hennes lärare B. L. Javorskij berättade, att de ändringar i texten som förekom på Skrjabins konserter gällde framför allt dynamiken och tempi.²⁴ Skrjabins rytm är obeständig och nyckfull. Kritikerna påpekade ironiskt att Skrjabins rytm betydde avsaknad av all slags rytm. Tonsättarens eget yttrande om rytmen är dock betecknande: "... man kan deformera rytmen hur mycket som helst, men man skall alltid förnimma, att det just är den ursprungliga rytmen."²⁵

Ett annat karakteristiskt drag, som kännetecknade Skrjabins pianospel, är att de samklanger som enligt nottexten skulle spelas samtidigt ofta spelades inkongruent, det vill säga så att de övre och nedre stämmorna divergerade.²⁶ Detta kan vi givetvis hänföra till de speltraditioner som fanns bland pianisterna i början av 1900-talet (T. Leszetycki, I. Paderewski, I. Friedmann, V. Horowitz), men också till Skrjabins specifikt skärpta rytm.

²² M. S. Nemenova-Lunz, *A. N. Skrjabin: Iz vospominanij utjenitsy* (Manuskript, A. N. Skrjabins museum).

²³ Skrebkov, s. 214f. Se även Lobanov, s. 19.

²⁴ Se Alekseev, s. 10.

²⁵ Sabaneev 1925, s. 257.

²⁶ Lobanov, s. 17.

Under hans fingrar uppstod de finaste polyrytmer, som gav musiken en speciell kolorit tack vare differentiering av olika melodilinjer och stämmor.²⁷ I sina framföranden använde Skrjabin ofta arpeggiering av ackord. Det är intressant, att de vidsträckta arpeggierade ackorden ibland spelades på ett egendomligt sätt, nämligen så, att ett ackords toner i ett arpeggio inträdde efter varandra inte nedifrån uppåt, utan i motsatt riktning.²⁸

Typiskt för Skrjabin var även ändring av fakturen i harmoni, vilket gav ett intryck av improvisering direkt på konserten. Hans samtida anmärkte på att Skrjabin ibland utelämnade enskilda noter för att underlätta fakturen och att han anslog dubbeloktaver i basen.²⁹ Dessa uppgifter har bekräftats av undersökningarna av Skrjabins grammofoninspelningar, gjorda med apparaterna "Welte-Mignon" och "Phonola".³⁰

Om Skrjabins sätt att framställa klanger berättar memoarer av hans samtida mer än de gamla och bristfälliga inspelningar, som inte kan återge skillnaderna i klangfärger och dynamik. Oerhört poetiskt yttrade sig diktaren Konstantin Balmont om Skrjabins spel: "Skrjabin kysser tonerna med sina fingrar."³¹ Smidighet i frambringandet av klanger, nyansrikedom i klangfärger, ljudstyrka från *pppp* - allt detta kännetecknar Skrjabins pianistiska stil.

Mark Meitjik, den förste exekutören av Skrjabins sonat nr 5, berättade att Skrjabin aldrig använde tryck på tangenterna utan föredrog ett lätt, exakt och snabbt anslag, eftersom en djup klangvolym knappast lämpar sig för hans pianoverk.³² Med tanke på allt svävande, eteriskt, immateriellt, dimmigt etcetera, som finns i Skrjabins musik, verkar Meitjiks anmärkning vara mycket träffande.

Intressanta är minnena av Emilij Rozenov: "Skrjabin krävde alltid av de pianister som spelade hans kompositioner förmågan att frambringa, som tonsättaren själv uttryckte det, *en levande klang*, det vill säga, en speciell, ljus och även i *pianissimo* starkt vibrerande och brett ljudande klang, som ytterst få pianister

²⁷ Ibid.

²⁸ Alekseev, s. 10.

²⁹ E. A. Bekman-Sjtjerbina, *Vospominanija. I: A. N. Skrjabin: Sbornik k 25-letiju so dnja smerti* (Moskva/Leningrad 1940), s. 62.

³⁰ Lobanov, s. 18.

³¹ Citerad efter Sabaneev 1925, s. 165.

³² M. N. Meitjik, *Vospominanija ob A. N. Skrjabin* (Manuskript. A. N. Skrjabins museum).

behärskar och som är oerhört typisk för de exalterade, djupt inträngande melodier, som skapades av denna tonsättare.”³³

Betydelsefulla är också memoarerna av Maria Nemenova-Lunz, som hävdar: ”Skrjabin krävde av sina elever skiftande klangfärger, även vid övningarna. Han jämförde det här sättet att träna deras pianoteknik med de metoder, som de italienska mästarna använde inom måleri. Somliga uppmuntrade sina duktiga elever att genast börja med landskapsmålning och porträttskisser, andra gav sin elev en palett och krävde av honom förmågan att rätt kombinera färger för att kunna återge solens nedgång, månsken, en molnig himmel och blånande fjärran...”³⁴

Nemenova-Lunz’ anmärkning är tätt sammanflätad med Skrjabins förmåga att se en koppling mellan tonen, det vill säga, harmonin, och färgen. ”Tycker ni att tonerna lyser olika färger?” – frågade Skrjabin retoriskt vid en konversation med Sabaneev.³⁵ Det att Skrjabin som tonsättare hade en synestetisk förmåga, påverkade definitivt intryckets intensitet och klangens färgrikedom hos Skrjabin som pianist. Skrjabins pianospel var ”ett område av de finaste förnimmelserna, de exempellösa, aldrig förut hörda subtila nyanserna, rytmens svängningar, klangens koloristiska skiftningar...”³⁶

De flesta med tonsättaren samtida musikerna och kritikerna tyckte, att Skrjabins pianistiska stil baserades på hans sätt att använda pedal. Skrjabin som pianist var ”pedaldimmans” mästare. Med hjälp av pedalen kunde han åstadkomma en illusion av en klanglig dimma, där blandning av olika harmonier skapade märkliga harmoniska kombinationer.³⁷

Typiskt för Skrjabins föredragssätt var förlängning av klang med hjälp av pedalen, då klangen fortsatte, trots att händerna var borta från klaviaturen - de så kallade ljudande pauserna. Fingrarna berörde lätt tangenterna utan att sjunka in, vilket åstadkom en känsla av att musiken svävade.³⁸ Skrjabin strävade inte alltid efter den distinkta, konkreta polyfoniska fakturen.³⁹ Ofta

³³ E. Rozenov, ”V kontsertach”, *Novosti dnja*. (7/3, 1906).

³⁴ Nemenova-Lunz.

³⁵ Sabaneev 1925, s. 47.

³⁶ Sabaneev 1916, s. 182.

³⁷ Se Sabaneev 1925, s. 45.

³⁸ Lobanov, s. 19.

³⁹ Ibid., s. 17.

dominerade en enda linje medan de övriga linjerna uppträdde som ”beslöjade skuggor”.⁴⁰

I kritikernas påstående, att Skrjabins spel var improvisatoriskt, finns inget anmärkningsvärt, eftersom tonsättaren själv betraktade både ett musikverks födelse och dess framförande inför publiken som en enhetlig skapande process. Skrjabin upprepade sig aldrig, utan han spelade olika från gång till gång, även om han framförde samma stycke. Visserligen anslog han samma toner, men med varierande emotionell stämning, vilket tillförde hans spel något ogripbart nytt.⁴¹

Han var en artist med en förfinad uppsättning av nerver som karakteriserades av en enorm mottaglighet för intryck, det som Sabaneev kallade ”en nervteknik”. Han skriver: ”[...] Skrjabin använder inte fingerteknik, det vill säga, den primitiva mekaniska tekniken som förresten inte var så stark hos honom. Hans styrka finns i den nervteknik, som så sällan påträffas bland nutida mekaniserade pianister. I förmågan att direkt överföra sin känsla, sin viljeimpuls till en klang, ligger den hemlighet som endast de utvalda pianisterna besitter och som givetvis Skrjabin har.”⁴²

Låt oss övergå från beskrivning av Skrjabins pianistiska metoder till hans estetiska principer. Det sistnämnda är, enligt min mening, en av de viktigaste sidorna i en konstnärs personlighet, eftersom alla tekniska interpretationsaspekter inte är mer än ett verktyg för att uttrycka tonsättarens konstnärliga och estetiska principer och hans världsåskådning.

1.3.2 Estetiska principer

Redan under Skrjabins livstid uppkom en mängd spekulationer kring hans världsåskådning. Anledningen till detta var ett försök att ”klassificera”, identifiera hans filosofiska åsikter och placera dem i ett lämpligt fack. Var kompositör-

⁴⁰ Alekseev, s. 9f.

⁴¹ A. S. Ogolevets, Aleksandr Nikolaevitj Skrjabin (Iz vospominanij i zametok slusjatelja). Ingår i samlingsverket *A. N. Skrjabin: Tjelovek. Chudozjnik. Myslitel* (Moskva 1994), s. 80.

⁴² Ur L. Sabaneevs recension av Skrjabins sista konserter, *Golos Moskvj*, 26/1 1915.

en en anhängare av Nietzsche ⁴³, Trubetskoj ⁴⁴ eller madam Blavatsky ⁴⁵? Var han en filosof, en teosof, en ateist eller en symbolist? Var för sig verkar de här epiteten nog litet hårdtagna och pretentiösa, men tillsammans ger de en mycket mångsidig föreställning om Skrjabin som tonsättare, Skrjabin som skapare.

På samma sätt, mycket försiktigt och observant, bör man även behandla tonsättarens egna anteckningar. Det är väldigt viktigt, att försöka förstå karaktären av och avsikten med Skrjabins anteckningar, varje gång man vänder sig till dessa. Här finner vi en brokig bild av Skrjabins skapardrift – från rationella, filosofiska funderingar över innersta väsen av världens uppkomst, tankar om tillvaron, om rollen av människans medvetenhet i världsförloppet, om den fria skapandeprocessen till intima psykologiska sökanden med dess yttringar i estetiska teckningar-skisser, som liknar symbolisk konst.

Som antites till det existentiella dilemmat, tillvaron, uppställde Skrjabin sin idé om processen av det fria skapandet. Skapandeelementet hade en global, eukumenisk betydelse hos Skrjabin, där en process av musikskapande motsvarade de förhållanden, som finns i hela universum. Sabaneev har mycket träffande formulerat Skrjabins ”teori”: ”... hans skapande föreföll honom likt världens process... Människans mikrokosmos återspeglade i sitt skapande världens mikrokosmos – och lagarna var samma.” ⁴⁶

Skrjabins skapartanke berikades oavbrutet med associativa filosofiska funderingar av existentiell karaktär. ”Rum och tid är skapandets former, förnimmelse är dess innehåll. Vi kan enbart hävda vår andliga verksamhet, som skapar världen”, så skrev Skrjabin i sina anteckningsböcker.⁴⁷ I skapandet såg tonsättaren en yttring av en högre makt: ”Gud är en symbol för skapargrund, och symbolen för själva skapandeprocessen är inkarnation, förmänskligande... Så även en tonsättare förmänskligar de upplevelser och emotioner som tillkommer

⁴³ Särskild uppmärksamhet bör ägnas åt följande verk av F. Nietzsche: *Also sprach Zarathustra* och *Die Geburt der Tragödie*.

⁴⁴ Sergej Nikolajevitj Trubetskoj (1862–1905) var rysk filosof och politiker. Hans idealistiska filosofi har en konception, som ligger närmast Dantes idé att den gudomliga kärleken är världens drivande kraft.

⁴⁵ Helena Blavatsky (1831–1891) var grundarinnan av det Teosofiska samfundet. Hennes verk, boken *Секретная доктрина (Den hemliga läran)* i fyra volymer, är ett av de första försöken att presentera de originella orientaliska religionerna och dess idéer om ”karma” och ”reinkarnation” för västerländskt samhälle och att förvandla dessa idéer till en teosofisk doktrin.

⁴⁶ Sabaneev 1925, s. 221.

⁴⁷ A. Skrjabin 1919, Zapiski. Ingår i *Russkie Propilei: Materialy po istorii mysli i literatury* 1919, volym 6, s. 147.

honom och som till sin egentliga natur är varken toner, tankar eller ord utan något annat...”⁴⁸ Musiken har, enligt Skrjabin, en obegränsad möjlighet att uttrycka alla de finaste företeelserna i livet och naturen.⁴⁹

Sabaneev påpekade att ”Skrjabin som pianist tillhörde den typ av tonsättare/interpreter för vilka framförandet av musiken var en helig gärning... hos ingen av pianisterna känns sådant sammanflöde av interpretens personlighet och de toner, som föds ur instrumentet”.⁵⁰

Skrjabins uttalanden och anteckningar om olika aspekter på pianoframförande är inget annat än en praktisk, fast iförd i poetisk form, föreskrift om hur man skall utföra hans musikverk. De flesta av dessa kommentarer är oerhört bildliga. Till exempel: ”Anser ni, att musiken förtrollar tiden, att den till och med kan få tiden att stanna helt?...”, ”... musiken är en klingande besvärjelse”⁵¹ eller hans uttalande om pausens tysthet, som genialt överraskande förutspår John Cages pianostycke ”4.33”: ”Tysthet är också klangfull... I tystheten finns klang. Även pausen klingar alltid... Vet ni vad, jag kan tänka mig rent av ett musikverk som består av tystnad...”⁵²

Den bildliga beskrivningen av Skrjabins musik ger en mycket åskådlig association till utförande av denna musik. ”Här sjunger stjärnorna”, sade Skrjabin till Bekman-Sjtjerbina, när han ville höra en genomskinlig klang på ett ovanligt poetiskt ställe i tredje delen av hans sonat nr 3.⁵³ Om kravet på varma färger och klangens ”viktlöshet” talar tonsättarens kommentar till sonat nr 10: ”Insekter, fjärilar – det är ju blommorna, väckta till liv... detta är sublima smekningar nästan utan beröring... de alla är födda i solen, och solen livnär dem... Detta – solens smekning – den står mig närmast – likaså i sonat nr 10 – hela den här sonaten [består] av insekter...”⁵⁴

Flertaliga utförandeanvisningar i Skrjabins nottext bär i sig lika bildlig information, som ger en indirekt association till pianistisk gestaltning. Låt oss anföra

⁴⁸ Sabaneev 1925, s. 222.

⁴⁹ Se memoarer av tonsättarens nevö A. Skrjabin, *Vospominanija*. Ingår i *A. N. Skrjabin: Sbornik k 25-letiju so dnja smerti* (Moskva/Leningrad 1940), s. 60.

⁵⁰ Sabaneev 1916, s. 178f.

⁵¹ Sabaneev 1925, s. 49 och 112.

⁵² Sabaneev 1925, s. 188.

⁵³ Bekman-Sjtjerbina, s. 63.

⁵⁴ Sabaneev 1925, s. 233.

några få anvisningar som exempel: "flygande", "ogripbart", "alltmer strålande", "med sorgsen elegans", "med bedräglig ömhet", "med dold glädje", "i glad hänförelse", "glänsande" och så vidare. Skrjabin använde begrepp, som "materiell klang", en önskad motsats till "minimum av materie" i klangbilden, det som tonsättaren däremot eftersträvade,⁵⁵ "dematerialisation av klangen"⁵⁶, "dematerialisation av rytmen".⁵⁷ Hos Skrjabin uppnår musikalisk kulmination en komplex form, i vilken klangens massivitet, det som symboliserar materien, sedan övergår till en alltmer genomskinlig, lätt faktur som i sin tur associeras med dematerialisationen.⁵⁸

Intressant är också Skrjabins kommentar till begreppet "klangens berusning" (opjanjonnost zvutjanija): "... i klangen måste finnas en sådan berusning, då en redan anslagen klang förändras, den förändras till följd av något psykiskt uppsving, någon förnimmelse."⁵⁹ Och hur underligt det än kan verka, så var det just denna psykologiska aspekt eller kanske någon obegriplig charm, som många av Skrjabins samtida räknade till de avsevärda kvalitéerna i hans framförande, omöjliga att uppmätas och kodifieras i nottexten, och som bara kunde upplevas på hans egna konserter.⁶⁰

För Skrjabin var utförandesätt oskiljbart från gestaltning av musikens innehåll. Mer än så, den pianistiska metoden var betingad av denna gestaltning. Kanske just denna äkta sammansmältning med hans musik, dess existentiella väsen, var avgörande för Skrjabin. Han var medveten om att musiknotationen är ofullkomlig och att notskriften inte exakt kan återge musikverkets klangbild och

⁵⁵ "Ack varför de spelar mina stycken med denna materiella, denna lyriska klang, som om det var Tjajkovskij eller Rachmaninov?!... Här ska vara minimum av materien!", citerat efter Sabaneev 1925, s. 256.

⁵⁶ "Dessa drillar – det är dematerialisation av klangen. Allt får vingar, allt blir en uppstigning, allt förtunnas... Dessa drillar skall spelas på ett speciellt sätt, bevingat...", sade Skrjabin om drillar i sonat nr 10. Se Sabaneev 1925, s. 226.

⁵⁷ "Musiken förtunnas helt, den finns nästan inte längre, kvar är bara en dematerialiserad rytm...", förklarade Skrjabin koden av sonat nr 10. Se Sabaneev 1925, s. 226.

⁵⁸ "- Den högsta storslagenheten – i den högsta genomskinligheten, i den högsta exaltationen... Dessa gigantiska berg, dessa massor – allt detta är materia, men vi strävar ju efter dematerialisationen"- ur samtal mellan Skrjabin och Sabaneev. Se Sabaneev 1925, s. 210.

⁵⁹ Sabaneev 1925, s. 256f.

⁶⁰ Sabaneev (1916, s. 183f) påpekade, att hos andra pianister, som spelade Skrjabins musik, "försvann någon nästan omärklig arom, något ömt väsen, en själ eller en astral skapelsegestalt, och ingen teknik, ofta oändligt överlägsen Skrjabins, kunde rädda den försvinnande förtrollningen". Se även: Bekman-Sjtjerbina, s. 64; A. V. Ossovskij, S. V. Rachmaninov. I: *Vospominanija o Rachmaninove* (Moskva, 1988), volym 1, s. 363; A. N. Aleksandrov, Moi vstreči s Rachmaninovym. I: *Vospomonanija o Rachmaninove* (Moskva, 1988), volym 2, s. 162–163.

rytm.⁶¹ Tonsättaren uttryckte detta så här: "... Uppteckning kan ju aldrig uttrycka något exakt, den antyder bara alltid. [...] Fast det är ju omöjligt att uppteckna exakt. Därför att ett musikverk är alltid mångfacetterat, det lever och andas självt, det förändras från dag till dag, som ett hav. Vilken fasa skulle det ha blivit om till exempel havet hade varit ett och samma varje dag, och så för evigt, som i ett stereoskop!..."⁶²

Skrjabin hade en vision att skapa ett verk, där en och samma text skulle inrymma en pluralism av tolkningar, på samma sätt som en kristall kan reflektera alla färger. Denna vision märks speciellt tydligt under den sena perioden av hans skapande verksamhet.⁶³ Sålunda förklarade han till exempel utförandet av preludium op 74 nr 2: "Man kan spela den på två olika sätt, färglägga den, med nyanser och tvärtom, absolut jämnt, utan några som helst schatteringar. Såväl det ena som det andra är möjligt... Här finns sådan böjlighet: ett verk liksom innehåller flera – det finns mångsidighet i kompositionen..."⁶⁴

Men då uppstår följande fråga: varför var Skrjabin, han som delvis betonade pluralism av interpretationer, mycket krävande gentemot andra musiker, exekutörer av hans verk, och uppskattade faktiskt bara några få av dem? Kanske historien med dirigenten Sergej Kussevitskij⁶⁵, som blev berömd för sina interpretationer av Skrjabins musik, kan hjälpa oss att förstå denna paradox. Trots att Kussevitskij hade en stor framgång som exekutör av *Poème de l' extase*, var hans insats ändå inte tillfredställande för tonsättaren.⁶⁶ Problemet var förmodligen att Skrjabin, som hade en kompromisslös intuition, alltid kunde skilja mellan en sann interpretation och en falsk/illusorisk

⁶¹ Detsamma skriver Bekman-Sjtjebina: "Skrjabins framförande utmärkte sig genom en underbar finhet i nyanser. Notationen visade sig vara ofullkomlig för återgivning av alla nyanser, nyckfulla temposkiftningar och en vederbörlig klangvolym. Mycket fick man läsa mellan raderna...", se Bekman-Sjtjebina, s. 62.

⁶² Sabaneev 1925, s. 147. Utifrån Skrjabins uttalande kan man dra en parallell till frågan om "böjligheten" av ett musikverks stil. Med detta begrepp definierar Samuil Feinberg aktualitet av en musikkomposition för nya generationer, nya estetiska krav. Ju talangfullare ett musikverk är desto "böjligare" är dess stil. Se S. E. Feinberg. *Pianizm kak iskusstvo* (Moskva, Muzyka 1969), izdanie 2-e, dopolnennoe, s. 537.

⁶³ Sabaneev 1925, s. 270.

⁶⁴ Ibid.

⁶⁵ S. A. Kussevitskij (1874–1951) - rysk kontrabasist och dirigent, grundare av Ryska musikförlaget (1909), arrangör av symfoniska konserter. 1910–18 ledde han en egen, i Ryssland konserterade orkester. Som emigrant i Paris ledde han 1921–28 ett eget orkesterföretag och gjorde stora insatser för att sprida kännedom om rysk musik. 1924–49 var han dirigent för Bostons symfoniorkester.

⁶⁶ Sabaneev 1925, s. 65ff.

interpretation. I första fallet hade musikerna en riktig inlevelse i musiken, i det andra var deras engagemang imiterad.

Slutligen vill jag, i syfte att sammanfoga Skrjabins pianistiska och estetiska principer, återigen understryka odelbarheten av dessa principer, som utgör en helhet. Denna aspekt är av största betydelse för uppgiften att hitta vägen till den äkta interpretationen av Skrjabins musik. ”Skrjabins sätt att spela inte bara lämpar sig för den stil, som hans musikverk har, utan ger oss även nycklarna att förstå dem”.⁶⁷ Målet att förstå Skrjabins utförandesätt kan uppnås endast genom inlevelse i hans världsuppfattning, hans mikrokosmos.

1.3.3 Skrjabins grundläggande utförandeprinciper i sammandrag

- Långsamma stycken spelades långsammare än det anvisades i texten och snabba stycken desto snabbare.
- Tempi skiftade med hög frekvens i samma musikstycke. En hög procent rubato. Tempoökning vid kulminationer och *crescendo* och tempominskning vid tonsänkningar och *diminuendo*.
- Sänkning av tempot vid tröskeln mellan olika perioder och fraser.
- Det skall finnas en välformad rytmisk stomme i form av den regelbundna pulsen.
- Man kan, enligt Skrjabins uttalande, deformera rytmen, men man skall förnimma att det just är den ursprungliga rytmen.
- Divergering av de övre och de nedre stämmorna.
- Arpeggiering av ackorden.
- Simplifiering av fakturen, tillfogande av dubbeloktaver i basstämman och extra ackord.
- Fingrarna skall inte ”klibba fast” i klaviaturen. Ett lätt, exakt och snabbt anslag, ”viktlöshet”.

⁶⁷ A. Skrjabin. *Pisma* 1965, citerat efter Alekseev, s. 31.

- En starkt vibrerande, levande klang, smidighet i frambringandet av klanger, nyansrikedom av klangfärger, ljudstyrka från *pppp*.
- En mycket nyanserad pedalisering.
- Pausernas betydande roll i gestaltningen av musikinnehållet.
- Det improviserande draget i utförandet.
- ”En nervteknik”, ett tätt psykiskt, emotivt band till den utförda musiken.
- ”Klangens berusning”, det vill säga, förändring av en redan anslagen klang till följd av något psykiskt uppsving, en förnimmelse; dematerialisering av klangen.
- Skrjabins utförandeanvisningar är en association till den pianistiska gestaltningen.
- Pianistisk gestaltning är orubbligt förbunden med pianistiskt grepp.
- Skrjabin förespråkade variationer, pluralism i interpretativa lösningar av samma musikverk.
- Skrjabin accepterade inte ett falskt/illusoriskt utförande, en konsert var en helig gärning för honom.

2 PIANISTISK ANALYS AV A. SKRJABINS SONAT NR 10

2.1 Inspelningar av sonat nr 10 från 20–30-talet

Jag konstaterade ovan att Skrjabins musik blev tämligen populär bland hans samtida, först naturligtvis i Ryssland. Redan i slutet av 1800-talet framfördes denna musik av följande ryska pianister: Nikolai Lavrov (1861–1927), Feliks Blumenfeld (1863–1931), Vsevolod Bujukli (1873–1920)⁶⁸, Fjodor Kenneman (1873–1937), Gavril Romanovskij (1873–1941), Konstantin Igumnov (1873–1948), Vera Skrjabin (1875–1920), Alexander Goldenveiser (1875–1961), Skrjabins elev Maria Nemenova-Lunz (1879–1954), Elena Bekman-Sjtjerbina (1882–1931)⁶⁹.

Mycket högt värderade Skrjabin pianisten M. Mejtjik och betraktade honom som en av de bästa interpreterna av sina verk. År 1908 anförtrorde Skrjabin honom uruppförandet av sin sonat nr 5. Listan över tonsättarens samtida interpret, som spelade hans pianoverk, kan kompletteras med Heinrich Neuhaus (1888–1965), som år 1922 spelade en serie konserter med Skrjabins alla sonater och Samuil Feinberg (1890–1962)⁷⁰ som också framförde tonsättarens alla sonater i slutet på 20-talet.

Utanför Rysslands gränser spelade ofta Josef Lhévinne (1874–1944) och Josef Hofmann (1876–1957) Skrjabins musik. Hit kan även räknas Leopold Godowsky (1870–1938), Egon Petri (1881–1962) och Walter Gieseking (1895–1956). Man kan naturligtvis inte undgå att nämna Sergej Rachmaninovs (1873–1943) uppförande av Skrjabins musik, även om dessa fick negativ kritik från både anhängare av Skrjabins egna interpretationer och av tonsättaren själv.⁷¹

⁶⁸ Se fotnot 20 på s. 13.

⁶⁹ E. Bekman-Sjtjerbina var den första exekutören av Skrjabins sonater nr 6 och nr 8.

⁷⁰ S. Feinberg var rysk pianist, tonsättare, pedagog och musikkforskare, elev till A. Goldenweiser (piano) och framstående interpret av Skrjabins musik; Skrjabins efterföljare. Han har skapat en av de främsta skolorna inom återgivande pianokonst. Från 1922 var han professor vid Moskvakonservatoriet. Bland hans elever fanns I. Aptekarev, N. Emeljanov, V. Merzjanov, V. Natanson.

⁷¹ Se fotnoten 9 på sidan 10.

Senare utökades skaran av aktiva utövare av Skrjabins musik med Vladimir Horowitz (1903–1989) och Vladimir Sofronitskij (1901–1961). Skrjabins sonat nr 10 uruppfördes av tonsättaren själv i Moskva den 12 december 1913. Den kunde naturligtvis inte bli någon ”hit” hos pianister och speciellt inte hos publiken på grund av sitt avancerade och komplicerade musikspråk.⁷²

Sonat nr 10 dök emellertid upp på 20–30-talets affischer då och då.⁷³ Från den tiden finns bevarat de tre första grammofoninspelningarna av sonaten. Två av dessa (78 rpm) gjordes av Ruth Heymann på bolaget FRM och av A. Sienkiewicz på bolaget ”Polydor”. Den tredje skivan med Heinrich Neuhaus framförande producerades av skivbolaget ”Melodia” år 1938. Den sistnämnda inspelningen har inte blivit tillgänglig för det breda världsauditoriet förrän på 90-talet, när den gavs ut av det japanska skivbolaget ”Denon”.

I samband med dessa första inspelningar vill jag påminna om att digital ljudteknik och därmed de första CD-skivorna kom så sent som i slutet av 70- och i början av 80-talet. Innan LP-skivor uppfanns och stereofoni utgjorde en revolution inom ljudtekniken (år 1958) fanns endast direktradiosändningar (från år 1920) och ganska bristfälliga grammofoninspelningar, som inte kunde återge ett reellt ljud.⁷⁴ Ändå är de tre grammofoninspelningarna av Skrjabins pianosonat nr 10 från 20-30-talet av stort intresse. Inom ramen för detta arbete nöjer vi oss med en kort analys av en mera avanserad men inte helt perfekt inspelning, gjord av Heinrich Neuhaus.

Innan jag övergår till analysen av Heinrich Neuhaus’ interpretation av sonat nr 10 vill jag presentera två begrepp som är väsentliga i min klassificering av interpretationernas art, nämligen begreppen ”realistisk eller objektiv pianism” och ”subjektiv pianism”.

Indelningen av interpretar i objektiva och subjektiva är ganska relativ och kan långt ifrån alltid tillämpas på alla pianister. Med ”realistisk eller objektiv pianism” i denna kontext avser jag en konstnärlig stil, som strävar mot en

⁷² Det hade gått nästan sextio år efter Skrjabins död innan hans sena verk nådde det breda auditoriet.

⁷³ Sonat nr 10 framfördes av Heinrich Neuhaus och Samuil Feinberg på 20-talet och av Vladimir Sofronitskij år 1938. Ruth Heymann, grundaren av The Scriabin Society of America, spelade sonat nr 10 i USA.

⁷⁴ För utförligare information om ljudupptagningshistorien se Michael Chanan (1995), *Repeated Takes: A Short History of Recording and its Effects on Music*. London; New York: Verso och Robert Philip (1992), *Early Recordings and Musical Style: Changing Tastes in Instrumental Performance, 1900–1950*. Cambridge; New York: Cambridge University Press.

fullständig, bokstavlig genomläsning av nottexten och som sätter tonsättarens musikaliska värld över interpretens personliga, subjektiva lidelser. Den konstnärliga uppgiften, att ge ett objektivt uttryck åt musikverkets innehåll, står på första plats. Interpreterna distanserar jagets frihet från ”ren musik”.

Med de ”subjektiva” interpreterna menar jag de pianister, som strävar efter att återge den musikaliska gestalten av en nottext genom prisma av sin egen syn på musik och sina egna lidelser som samstämmar med framfört verk. Denna stil kännetecknas av frihet i framförandet av nottexten, subjektivism och individualism i interpretationen. Det är viktigt att inte bara objektivt återge musik utan också interpretera den, visa sin egen uppfattning om musikverket. Till denna kategori räknar jag de pianister som interpreterar Skrjabins musik ”radikalt subjektivt”, det vill säga, på gränsen till ”extremt psykologiskt”, där strävan att skapa en sinnesstämning dominerar på bekostnad av tonsättarens föredragsanvisningar. Sådan interpretation definierar jag som ”mystisk”.

2.1.1 Heinrich Neuhaus

Heinrich Neuhaus är en betydande interpret av Skrjabins pianoverk, en legendarisk pedagog vid Moskvakonservatoriet. Bland hans elever finns världsberömda pianister som till exempel Svjatoslav Richter, Emil Gilels och Radu Lupu. Neuhaus har spelat in flera pianoverk av Alexander Skrjabin, bland annat sex sonater – nr 1, nr 3, nr 5, nr 7, nr 9 och nr 10.

Neuhaus börjar sonat nr 10 i ganska livligt tempo, som från och med takt 9 stegras ytterligare. Allegro-satsen spelas mycket snabbare än exekutörens reella tekniska förutsättningar tillåter. Konsekvenserna av allt detta blir att hälften av alla sextondelar i den kromatiska linjen av Allegros första tema helt enkelt försvinner. Reprisen verkar lite lugnare, även om det i takterna 256–270 inträffar ett moment av panikartad exaltation i samband med att fakturen blivit mera komplicerad.

Vad beträffar klangbalansen hos Neuhaus så förlorar han ibland kontrollen över detaljerna i klangbilden på grund av sin allmänna nervositet. Här uppstår en kedjereaktion – en tillfällighet ger upphov till en annan och så vidare. I viss mån kunde detta kallas för en improvisation eller snarare en kaotisk

improvisation. Som exempel kan nämnas takterna 88–114 där ljudkaos mixas med rytmkaos.

I fråga om användning av pedalen kan man konstatera att Neuhaus spelar de kromatiska tonerna *hessess* och *ass* i takt 7 utan att växla pedal (ex 1).

Exempel 1

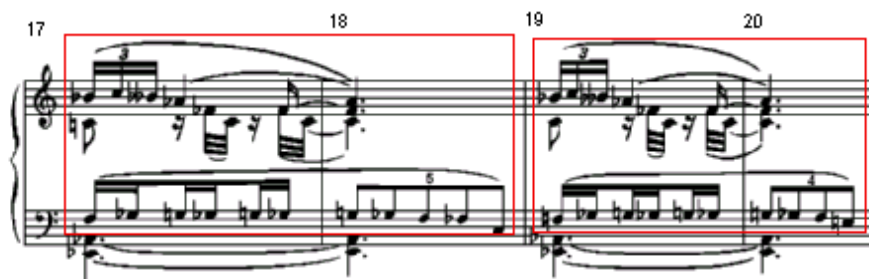


takterna 7–8

Alla *staccati* spelas med full pedal (takterna 53–54, 57–57, 144–145 och motsvarande takter i reprisen). Neuhaus har en tendens att med hjälp av pedalen göra fakturen grumlig i sonat nr 10. Kanske detta fenomen, som påträffas i en period av takterna 9–28, är just den så kallade pedaldimman.

Företeelsen i takterna 17–20 är förmodligen det som Skrjabin beskrev som ”beslöjade skuggor”, eftersom det enda man hör här är en kvart i basstämman och en mycket vag sopranlinje. Allt annat i Neuhaus’ tolkning är grumligt och otydligt på grund av pedalen (ex 2).

Exempel 2



takterna 17–20

Även *Più vivo* och *Presto* framför Neuhaus med användning av pedalen, speciellt flitigt pedaliserar han de tekniskt besvärliga takterna 326–327.

Neuhaus använder även en del av Skrjabins föredragssätt. Exempelvis arpeggerar han vissa ackord i takterna 124–125 och 140–142 (ex 3).

Exempel 3



takterna 124–125

Om Skrjabins spel påminner även Neuhaus sätt att spela *accelerando* i kulminationer i takterna 144–146 och 212–221, vilket orsakar en panikartad exaltation som leder till att klangen blir ful och torftig samt till att enstaka toner faller bort.

På vissa ställen rusar Neuhaus fram. Han, i likhet med Horowitz, saknar tålamod att lyssna på takterna 82–83 och 288–289. Det är ironiskt att Neuhaus på samma sätt som Horowitz överdriver det upprepande motivet i takterna 345–347 genom att spela det fyra gånger i stället för tre. Hela sonaten nr 10 framför Neuhaus på 9.47 minuter, vilket för närvarande är det snabbaste utförandet av denna sonat.

Sammanfattning

Trots att den konsert som Neuhaus spelade år 1938 inte i mitt tycke var den bästa i pianistens liv är Skrjabins musikaliska anda definitivt närvarande tack vare Neuhaus' improvisatoriska, nästan neurotiska sätt. Det låter kanske paradoxalt, men när man lyssnar på den här inspelningen i dag dyker den negativa kritik som Skrjabins pianospel hade fått från hans samtida upp i minnet. Det finns många likheter mellan denna kritik och Neuhaus' interpretation. Hit kan vi framför allt räkna en bristande kontroll över klangen, vilket är orsaken till att många nyanser förbleknar och suddas ut på grund av exekutörens överspändhet.

I främsta rummet lägger man märke till en hård klang, berövad all slags nyansering, och en monoton dynamik vars spännvidd ligger mellan *mp* och *mf*. Detta kan naturligtvis förklaras av den bristfälliga inspelningskvaliteten, fast i sonatens repris, då Neuhaus' nervositet försvinner för en tid, kan man plötsligt få höra mjukhet i takterna 140–241 och bra balans i drillarnas invecklade imitationer i takterna 246–252. Enstaka totala missar av rätta tangenter, som till exempel när pianisten missar första ackordet i takt 222, eller när han spelar en falsk passage i vänster hand i takt 212, samt det allmänna intrycket av ett överdrivet snabbt tempo av Allegro-satsen samt takterna 88–114, där ljudkaos blandas med rytmkaos, pekar på en enorm nervositet hos Neuhaus.

I kontexten av Neuhaus' snabba tempi uppfattas knepet *accelerando* och *crescendo* som onödigt, det som även varit fallet hos Skrjabin som pianist. Detta gör tyvärr inte musikens utveckling mera intensiv, utan åstadkommer snarare en spasmodisk, icke önskvärd rastlöshet. I sammanhanget av sådant okontrollerat utförande är melodifrasernas linjer ofta otydliga, inte genomlyssnade och de agogiska elementerna slätas över med pedal.

I sitt utförande av sonat nr 10 använder Neuhaus mycket pedal för att lägga ut de för Skrjabin typiska ”beslövande skuggorna” och pedaldimmorna.

2.2 Inspelningar av sonat nr 10 från 60-talet

Efter Neuhaus' inspelning 1938 har några decennier gått innan 60-talet skänkte oss två legendariska inspelningar av sonat nr 10. Inspelningarna gjordes av Vladimir Sofronitskij och Vladimir Horowitz. Den tystnad, som rådde på 50-talet, kan tillskrivas efterkrigsårens stämning och svårigheter. Arthur Rubinstein sade under ett samtal med F. Bower, att en av orsakerna till Skrjabins försvinnande från den populära scenen är världens begär av mekanisk, antiromantisk musik.⁷⁵

2.2.1 Vladimir Sofronitskij

Vladimir Sofronitskij (1903–1961) har i Ryssland alltid varit en erkänd mästare beträffande interpretation av A. Skrjabins pianoverk.⁷⁶ Den unge Sofronitskij framkallade stor sensation, när han spelade sin debutkonsert i Paris år 1928.⁷⁷ Det kunde ha varit början av en stor världskarriär, men pianisten återvände till hemlandet och släpptes aldrig mer utomlands. Turnén Warszawa-Paris 1928–29 var hans första och samtidigt sista framträdande utanför Rysslands gränser. Först under de senaste åren har hans namn börjat igenkännas och associeras med Skrjabin även i utlandet. Detta tack vare hans några få inspelningar som har nått västvärlden.

En intressant detalj ur Sofronitskijs biografi, nämligen att han var gift med Skrjabins dotter, bara förstärker hans ställning som en av de främsta skrjabinisterna i världen. Jag vill dock poängtera, att trots att Sofronitskij praktiskt taget spelade alla Skrjabins pianoverk, var han inte enbart skrjabinist utan han hade en vittomfattande repertoar som sträckte sig från Scarlatti till Prokofjev.

⁷⁵ F. Bower, A Talk about how to play Scriabin with F. Bower and D. Garvelmann (1969). I: *Journal of The Society of America* (2001-2002), Vol. 6, no 1, s.11.

⁷⁶ Låt oss anföra några citat ur ryska pressen från 20-talet. Kritikern V. P. Kolomijtsev skrev i *Vetjernaja krasnaja gazeta*, nr 260, 1924: "Ingen annan pianist framför numera Skrjabins musik så fullkomligt, i musikens anda, som Sofronitskij gör. För övrigt erinrar hans framförande mycket om själva tonsättarens spel, trots att Sofronitskij aldrig har hört Skrjabin spela". Professor och musikkforskare V. G. Karatigin konstaterade i sin artikel i tidskriften *Zjizn iskusstva* (1924) att "Vissa moment klingar under fingrarna på denne talangfulle pianist mycket likt själva tonsättarens manér att framföra sina verk, varvid de detaljerade och sonderdelade kontrasterna i tempot, dynamiken och expressionen i Sofronitskijs spel på intet sätt förstör, i likhet med Skrjabins framförande, helheten och proportionaliteten på den allmänna planen".

⁷⁷ Recensionerna av parisiska konserter finns i V. N. Sofronitskij, Iz vospominanij. I: *Vospominanija o Sofronitskom* (Moskva, Vsesojuznoe izdatelstvo Sovetskij kompozitor 1982), s 426.

Det finns inspelningar av nästan alla Skrjabins sonater gjorda av Sofronitskij vid skivbolaget "Melodia". Sonat nr 7 fanns dock inte med på Sofronitskijs repertoarlista, och ur sonat nr 1 spelade han endast den sista delen, "Sorgmarschen". Till vårt förfogande finns även en liveinspelning av sonat nr 10 som framfördes på en av Sofronitskijs konserter år 1960. Om vi lägger märke till att Sofronitskij inte tyckte om sina studioinspelningar och inte heller gillade inspelningarna i sig, kan vi knappast överskatta betydelsen av denna inspelning för eftervärlden. Man lyckades fånga Sofronitskijs levande framträdande, ett av hans mest underbara, uppriktiga, äkta uppträdanden.

Anmärkningsvärd är redan början av Moderato, de första åtta takterna. Samma motiv i sopranen i takter 3 och 7 spelar Sofronitskij helt olika (ex 1).

Exempel 1

takterna 1–8

Första gången klingar motivet som ett genljud av inledande frasen. Andra gången har motivet en mera bestämd karaktär, som något mycket betydelsefullt. De två elementen i det inledande temat kommer Sofronitskij att variera oändligt mycket i fortsättningen.

Under sonatens lopp öppnar Sofronitskij en mängd av gedigna möjligheter i interpretationen av det sista elementet i första temat av Moderato i takterna 1–2 (respektive i takterna 116–117) och i takterna 120–121 (ex 2).

Exempel 2:



takterna 1- 2,

adekvat i takterna 116–117



takterna 120–121

Triolen med accentuerat *b* i takt 3 utför han också på många olika sätt. En gång spelar han med ett uppehåll på första tonen och efterföljande glidning av triolens resterande toner mot tonen *ass* (ex 3).

Exempel 3



takt 3

Samma triol kan han spela absolut jämnt, som i takterna 190–191 (ex 4),

Exempel 4



takterna 190– 191

eller på ett annat sätt, som i takt 118, där han drar ut på de två första tonerna av triolen (ex 5).

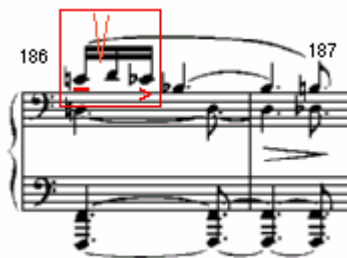
Exempel 5



takt 118

En variant till finner vi i takterna 186–187, där Sofronitskij gör ett uppehåll på triolens första ton och en accent på den sista tonen (ex 6).

Exempel 6



takterna 186–187

Kompaktheten uppnås tack vare fraseringen. Inledningen från takt 9 bygger Sofronitskij på följande sätt: 4 takter + 4 takter, vidare 4 takter + 16 takter. De åtskilliga motiv som ständigt upprepas varierande under loppet av tolv takter (takterna 17–28) förenar han i en helhet genom att dra en kontinuerlig linje i tenorstämman.

Rytmproblemet i takterna 32–38 löser Sofronitskij genialt enkelt. Han avslutar första temats motiv i *ritenuto* och *fermato* och därefter fraserar han motiven i takterna 32–36 enligt följande: 2 takter + 2 takter, med markering på ”ett” (endast på första taktindelarna, ex 7).

Exempel 7



takter 32–38

Således hörs synkopen i takt 37 tydligt, och rytmen i takterna 37–38 blir mycket klar.

Sofronitskij tolkar Allegro som *agitato* med ett drag av nervositet. Han lyckas dölja fakturens klumplighet, som förorsakas av två asymmetriska ackompanjemang, genom att gjuta ihop dessa till en helhet. Vi hör inte när Sofronitskij byter positionerna i vänster hand. Det enda vi hör, är de melodiska vågorna, som forsar uppåt och nedåt. Vågornas sista, avslutande toner försvinner så snabbt, att örat knappt hinner uppfatta dessa (tonen *ass* i takterna 40 och 42 samt tonen *e* i takt 44).

Återigen lägger man märke till fraseringen. Tolv på varandra följande takter (takterna 39–50) spelar Sofronitskij i ett enda andetag, som en lång sammanhängande fras.

Det finns olika sätt att interpretara *staccato* i vänster hand i takterna 53–54 och 57–58. En av tolkningsfrågorna är om detta skall spelas med eller utan pedal. Sofronitskij spelar ett lätt *staccato*, dock med användning av pedalen.

Intrycket av att två helt olika stoff är sammanbundna (som i takterna 51–52 och 53–54) nås genom att takterna 53–54 spelas som ett komplement till de två föregående takterna (ex 8). Drivkraften liksom hämtas från de nyligen klingade

takterna. På liknande sätt beter sig en akrobat när denne hoppar och sedan gör en saltomortal i luften helt automatiskt, genom att utnyttja den tröghetskraft, som finns kvar efter hoppet.

Det finns få pianister, som skulle kunna klara av att lika elegant som Sofronitskij fraserar takterna 59–70, med dessas komplicerade polyfoni i de asymmetriska stämmorna. Sofronitskij har skapat en intressant klangeffekt, som går ut på att klangen slocknar mjukt för att sedan kompenseras med en gungning – framåt och bakåt (drill med triolen i takterna 65–66, analogt i takterna 67–68). Trots att det står *f* i takt 73 i texten, spelar Sofronitskij bara *mf*. *Forte* kommer senare. Orsaken till denna avvikelse från notationen är att för Sofronitskij var *forte* förmodligen en karaktär, en exaltation och inte en dynamisk beteckning.

I expositionens andra tema, som för första gången framträder i takt 73, ändrar Sofronitskij rytm. Han förlänger och accentuerar tonen *f*iss och förkortar tonen *h* (ex 8).

Exempel 8



takterna 73–74

Det är intressant att Sofronitskij inte gör några ändringar alls i rytmen i repris-
en (takterna 261 och 265), utan han håller sig till den rytm, som är angiven i
nottexten (ex 9).

Exempel 9

The image shows a musical score for measures 260-263. Measure 260 is marked 'vibrant' and 'mp'. Measure 261 has a red box around a triplet of eighth notes. Measure 262 is marked 'p'. Measure 263 is marked 's'.

takterna 260– 263

Ett annat karakteristiskt drag hos Sofronitskij är, att vänsterhandens figura-
tion (takt 74 och takt 78 och flera analogiska ställen) alltid klingar före den
sista tonen i temat trots att tonerna skulle spelas samtidigt (ex 10).

Exempel 10

The image shows a musical score for measure 74. A red line indicates the timing of the left hand's figure, showing it starts before the final note of the theme.

takt 74

Vi har även ett exempel på hur olika Sofronitskij interpreterar absolut identiskt material i takterna 76–77 och 80–81. I det första fallet utvecklas dynamiken enligt *cresc.* $\leftarrow f$ (ex 11).

Exempel 11



takterna 76–77

I det andra fallet har vi ett annat mönster, med avslappning och en avrundad sänkning: enligt *mp* $\leftarrow \rightarrow$ (ex 12).

Exempel 12



takterna 80–81

I takterna 82–83 och praktiskt taget på alla analogiska ställen i takterna 101–102, 269–270 och 288–289 spelar Sofronitskij utan att hålla ut längden av $\text{P} + \text{P} \downarrow$, så att det hela sammanlagt blir nästan en takt kortare (ex 13).

Exempel 13



takterna 82–83

takterna 101–102

De takter 84–87, som alltid har väckt frågor kring interpretationen och som jag rent symboliskt i fortsättningen kommer att kalla ”takterna Sfinx”, spelar Sofronitskij mjukt, med breda och snabba arpeggion. I takt 86 anslår han tonen *diss* strax efter att ha spelat arpeggiot och sexten i höger hand samtidigt (ex 14).

Exempel 14



takterna 84–87

Fraseringen i takterna 88–102 grundas återigen, i likhet med fraseringen i takterna 39–50, på ”tröghetsprincipen”, som Sofronitskij använder varje gång han vill sammanfoga två helt olika element.

I detta sammanhang vill jag dock poängtera, att bland andra pianister råder en diametralt motsatt tendens. De kontrasterande elementen anpassas inte till varandra. Tvärtom, dessa avskiljs från varandra, vilket gör att kontrasten skärps ännu mer. Men då sönderdelas frasen.

Fallande ”tema med drill”, som jag kallar motivet i takt 88, spelar Sofronitskij *mp*. Från detta tema sprider sig ”fläckar” (takter 89–91). Därefter kommer samma ”tema med drill” tillbaka i *mp* igen. Denna gång fortsätter dock den rörelse som föds av detta tema ända fram till takt 100.

Efter den resoluta insprängningen av expositionens andra tema i *mf* i takterna 100–102 och uppreandet av ”sfinxtemat” (takterna 103–106) återkommer ”temat med drill” för tredje gången (takt 107). Den här gången framhäver Sofronitskij tenorstämmans linje. Sista gången framträder ”temat med drill” i takt 111 och övergår mystiskt till inledningens tema. Takterna 122–132 spelar Sofronitskij som ett helhetsmässigt block, med stegrande hastighet ända fram till takt 124 där han dröjer kvar ett tag.

Drillarna i takterna 128–131 interpreterar han som en avspänning, men på intet sätt som en ny impuls. Dynamiken är bara *mf* här, med efterföljande sänkning till *p* (ex 15).

Exempel 15

takterna 128–131

Efter reminiscensen av inledningens tema (takt 132), där Sofronitskij så skickligt inflätar det kromatiserade ”temat med drill” med överraskande accentuering på tonen *a* i takt 134 och avtagande till intet i takt 135 (ex 16),

Exempel 16

takterna 134–135

framträder ett nytt block (takterna 136–154). Sofronitskij spelar detta som en enda lång fras.

På samma sätt, som de ovannämnda takterna 128–131, spelar Sofronitskij även takterna 144–147. Dessa tolkas som en avspänning, ett resultat av föregående successiva uppladdning med början i takt 136, som om interpreten tog ansats för att flyga. Genom att spela lätta drillar och använda tonstyrkan *mf* uppnår Sofronitskij det verkliga glittrandet. Detta följs av en avslappning och ett *diminuendo* i takterna 148–151 och en ny uppladdning i takterna 152–153, som i sin tur resulterar i *f* i takt 154 (ex 17).

Exempel 17

takterna 148–154

Takt 158 (första genomföringens tema) spelar Sofronitskij *mf* i stället för i texten anvisat *p*. Det finns ett skäl till detta, nämligen en mera nervös karaktär än i expositionen. Strålände visar Sofronitskij inledningens motiv i tenorstämman i takterna 159, 161 och 163. En intressant övergång från en nervös till en mystisk atmosfär hör man i takterna 170–172, där Sofronitskij spelar *subito diminuendo* i takt 170.

Takterna 170–183 är återigen uppbyggda som en sammansättning av olika lager. Sofronitskij spelar dessa enligt följande: två lager, som utgör takterna 170–177,

$$\left\{ \begin{array}{l} 170-171 \quad + \quad 172-173 \\ 174-175 \quad + \quad 176-177 \end{array} \right\}$$

samt ett annat lager av takterna 178–183, bildar tillsammans ett gemensamt långt lager. I takterna 178–183 missbrukar Sofronitskij inte pedalen utan för en lång och tydlig linje i basstämman.

Två kulminationer, i takterna 192–211 och 294–305 i reprisen, anordnar han skickligt i ett block. Detta erinrar om en spiralförelse, som accelererar till en kulmination av expositionens andra tema.

I genomförandet av det andra temat håller sig Sofronitskij till samma rytm som i takt 74. Han förlänger tonen *eiss* och förkortar tonen *aiss* i takt 213 (ex 18), likaså i takt 217

Exempel 18

212 Puissant, radieux

213

214

215

The musical score consists of four systems of staves. The first system (212) is labeled 'Puissant, radieux'. The second system (213) has a red box highlighting a note. The third system (214) and the fourth system (215) continue the musical phrase. The score is written for piano with treble and bass staves.

takterna 212– 215

Kulminationen ger tyvärr inte något intryck av majestätisk styrka, vilket orsakas av fakturen, där *tremolo* i det höga registret ”knarrar” hos Sofronitskij. För övrigt är ljudstyrkan här otillräcklig. Endast det sista ackordet klingar

imponerande kraftigt i *fff*, tack vare fördubblade tonen c i basstämman (takt 221).

Spänningen avtar i takt 222 (bara *mf*), och övergången till repris utförs mjukt. Här ändrar Sofronitskij karaktären. Nu spelas allt mindre dramatiskt, nästan förbigående, utan nervositet. Sofronitskij liksom upprepar i all hast det, som redan har hänt och redan är bekant. Vissa impulser, exempelvis i takterna 236–237 (bara *mf*) liksom skyndar på förloppet framåt. Samtidigt blir rörelsen lugnare och avrundas av efterföljande impulser i takterna 240–241 (*mp*) och därefter i takterna 244–245 (bara *p*).

Övergången till det andra temat har en mindre intensiv dynamik än expositionen. Allt är här mycket enklare. Takt 258 avslutas i *p*, och i exakt samma klangfärg börjar Sofronitskij *avec élan lumineux vibrant*. Crescendot mot tonen giss (takt 259) är dock blott en skymt av ett riktigt crescendo (ex.19). Dynamiken är här bara *mp*, därefter åter *p* (takt 260).

Exempel 19

The musical score for piano, measures 256-263, is shown. The score is in 3/4 time. Measures 256-257 show a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Measure 258 is marked 'p' and 'avec élan lumineux'. Measures 259-260 show a crescendo from 'p' to 'mp' and back to 'p'. Measure 261 is marked 'vibrant' and 'p'. Measure 262 is marked 'p'. Measure 263 is marked 'cresc.' and 'p'.

takterna 256–263

I takterna 261 och 265 spelar Sofronitskij andra temat i just den rytm, som är angiven av Skrjabin. Uppreandet av enstaka toner i takt 261 har antagligen en slumpartad karaktär och kan betraktas som en av de små olägenheter som ibland förekommer vid ett liveframträdande.

I takterna 275–289 är dynamiken mera återhållsam, bara *p*, med framhävande av motiven i sopranen i takt 275 och 279 (ex 20). Fraseringen har samma mönster som motsvarande episod i takterna 83–103.

Exempel 20



takterna 275–280

I takt 293 gör Sofronitskij en lång *fermat* med pedalen nedtryckt. Därefter börjar en spiralrörelse som går i fyra ”varv”. Takterna 294–305 är sammanfogade till en helhet, varvid takterna 296–297 (likaså takterna 300–301) spelas av Sofronitskij på två impulser med ett mycket intensivt *accelerando*, utan pedal och med tydligt markerade *scharp staccati*. Det är intressant att Sofronitskij inleder varje ny nivå eller varje nytt ”varv” i nästan samma tempo (takterna 204, 208, 302 och 305). Således löser han inte avsnittets problem genom en successiv stegring av tempot, utan genom en regelbunden återkomst till samma position, varje gång med förändringar i klangfärger alltefter harmoniska förändringar i musiken. Basstämman i C-durackorden spelas med expansion i *ff* (takt 305).

Kodan framför Sofronitskij i ett lagom tempo, inte för snabbt. Han spelar med en tydlig och klar artikulation. Dynamiken utvecklas från *mf* (takt 306). Kodan liknar ”en dans på spiralfjädrar”. Även denna gång uppnås balans genom fraseringen. Takterna 306–308 bildar exempelvis en enda fras, där takt 308 uppträder som en slutsats, en återstuds från takterna 306–307. På samma sätt spelar Sofronitskij även takterna 312–313, som en studs från de föregående takterna 310–313.

Prestot (från takt 320) framför Sofronitskij mycket rytmiskt. Han framhäver danslinjen i basstämman med en synkop i takt 321 och ett betonat taktslag i efterföljande takt 322 (ex 21).

Exempel 21



takterna 320–322

Efter en våg av *crescendo* i takterna 326–327 kvävs rörelsen plötsligt. Denna oväntade cesur efterföljs av *subito p* (takt 328). I takterna 343–347 avstår Sofronitskij från en kraftig stegring av tempot. Andra hälften av takt 343, nämligen motivet $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$, spelas *sf*, och därifrån, som en genklang, sprids de återkommande, dämpande motiven i takterna 345–347. Dessa spelar Sofronitskij bara *p* (ex 22).

Exempel 22



takterna 343–347

Här spelar Sofronitskij basstämman oklanderligt rytmiskt. Övergången från de sista takterna av "dämpande dansen" till Moderato (takt 348) är så smidigt utförd att den knappt märks. Eftersom Sofronitskij nästan inte ändrar tempot i takt 348, fortsätter en lång linje fram till takt 359. På samma sätt som i takterna 17–29 uppnås helheten tack vare differentieringen av en lång linje i tenorstämman i takterna 350–359.

Episoden i takterna 351–352 tolkar Sofronitskij utifrån tenorstämmans linje, där tre sextondelsnoter  i takt 351 har lika stort tidsvärde som en åttondelsnot i takt 352 och i takterna 355–356 (ex 23).

Exempel 23



takterna 351– 352

Tonerna *f* och *c* i basstämman i takterna 365–366 spelar Sofronitskij med en djup klang. Han avskiljer dessa från varandra genom att helt enkelt släppa upp pedalen (ex 24).

Exempel 24



takter 365–366

Hela sonaten framför Sofronitskij på 10.58 minuter.

Sammanfattning

Sonat nr 10 är oerhört kompakt och logisk i Sofronitskijs tolkning. Mängder av små, till synes sönderdelade fraser är förenade i långa perioder. Fakturen är genomskinlig och grumlas inte av pedalen. Sofronitskij varierar artikulationen på varje återkommande element under hela sonatens lopp, vilket gör att musiken upplevs som spontan och mångfacetterad. Han artikulerar mycket tydligt och klart. Därför hörs alla de flerdimensionella tematiska linjerna mycket tydligt. Således är Skrjabin polyfonisk i Sofronitskijs tolkning.

Sofronitskij spelar sonat nr 10 lika lätt och naturligt som han andas, då musikens strikta rytm och pulsering är så organiska att de inte märks. De raffinerade nyanserna i hans ljudpalett ”mäts med en millimeters noggrannhet”. Här finns varken tillgjordhet eller överdrift, men en mångfald färger.

I Sofronitskijs interpretation kan man hitta många element från Skrjabins pianistiska principer, såsom en rytmisk stomme med regelbunden puls, divergering av de övre och de nedre stämmorna, ett lätt, exakt och snabbt anslag, nyansrikedom av klangfärger, en utmärkt pedalisering, tonens ”psykiska uppsving”.

Trots att Sofronitskij spelar sonat nr 10 ganska snabbt, på 10 minuter och 58 sekunder, får man inte någon känsla av att han skulle använda supersnabba tempi eller att hans spel skulle vara rastlöst. Beträffande tempi i Sofronitskijs framförande kan vi konstatera, att det inte alls handlar om hur snabbt han spelar. Det är mindre intressant, om han väljer att spela *allegro* eller *moderato*. Han tycks inte välja tempi utan sinnesstämningar.

Detsamma gäller även dynamiken. *Forte* eller *piano* betyder hos Sofronitskij inte alls *starkt* eller *svagt* utan *bestämt* eller *med ömhet*, *betonat högtidligt* eller *genomskinligt-meditativt*. Allt har sin egen prägel i denna verkåtergivning. Ett ”universellt” *piano* existerar inte. I stället finns det en bild, en konkret affekt.

2.2.2 Vladimir Horowitz

”Den siste mohikanen”, den legendariske representanten för ”den gamla pianistiska skolan” Vladimir Horowitz (1904–1989) har utan tvekan gjort en av de största insatserna för populariseringen av Skrjabins verk. Horowitz framförde Skrjabins kompositioner under hela sitt liv.⁷⁸ Han spelade gärna även Skrjabins miniatyrer såsom encore (extranummer), men i första hand kommer man naturligtvis ihåg *Etyd op. 8 nr 12 i diss-moll*.

Den romantiska, spontana och raffinerade stil, som kännetecknade Vladimir Horowitz’ pianospel, passade perfekt till Skrjabins musik. Flera av hans interpretationer, såsom sonat nr 9, *Etyd op.2 nr 1 i ciss moll* och *Vers la flamme* förblir oöverträffade mästerverk vad gäller interpretation av Alexander Skrjabins musik. Vladimir Horowitz har spelat in bara fyra pianosonater av Alexander Skrjabin, nämligen sonat nr 4, sonat nr 5, sonat nr 9 och sonat nr 10. Inspelningen av sonat nr 10 gjordes på en konsert som ägde rum den 17 april 1966.

De inledande takterna av Moderato klingar hos Horowitz mycket konkret, orkestralt, med mycket färger i de välbalanserade linjerna. Detta yttrar sig exempelvis i de långt klingande tonerna i basen, såsom bastonen *ess* (takterna 2, 3 och 4), eller i den djupa, fördubblade basen *ess* (takterna 5, 6 och 7). Ackordet i takt 4 liksom stelnar på en *fermat*: Horowitz lyssnar på tonens fortsättning.

Den realistiska karaktären hos det inledande temat kommer Horowitz att behålla för detta tema under hela sonaten. Till exempel i takterna 116, 184 och 360 låter uppkomsten av det inledande temat organiserande, aktivt, som om det kastar ett realistiskt dagsljus på tidigare dimmor. De flesta pianisterna, som till exempel Vladimir Sofronitskij, väljer en annan, mystisk prägel. Att ge detta tema realistisk anstrykning är ganska ovanligt.

Med sitt sätt att interpretera det inledande motivet i sonat nr 10 har Horowitz tyvärr givit upphov till en icke önskvärd tradition att förkorta sextondelsnoterna och spela dessa nästan som trettioåttaondelar och således ignorera taktarten

⁷⁸ Som barn träffade Horowitz Alexander Skrjabin en gång och spelade för honom. Efter att ha spelat en av tonsättarens stycken fick lille Horowitz lovord och uppmuntran av kompositören.

9/16. Horowitz håller fast vid denna rytm på alla ställen där ett liknande motiv uppkommer (exempel1).

Exempel 1



takterna 1– 2

Här kan man naturligtvis referera till Skrjabin själv, som hade för vana att ytterligare förkorta de korta tonerna, till exempel i början av sonat nr 3 (del 1), där Skrjabin spelar trettio tvåondelsnoter, även om det i texten anges sextondelsnoter, vilket är dokumenterat i dechifreringen av Skrjabins "Mignon"-inspelning, som utfördes av Pavel Lobanov (ex 2).

Exempel 2



sonat nr 3, del 1, takterna 1–2

Slutet på motivet i takt 3 accentuerar Horowitz genom att avskilja det en aning från triolen (ex 3).

Exempel 3



takt 3

På samma sätt spelar Horowitz även takt 190, där han accentuerar tonen *fiss*. I takt 7 gör han två fördröjningar, nämligen en kort framför tonen *hessess* och en lite längre framför tonen *ass* (ex 4).

De översta linjerna i takterna 7–8 delar Horowitz upp i två motiv, vilket mycket klart framgår av föredragsbeteckningarna i nottexten. Men det är inte nog med detta. Han förser även motiven med olika karaktärer (ex 4).

Exempel 4

7 poco rit.

8 eko, avslappning

8 subito, aktivt

takterna 7- 8

Det är anmärkningsvärt att Horowitz spelade de två ovan nämnda elementen ganska aktivt i sammanhanget av efterföljande utveckling, när dessa återkommer i takterna 31–32. Tvärtom gör han i takterna 118–119, där de bägge elementen klingar mjukt (ex 5).

Exempel 5

118 119

p

mjukt

mjukt

takterna 118–119

I sonatens avslutande takter (takterna 362–363) interpreteras dessa två element på följande sätt: p/mp (ex 6).

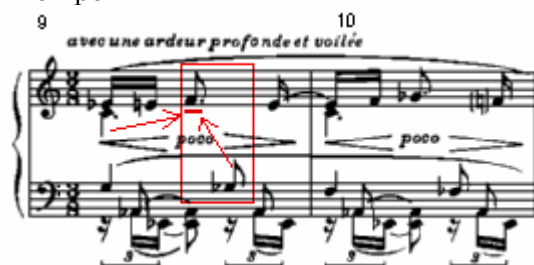
Exempel 6

[illegible]

takterna 362–363

Takterna 9–28 interpreterar Horowitz improvisatoriskt. I takt 9 går han raskt fram till tonen *f* och stannar sedan där en stund i väntan på *gess* i tenoren. Därigenom kompenseras tiden genom att först komprimeras och därefter förlängas, så att helheten bevarar sin balans (ex.7).

Exempel 7



takterna 9–10

Det är också utmärkande för Horowitz att spela efter varandra de toner, som enligt nottexten skulle spelas samtidigt. Detta gäller inte bara Skrjabins verk. (Jag har tidigare noterat detta spelsätt som ett karakteristiskt drag hos Skrjabin som pianist). På detta sätt framhäver Horowitz tenorstämmans linje i takt 9 och i motsvarande takt 13 (ex 8).

Exempel 8



takt 9

Likadant klingar även andra analoga ställen såsom takterna 63, 91, 122 och 138. I takt 122 (även i takt 138) framhäver Horowitz tonen *d* genom att spela den före figurationen i höger hand (ex 9).

Exempel 9



takt 122

Horowitz missbrukar dock inte detta knep, vilket i så fall skulle leda till en irriterande enformig ”kliché”. I takterna 17 och 19 anslår han exempelvis alla begynnelse-toner samtidigt. Här drar han i stället uppmärksamhet till den dynamiska kontrasten (ex 10).

Exempel 10

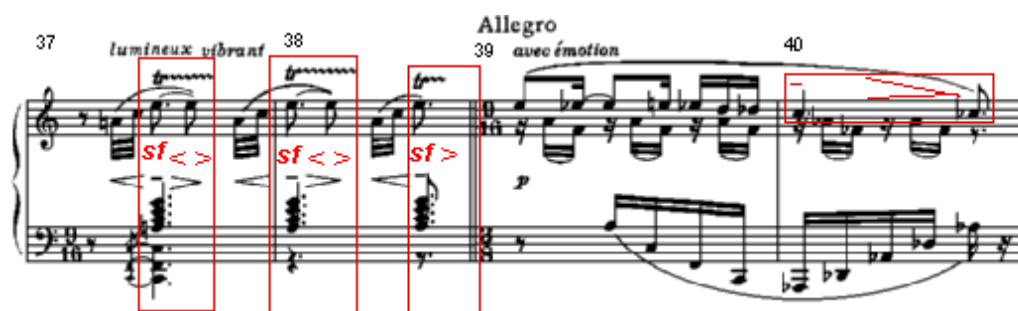


takterna 17–19

I övergången till Allegro (takterna 32–38) anslår Horowitz alla tre ackord med ett reellt, vibrerande *sf*. Dessutom får man intrycket att Horowitz efter ackordet i *sf* använder vänstra pedalen när han spelar drill *diminuendo*. Sålunda uppnås ett genuint, slocknande *diminuendo* (ex.11).

Den slocknande drillen i takt 38 övergår nästan omärkligt i Allegrots *pp* [*p* noterat]. Horowitz spelar inte Allegro snabbt. Här finns inte något reellt *agitato*. Allegro har snarare en beklagande, litet nedstämd karaktär, som förstärks av framhävandet av en liten sekund i temat (ex 11).

Exempel 11



takterna 37–40

I takt 50 demonstrerar Horowitz ett intressant spelsätt, där uppladdning via *crescendo* överraskande efterföljs av *subito diminuendo*. Därutöver släpper han upp pedalen och spelar lätt (*secco*) i vänster hand (ex.12).

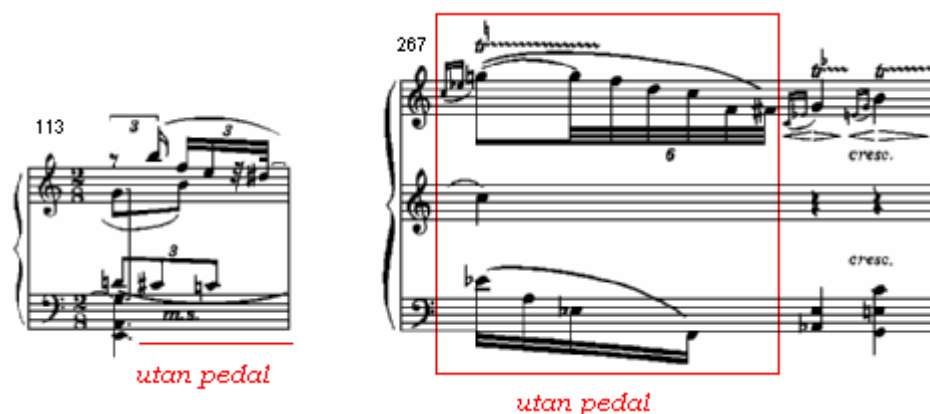
Exempel 12



takterna 50–51

Samma effekt, secco, använder Horowitz även i takterna 113 och 267 och ger därigenom upphov till skiftande klangfärger (ex 13).

Exempel 13



takt 113

takt 267

På vissa ställen, där det i texten står *staccato* i vänster hand, spelar Horowitz med pedal. På detta sätt spelas takterna 53–54, takterna 57–58 samt analoga ställen i repriserna, såsom takterna 240–241 och 244–245 (ex 14).

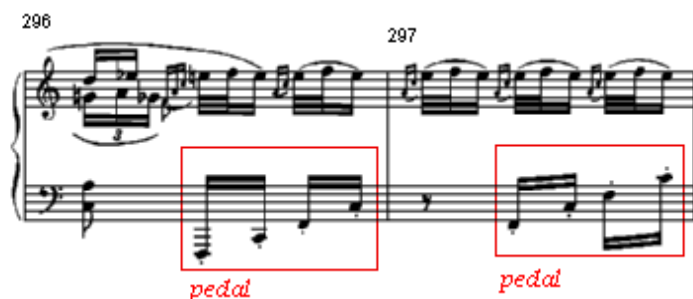
Exempel 14



takterna 53–54

Även drillen i takterna 53–54 och på andra analoga ställen spelar Horowitz som en impuls, med pedalen nedtryckt under hela förloppet. Likaså, utan att släppa upp pedalen, spelas även *staccati* i reprisen (takterna 296–297 och 300–301), men den gången i *f* (ex 15).

Exempel 15



takterna 296–297

Horowitz släpper inte gärna pedalen, inte ens på de ställen där det finns pauser som i takterna 33 och 35 (ex 16).

Exempel 16



takt 33

Med pedal spelas även sonatens sista takter 365 och 366 (ex 17).

Exempel 17



takterna 365–366

Pausen i övergången i takterna 293–294 är överbryggad av ackordets klang, förlängd med pedal, som om det fanns en fermat här (ex 18).

Exempel 18



takterna 293– 294

Expositionens andra tema i takt 74 spelar Horowitz med en ”matt” klang i *mp*. Karaktären är ”befallande”, med avslappning och ett litet uppehåll före den sista tonen *b* (ex 19).

Exempel 19



takterna 73–74

Liknande uppehåll gör han dessutom på alla analoga ställen i takterna 78, 101 och i takterna 261 och 288 i reprisen. En sådan fördröjning före temats sista ton finns dock varken i takt 82 eller i takt 265 i reprisen. Där klingar temat i en speciell nyans av *piano*, som om det höll på att ”tyna bort” (ex 20).

Exempel 20



takt 82

Temat i takterna 84–87 framför Horowitz på ett helt annat sätt än Sofronitskij. Horowitz spelar detta mycket realistiskt, i *mp*, med betoning på *fiss* (ex 21).

Exempel 21



takterna 84–87

Takterna 88–102 framför pianisten improviserande, *rubato*. Han döljer mycket elegant de obetydliga felslag i takterna 91–92, vilka har påträffats i detta framträdande "live". I takterna 92, 94 och på motsvarande ställen i reprisen (takterna 275, 279) ändrar Horowitz rytmen i vänster hand. I stället för jämna åttondelar ♪♪♪♪ spelar han således: ♪♪♪. Den här ändringen orsakas av att drillen i höger hand varar längre, än den skulle ha gjort enligt texten (ex 22).

Exempel 22



takt 92

Horowitz börjar *molto accellerando* redan i takt 124 och fortsätter ända fram till takt 128, vilket skapar nervositet i takterna 128–129. I vänster hand spelas här *non legato*, *tenuto* på varje ton. På samma sätt, massivt och distinkt, spelar Horowitz även drillarna i takterna 130–131 (ex 23).

Exempel 23



takterna 128–131

I takt 132 är Horowitz fortfarande i *mf*, ovillig att lugna ner sig (i texten står bara *p*), och takt 134 låter av den anledningen lite spastisk. Så tidigt som i takt 140 börjar han *molto accellerando* (på samma sätt som i takt 124), vilket är tre takter tidigare än vad notbilden föreskriver (*molto accellerando* är noterat i takt 143). Den gången lyckas Horowitz dock bättre med uppladdningen. Kulmen i takterna 144–145 är därför mer trovärdig och mindre nervös än i de motsvarande takterna 128–131.

Alla drillar i takterna 144–153 utför Horowitz på ett speciellt sätt. Han anslår nästan samtidigt drillens första sekund som blixtnabbt avlöses av själva drillen. Varje ny melodilinje betonas med en stark accent (ex 24).

Exempel 24

144 145 146 147

148 149 150 151

152 153

f *avec une joie subite*

dim.

mp *de plus en plus radieux*

molto cresc.

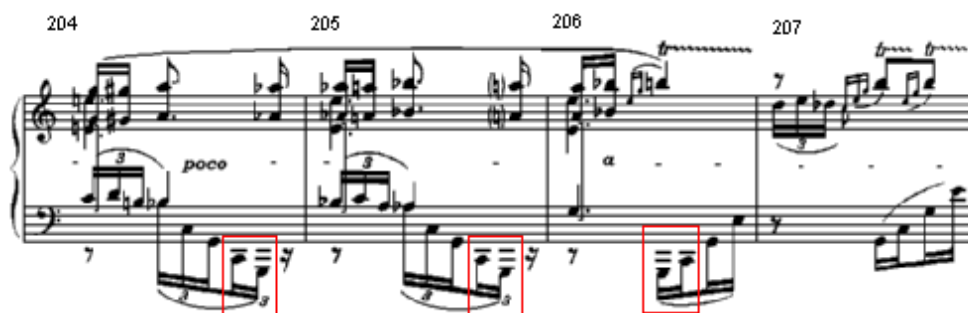
takterna 144–153

Takt 157, som Horowitz spelar *diminuendo*, övergår smidigt i det sorgsna temat av Allegro. Mycket klart hörs tenorstämman i takterna 159, 161 och 163. I takt 172 gör Horowitz ett *accelerando* på kvintolerna i vänster hand. De oroliga drillarna utmynnar i Allegros tema. På samma sätt spelas även takterna 176–177.

Murmuré i takterna 178–183 spelar Horowitz ”dimmigt”. Här hörs bara de upprepade ned- och uppstigande vågrörelserna.

Förberedelsen till kulmen i takterna 192–211 ger inte ett lika grandios intryck som uppladdningen hos Sofronitskij. Här gör Horowitz ett *accelerando* i drillarna i takterna 194–195, 198–199 och vidare i takterna 202–203 och 206–207. Mycket tydligt accentueras fjärdedelarna i tenoren under hela förloppet av uppladdningen inför kulmen (takterna 192–210). I takterna 204, 205 och 206 börjar Horowitz även accentuera de djupa tonerna i basen (ex 25).

Exempel 25



takterna 204– 207

Kulmen av genomföringens andra tema utför Horowitz mäterligt. Här finns både kraft, glans och dynamisk utveckling mot höjdpunkten av upplösningen i takt 221. Alla korta noter i takterna 212, 213, 214 och 215 etc. spelar Horowitz nästan samtidigt, som ett ackord (ex 26).

Exempel 26

212 Puissant, radieux

The image displays a musical score for measures 212 through 215. The score is written for piano (left hand) and right hand. The tempo/mood is marked 'Puissant, radieux'. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is 4/4. The score is divided into four systems, each corresponding to a measure. Red boxes highlight specific chords in each measure: measure 212 (piano), measure 213 (piano), measure 214 (piano), and measure 215 (piano). The chords are complex, featuring many notes, and are played almost simultaneously, as indicated by the text.

213

214

215

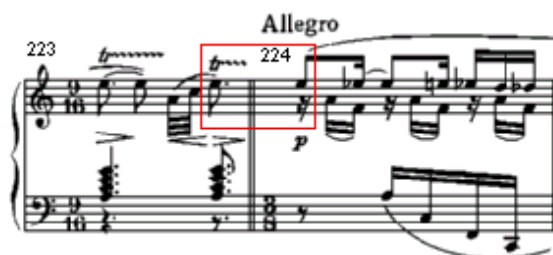
takterna 212– 215

Det är intressant att Horowitz, efter att ha spelat de korta noterna i takt 215 samtidigt, som ett ackord, anslår *arpeggiato* i takt 216 relativt långsamt och massivt. Tonerna avlöser varandra en i taget med fördubblad oktav *giss* på slutet. Alla fördubblade baser i vänster hand (takterna 213–218) anslås med accent.

Ackordet H-dur i takt 219 ljuder massivt, i kraftfullt *ff*. Ännu större ljudstyrka, *fff*, uppnår Horowitz i takt 221, vilket helt överensstämmer med vad som är indikerat av Skrjabin. Här kan man blott undra, hur Horowitz lyckades med detta. Ett av de tänkbara knepen är användning av sostenutopedalen. Kanske just med hjälp av den tredje pedalen har Horowitz fått fram en så fullständigt djup klang.

Övergång till Allegro sker på samma sätt som i takterna 38–39. Ur tonen *e*, via dynamisk sänkning (*diminuendo*) och *ritenuto*, rinner Allegrots sorgsna tema tyst ut (*p*) (ex 27).

Exempel 27



takterna 223– 224

Reprisen tolkar Horowitz ungefär i samma anda som expositionen, fast med några mer eller mindre spontana ändringar. Takt 236 spelas *subito f*, med en mycket stark accent på varje ackord, precis som i takterna 37–38 (ex 28).

Exempel 28



takterna 236– 237

Takterna 244–255 klingar något mjukare än de motsvarande takterna 57–68 i expositionen. Horowitz spelar takt 244 med en speciell prägel, mycket mjukt, ömt. De textförändringar, som förekommer i tenoren i takterna 250–252, kan tillskrivas ett slumpartat misstag under liveuppträdandet eller en spontan improvisation. Efter *crescendo* i takterna 258–259 följer *subito p*.

I reprisen klingar det andra temat charmerande, *p delicatissimo* (Skrjabin har emellertid noterat den dynamiska nyansen *mp*, likaså i expositionen).

I det andra genomförandet av temat (takterna 264–265) spelar Horowitz *mp* $\leftarrow$ *p subito* $\rightarrow$, vilket strider mot anvisningen i nottexten: *mp* $\leftarrow$ *mf* (ex 29).

Exempel 29



takterna 264–265

Jag har tidigare konstaterat, att det här inte finns någon cesur före tonen *a*. ”Temat med drill” i takt 275 klingar minimalistiskt-aktivt, några små ”blixtar”/accenter avlöses av en avslappning (ex 30).

Exempel 30



takterna 275–278

Klart framhävs altlinjen i takterna 277–278 och i de identiska takterna 285–286. Episoden i takterna 294–306 är uppbyggd på samma sätt som motsvar-

ande episod i takterna 192–212, d v s med *accelerando* i drillar och genom framhävande av fjärdedelarna i vänster hand. Horowitz fördröjer dock *accelerando* här, vilket skapar en spänningseffekt. Basstämman i takt 297 accelererar inte, den bromsar däremot sin rörelse en aning (ex 31).

Exempel 31



takterna 296–299

Därefter markerar *sempre tenuto* varje nytt steg i sopranen, såsom tonen *fiss* i takt 298, tonen *g* i takt 299 och vidare tonen *a* i takt 302, tonen *b* i takt 303 och tonen *h* i takt 304. Strax före takt 305 gör Horowitz en liten cesur och spelar sedan det första ackordet i takt 305 mycket kompakt, alla toner samtidigt, med påföljande upphetsning fram till det sista ackordet i takt 306. Detta ackord spelas *subito* och *arpeggio* i *mf*.

Trots att det i takt 306 står beteckningen *più vivo* i nottexten, ändrar Horowitz inte tempot. Ändå uppstår en illusion av att han spelar snabbare här, eftersom han "tänker i positioner". Han anslår till exempel trettio tvåndelarna i vänster hand i takterna 306, 309, 310 och 314 nästan samtidigt (ex 32).

Exempel 32



takt 310

I takt 317 gör dock Horowitz ett svagt *accelerando*, men håller i gengäld tillbaka temat i takt 320. Takterna 324–330 påminner om en flygning på samma plats. Rörelsen går inte horisontellt utan vertikalt - upp och ner, upp och ner.

På samma sätt klingar även takterna 338–339. Inledningens realistiska tema bryter plötsligt in i *mp* (takterna 340–341, ex 33)

Exempel 33



takterna 340–341

Efter det börjar *accelerando* i takt 342, med ett skrämmande *crescendo* i tenorstämmans motiv. Motivet i tenorstämman spelas *crescendo* varje gång det träder fram. Horowitz vältrar sig i detta motiv. Trots att motivet i takterna 342–343 upprepas två gånger spelar Horowitz det tre gånger (ex 34).

Exempel 34

takterna 342–347

Accelerando och *crescendo* avbryts helt plötsligt, *subito*, och övergår till långtansfull och sensibel Moderato med den hyperkänsliga tenoren i takterna 350–355.

Inträdet av Moderato i takt 348 innebär hos Horowitz inget annat än utveckling av karaktären. Tempot ändras nästan inte alls (ex 35).

Exempel 35



takterna 347– 348

Rubato i takt 354 mynnar ut i *ritenuto* (takt 356) och avslutas med en lång fermat i takt 359. De avslutande sju takterna 360–366 har en orkestral prägel, precis som början av sonaten. Sonatens sista toner *f* och *c* klingar *diminuendo*, med en lång pedal. Hela sonaten spelar Horowitz på 11 minuter och 59 sekunder.

Sammanfattning

Horowitz tolkar sonat nr 10 av A. Skrjabin i improvisationens anda, som om musiken på nytt skapades vid flygeln. I hans utförande löper utvecklingen tvärs igenom hela sonaten. De rytmiska och agogiska interpretationerna av likartade moment, motiv eller teman är fullständigt betingade av kontexten. I Horowitz' interpretation kombineras en tolknings realistiska drag och en mystisk atmosfär.

Här finns flera element från Skrjabins pianistiska arsenal: tiden kompenseras genom att först komprimeras och sedan förlängas; de toner som enligt nottexten skulle spelas samtidigt divergeras emellanåt; ett ackord anslås ofta *arpeggiato*. Dessutom förekommer förändringar i rytmen och avvikelser från nottexten, vilka uppfattas som spontana. Horowitz använder en mångfald av klangfärger, från "tidigare dimmor" till massiva i sin kraft och glans *fff*. Man bör dock poängtera, att flygeln av någon anledning inte var i perfekt kondition vid denna konsert. De höga registren (diskanten), speciellt tvåstrukna oktaven klingar lite för skarpt, ibland till och med skrikande.

2.3 Inspelningar av sonat nr 10 från 70–80-talet

Under 70-talet ökade intresset för Skrjabins musik. Ett flertal pianister nöjde sig inte med att bara spela in några enstaka sonater av Alexander Skrjabin, utan spelade in alla de tio sonaterna. Denna trend, att spela in samlade verk, exempelvis alla sonater av Beethoven, alla verk av Chopin, Liszt och så vidare, är i viss mån typisk för 70-talet. Orsaken till detta är förmodligen de framsteg som gjordes inom ljudtekniken på den tiden.

På 70-talet hade några pianister, som hör till samma 30-tals generation, spelat in alla sonater av Skrjabin. En sådan inspelning gjorde den brasilianske pianisten Roberto Szidon och den amerikanska pianisten Ruth Laredo (1937) år 1970. År 1971 utkom en inspelning med Skrjabins alla sonater, framförda av engelsmannen John Ogdon. Samma år spelade Igor Zhukov (1937) från Sovjetunionen in alla sonater av Alexander Skrjabin på skivbolaget "Melodia". Hans inspelning blev tillgänglig för den breda publiken för bara några år sedan, när den gavs ut av skivbolaget "Note". Igor Zhukovs landsman, en av sin generations främsta pianister, Vladimir Ashkenazy (1937) spelade in tio sonater av Alexander Skrjabin under åren 1972–84.

Michael Ponti från USA har inte bara alla sonater utan också alla Skrjabins pianoverk på sina skivor. Hans inspelningar användes under en lång tid (kanske man gör det fortfarande) som studiemedel för musikstuderande. Inspelningarna utgör belysande exempel på de flesta "okända" verk av Alexander Skrjabin.

Inom ramen för detta arbete finns ingen möjlighet till en noggrann analys av alla dessa inspelningar. Jag vill bara poängtera att de ovannämnda pianisterna, representanter för en så kallad mellangeneration, har varit pionjärer vad gäller interpretation av Skrjabins sonater. Å ena sidan försvårade detta deras villkor, å andra sidan gjorde detta samtidigt mycket och mycket enklare för dem. När det saknas äldre inspelningar som redan är utforskade och "inskrivna i kanoner", det vill säga när stycken är relativt okända, brukar kritiken på eventuella interpretationer sällan vara starkt negativ.

I denna kontext vill jag uppmärksamma de två mest intressanta interpretationerna av Skrjabins sonat nr 10 som gjordes på 70-talet. Jag anser, att i den

grupp som representerar så kallad realistisk, objektiv pianism och som består av Roberto Szidon och Vladimir Ashkenazy⁷⁹ är Roberto Szidons interpretation av sonat nr 10 mest intressant och har ett otvivelaktigt betydelsefullt konstnärligt värde. Bland de ”subjektiva” interpreterna som Ruth Laredo⁸⁰, Igor Zhukov⁸¹ och John Ogdon är den engelske pianisten att föredra. Detta inte enbart för hans tekniska överlägsenhet, utan snarare för hans originalitet och storhet.

2.3.1 Realister (Roberto Szidon)

Den brasilianske pianisten Roberto Szidon, född 1941 och sedan flera år tillbaka bosatt i Tyskland, fick sitt genombrott på 70-talet. Som elev till Claudio Arrau har han valt en ovanlig väg för sin pianistiska karriär. Han lät bli att delta i olika pianotävlingar och gjorde ett antal grammofoninspelningar. Hans debutskiva med sonat nr 2 av Sergej Rachmaninov, sonat nr 4 av Alexander Skrjabin, sonat nr 6 av Sergej Prokofjev och efterföljande album med alla sonater av Alexander Skrjabin, som gavs ut av skivbolaget ”Deutsche Grammophon”, tilldrog sig uppmärksamhet från både publikens och kritikernas sida.

I dag är Roberto Szidon dock helt okänd för den breda publiken, vilket är beklagligt, eftersom hans inspelningar av verk av Liszt, Bartok, Rachmaninov och speciellt Skrjabin placerar honom högt upp på listan över de stora pianisterna i

⁷⁹ Detta val har gjorts utan avsikt att på något sätt förringa den framstående pianistens talang. Det råder inget tvivel om att Ashkenazys inspelning av alla Skrjamins sonater är av stort konstnärligt värde. Det är ytterst få musiker, som har förmåga att framföra de sista sidorna av Skrjamins sonat nr 10 (Più vivo och Presto) med samma tekniska lätthet, vid högt tempo, skarphet och elegans. Halvtonernas mysticism i Skrjamins musik, speciellt i hans senaste verk, är dock främmande för Ashkenazy. Skrjamins musik ljuder något vardagligt, transparent, ibland till och med formellt i Ashkenazys tolkning. Det är inte så mycket fråga om realism eller subjektivism i interpretationen av Skrjamins verk som om estetik i Skrjamins stil.

⁸⁰ Den amerikanska pianistens namn är välbekant i USA. I hennes framförande av Skrjamins pianosonater kan man hitta flera utmärkta ställen, intressanta lösningar och färger. Skrjamins musik, hans estetik står R. Laredo mycket nära.

⁸¹ Jag vill också säga några ord om Igor Zhukovs interpretation av Skrjamins pianosonater. Han har gjort två separata inspelningar av Skrjamins alla pianosonater. En inspelning gjordes vid skivbolaget ”Melodia” på 70-talet och en annan gavs nyligen ut av skivbolaget ”Telos”. Det bör nämnas, att bägge inspelningarna är mycket intressanta trots att Glenn Goulds historia med *Goldbergvariationerna* inte upprepades den här gången. Efter Zhukovs utmärkta inspelning av Skrjamins sonater nr 4, nr 7 och nr 9, som gjordes på 70-talet, är hans nutida tolkningar inte mer än beklagliga. Tempi är rekordlångsamma (sonat nr 8 spelas till exempel på 18 minuter, sonat nr 10 går på 16 minuter) vilket har en förödande verkan på Skrjamins musik, som blir monoton och formlös. Hela sonaten nr 10 spelar Zhukov i nästan samma tempo och med en torftig klang. Spiritualism utan spirit. Trots allt detta finns hos Zhukov även enstaka intressanta klangliga innovationer. Han använder exempelvis halvpedal, lyssnar noggrant på övertoner och blandar dessa med efterföljande harmonier. Inte för intet är han lärling till Heinrich Neuhaus.

världen. Tråkigt nog känner även skrjabinister knappt till Szidons inspelningar. När kritikerna försöker bedöma nyutkomna inspelningar av Skrjabins verk genom att jämföra dessa med det som redan finns inspelat, återoppar de sällan Szidon.

De inledande åtta takterna spelar Szidon mycket enkelt, utan att skapa en hemlighetsfull atmosfär. Tempot är ganska livligt, som om pulsationen skedde på 3 och inte på 9/16. De första fyra takterna bildar en fras, som separeras från en efterföljande fyra takters fras av en cesur. Denna frasering bibehålls även på andra analoga ställen, såsom i takterna 135–136 och 119–120.

Takterna 9–12 spelar Szidon poco vilket stämmer med det som står i texten, varvid *crescendo* inte överdrivs (ex 1).

Exempel 1



takterna 9–12

Trots att Szidon spelar takt 12 och de analoga takterna 16, 18 och 20 utan att släppa högerpedalen, uppstår det inte några disharmonier. I takt 23 börjar Szidon ett långt *ritenuto poco a poco*, som är trappstegsuppbyggt. Det vill säga, att varje ny takt, såsom takt 25, takt 26 och takt 27, utförs långsammare än den föregående takten. Det hela resulterar i ett långt ackord i takt 28. Här väntar Szidon ovanligt länge och låter verkligen ackordet slockna.

Det bör nämnas, att ingen annan pianist håller alla fermater, angivna av Skrjabin, så noggrant som Szidon. Denne går till och med längre än så, när han ibland stannar vid en fermat extra länge. Exempel på noggrant uthållna takter är takterna 82–83, 101–102 och 270. De flesta andra pianister tappar däremot

lätt behärsknigen och "sväljer" ofta även pauser. Jag har tidigare noterat,⁸² att även Sofronitskij nästan inte spelar takt 83 och andra analoga takter (ex 2).

Exempel 2



takterna 82– 83

I takterna 289, 293 och 359 lägger Szidon till en extra fermat. Tack vare taktkänslan på 3/16 och ett ganska livligt tempo i Moderato klingar takterna 29–38 mycket rytmiskt, och pulsationen i takterna 32–38 är idealisk. Takterna 33–34 ljuder *piano*, men de efterföljande takterna 35–36 tolkar Szidon inte som ett eko. Tvärtom spelar han dessa med ännu större ljudstyrka, som om han föregriper nästa händelse.

Den första takten av Allegro-satsen (takt 39) tycks ha nästan samma tempo som Moderato. Det är bara karaktären som har blivit annorlunda, mera emotionell. Att tempot verkar vara oförändrat kommer sig av att Moderato har ett ganska livligt tempo, medan Allegro är lite långsammare än ett *allegro* brukar vara.

Szidon framför Allegrots huvudtema på ett speciellt sätt. Han går liksom med en viss ansträngning igenom kromatismerna i Allegrots första tema, varvid han gör ett *crescendo* mot andra tonen *ess* med en efterföljande dynamisk sänkning (ex 3).

Exempel 3



takterna 39– 40

⁸² Se s. 37.

Den motsatta tolkningen går ut på att detta tema spelas extremt snabbt, ibland till och med *accelerando*. Kromatismerna passeras i all hast, nästan *glissando*, så att lyssnaren faktiskt inte har en chans att uppfatta melodins struktur. På detta sätt framförs det här temat av exempelvis Heinrich Neuhaus. Hos Szidon klingar Allegrots första tema sorgligt, *espressivo*, till och med resignerat. Efter en dynamisk sänkning till ett reellt *p* – ”point 0” – i takt 45 spelar Szidon *crescendo*, som följs av *subito diminuendo* i takt 50 (ex.4).

Exempel 4



takt 50

Med det melankoliska temat i takterna 51–52 kontrasterar de scherziösa takterna 53–54 (analogt takterna 57–58). Vänster hand spelar mycket färgstarkt här och imiterar fagott genom att spela *staccato* utan pedal.

Trots att inspelningen gjordes i en studio, är den inte helt perfekt. I takt 54 hörs exempelvis tonen *g* istället för den i nottexten angivna tonen *giss* (ex 5).

Exempel 5



takt 54

Takt 70 avrundar Szidon, vilket man faktiskt ska göra i slutet av en fras. Därefter gör han en paus. Allt detta stämmer exakt med anvisningarna i texten. Sedan framträder ett nytt, kontrasterande material i *mf*.

Allegrots andra tema klingar mycket enkelt, utan manierism. Szidon spelar detta mycket uttrycksfullt, flytande och samtidigt med balans. Rörelsen är riktad mot tonen *fiss*, varefter frasen avrundas genom *diminuendo* (ex 6).

Exempel 6



takterna 73–74

På samma sätt spelar han även de liknande takterna 77–78, där melodin är riktad mot tonen *a*. Som jag tidigare har noterat, får man intrycket av att Szidon infogar en extra fermat i takterna 82–83 genom att fortsätta drillen extremt länge. I själva verket spelar han bägge takterna 82 och 83 helt enkelt rytmiskt. Takterna 84–87, 103–106 och 288–289 i reprisen spelar Szidon utan någon mystisk prägel, som exempelvis finns i Sofronitskijs tolkning. Szidon trakterar i stället dessa takter som ett genomgående moment, som en rörelse framåt mot takt 88, där det efter *diminuendo* i takt 87 framträder ett ”gungande” tema av en sorglig och meditativ karaktär.

Här är klangen okonstlad, bra balanserad och utformad med nyanser. Tenorstämman är exempelvis färgad i en annan klangfärg (ex 7).

Exempel 7



takterna 88–91

Naturlighet i rörelsen nås genom en lätt repellering från de första taktdelarna, som sker i takterna 88, 89 och 90 samt genom efterföljande avspänning i takt 91. Detsamma gäller även takterna 92–95. Kromatiken spelar Szidon på samma sätt som han gjorde i Allegrots första tema, med visad möda, som om han gick uppför en backe. Därefter kommer ännu en avspänning i takterna 96–97, som om ingenting hade hänt, även om något kunde ha hänt.

I takterna 101–102 slocknar drillen verkligen länge via *diminuendo*, *ritenuto* och en lång fermat (ex 8).

Exempel 8



takterna 101– 102

Efter en rörelse framåt i takterna 107–108 klingar de efterföljande takterna 109–110 som om dessa var ett resultat av föregående händelse. En paus avbryter plötsligt frasen i takt 114, varefter Szidon igen ”glider ned” i den realistiska inledningens tema.

I takterna 124 och 125 använder han ett intressant spelsätt, som har blivit en farlig fälla för vissa exekutörer, eftersom detta, vid en flitig användning, kan leda till maniererad smaklöshet. I takt 124 gör Szidon ett crescendo mot tonen *diss*, men själva tonen *diss* spelar han oväntat *subito p*. På samma sätt spelas även takt 125 där *crescendo* i stället görs mot tonen *e*. Szidon tillämpar dock det här spelsättet mycket elegant och okonstlat och dessutom en enda gång (de motsvarande takterna 140–141 spelar han på vanligt sätt).

Därefter börjar ett *crescendo* utan kompromisser mot tonen *f* (takt 128) med efterföljande avtagande dynamik (ex 9).

Exempel 9

The musical score for measures 124-131 is presented in two systems. The first system (measures 124-127) shows a piano (p) dynamic at the beginning, followed by a gradual increase in volume marked with 'poco' and 'cresc.' slurs. Measure 126 is marked 'molto accel.'. The second system (measures 128-131) shows a decrease in volume marked with 'dim.' and 'poco a poco'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

takterna 124–131

Jag har redan noterat att Szidon gestaltar takterna 140–141 på helt annat sätt än de motsvarande takterna 124–125. Här finns varken ett rejält *crescendo* eller några *subito*-effekter. Tillkomsten av denna linjes kulmination fördröjs i takt 142. Här uppstår ett moment av osäkerhet. Man vet inte längre, vad som kommer att hända härnäst, såvida något över huvud taget kommer att hända.

Lyftet i takterna 144–145 avlöses av en snabb sänkning. Vänster hand spelar med en massiv klang, *non legato secco*, utan pedal (likaså v.h. i takterna 202–203 och 206–207). Drillarna i takterna 148–152 spelar Szidon "strålande" (*de plus en plus radieux*), vilket exakt stämmer med Skrjabins anvisning.

Efter ett avtagande i takterna 146–148 finns inga nya aktiva impulser. *Subito molto crescendo* i tenorstämman skapar i gengäld en extatisk kulmination i takterna 154–157, där Szidon ganska kraftigt framhäver kvartolerna, vilket ger takterna 154–157 en orkestral klangfullhet. Takt 157 spelar Szidon *crescendo*, men avbryter plötsligt upphetsningen innan den når sin dynamiska höjdpunkt i

takt 158, som överraskande spelas *subito p* (just den nyansen står förresten i nottexten).

Man bör notera, att både tempot och karaktären i takt 158 är samma som i takt 39 i början av Allegro. Ovan nämnda spelsätt (*crescendo* med ett plötsligt avbrott) används ofta av exempelvis V. Ashkenazy, när han spelar sonat nr 10. Kanske gör han detta till och med oftare än nödvändigt, vilket kan upplevas som en maniererad kliché (ex 10).

Exempel 10



takterna 157–158

Även takterna 171 och 175 spelar Szidon på detta vis, vilket mycket väl passar med den karaktär, som takterna 158–184 har i hans tolkning. Ett desperat, med något patetisk bitterhet, avbrott i rörelsen i takt 171 kontrasterar mot de ödesdigra kontemplativa takterna 172–173. På samma sätt framförs även takterna 174 och 175, som i sin tur kontrasterar mot takterna 177–178 (ex 11).

Exempel 11

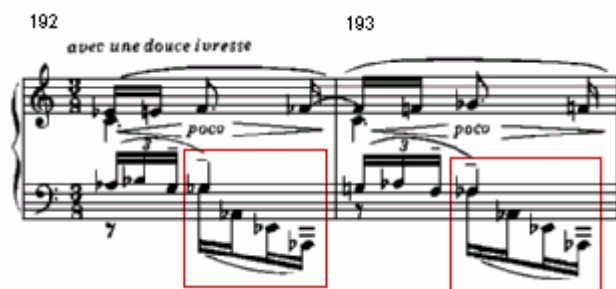


takterna 174–177

Med en sällsynt självbehärskning bygger Szidon upp stegringen mot kulmen av Allegrots andra tema (takterna 192–212). Takterna 192–193 framförs långsamt, vilket gör ett intryck av att all rörelse liksom bromsas, varvid sextondelarna i

vänster hand är lugna och klara. I det här maniska lugnet finns dock ”elektrisk laddning” (ex 12).

Exempel 12



takterna 192–193

I takt 200 ökar spänningen ännu mer trots att rörelsen fortfarande hejdas, till och med starkare än förut. Inte heller drillarna i takterna 202–203 stegrar rörelsen ytterligare, till skillnad från andra tolkningar. Szidon spelar däremot dem liksom genom den drivkraft som finns kvar från föregående stegring, varvid han vältrar sig i drillarnas genomskinlighet och lätthet. Därefter ”anfaller” han takterna 204–209, där han fortsätter att förhålla rörelsen och ökar både spänning och dynamik i takterna 209–210. Ganska övertygande spelar Szidon det kulminerande andra temat av Allegro (takterna 212–221). Tungt placerade harmoniska arpeggion i vänster hand bidrar till att hela kulminationen får en orkestral prägel.

Övergången till reprisen tolkar Szidon på ett originellt sätt. Efter ett avbrott i kulminationens utveckling i takt 221, interpreterar Szidon efterföljande takt 222 som inte någon successiv övergång till reprisen med en cesur, alternativt en temposänkning i takt 223, utan som en självklar början på själva reprisen. Tempot ändrar Szidon redan i takterna 222–223. Dessa har samma karaktär och klangfärger som efterföljande Allegro.

Reprisen utförs i stort sett i samma nyanser som expositionen. Takt 293 håller Szidon ut på en fermat och därefter börjar han utvecklingen mot höjningen i takt 305. Han spelar detta ställe på ett annat sätt än den liknande höjningen i takterna 192–212. Sextondelarna i vänster hand är inte längre viktiga här. De utgör bara en bakgrund utan några fördröjningar eller överraskande dynamiska minisurpriser. Takterna 296–297 och de analoga takterna 300–301 har en lekfull karaktär, *secco*. På liknande sätt spelas även det andra elementet i Allegrots första tema i takterna 53–54 och 240–241.

Più vivo spelas ganska livligt i takt 306. Det uppstår dock en komisk situation, när Szidon spelar takterna 309–310, där man kan höra ett prasslande ljud som förmodligen orsakas av byte av notsidan och som följs av en oplanerad fördröjning i det lite nervösa framförandet av takt 310. Allt detta glöms dock ganska snabbt eftersom de efterföljande takterna stabiliseras med detsamma. I likhet med Vladimir Horowitz spelar Szidon alla trettio två andelar i vänster hand nästan samtidigt, till exempel i takterna 314, 326–327 och 342–344 (ex 13).

Exempel 13



takt 314

Accelerando i takterna 345–347 avbryts av en kort cesur och övergår genast i *pp* Moderato via ett stönande, uttrycksfullt *crescendo* i tenoren. Rörelsen slocknar successivt genom *poco a poco ritenuto* och en stor minskning av tempot i takt 356. Ännu långsammare klingar takt 358, som övergår till en superlång fermat med dämpande övertoner i takt 359. Efter en lång cesur mellan takterna 359 och 360 kan man höra post skriptum till takterna 360–366.

De sista fyra takterna är noggrant avlyssnade av exekutören. Efter att ha anslagit ackordet i takt 363 tar Szidon den tredje pedalen. Han lyssnar på klangen av hela ackordet, vilket ger intrycket, att ackordet kommer att klinga i all evighet. Sedan spelas de sista tonerna *f* och *c* utan pedal, med ett lätt *non legato*.

Sammanfattning

Trots att Szidon spelar sonat nr 10 på cirka 13.36 minuter, alltså två minuter långsammare än Sofronitskij, upplevs Szidons framförande inte som långtråkigt. Sonaten uppfattas som kompakt på samma sätt som den gör i Sofronitskijs tolkning och dessutom utomordentligt orkestralt balanserad. Szidon följer ganska noggrant de dynamiska och rytmiska anvisningarna i nottexten.

Hans interpretation av sonat nr 10 är unik i den bemärkelsen, att trots många ”antiskrjabinska” moment (en realistisk, orkestral traktering av klangen med mångtaliga avskärningar/cesurer, tydlig metrik, torr pedal) finns ändå Skrjabins anda i den här till synes ”materiella, jordiska” tolkningen. Den yttrar sig i Szidons långa fermater, genomskinliga orkestrering, hans lyssnande på fortsatt klang och – det viktigaste – i interpretens hundra procentiga närvaro i musiken, även om det sker en aning på avstånd.

2.3.2 Subjektivister (John Ogdon)

Detta avsnitt handlar om Szidons antipod, den engelske pianisten John Ogdon (1937–1989), som i början av 60-talet blev känd för sina originella, icke-schablonmässiga och till och med excentriska interpretationer. Hans seger i Tjajkovskijpristävlingen i Moskva förstärkte ytterligare intresset för honom. Kritikerna är dock oeniga i sin bedömning av pianisten. En del erkänner Ogdon som en stor pianist av samma kaliber som S. Richter eller A. Michelangeli,⁸³ andra vägrar acceptera hans djärva interpretationer. Men alla är eniga i fråga om Ogdons stora begåvning och individualitet.

John Ogdon inleder Skrjabins sonat nr 10 återhållsamt, *moderato*, precis som det står i nottexten. I takt 3 accentuerar han lätt det första taktslaget på triolen, tonen *b*, och därefter klingar motivet *c - d* som en avslappning, ett eko (ex 1).⁸⁴

Exempel 1



takterna 3– 4

Ackordet i takt 4 slocknar tillräckligt länge hos Ogdon, vilket helt överensstämmer med nottexten.

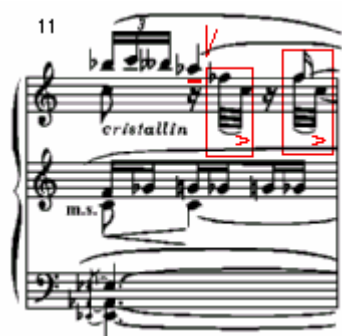
⁸³ Se Joachim Kaiser, *Große Pianisten in unserer Zeit* (München & Zürich 2001), s. 264.

⁸⁴ Andra pianister, som exempelvis Ruth Laredo, gör tvärtom, de ger detta motiv en ny impuls.

Det är också mycket intressant, hur pianisten Zhukov använder pedalen när han spelar de första fyra takterna. Han släpper upp pedalen bara delvis så att klangen ”rensas” men efterlämnar övertoner, som blandas med efterföljande toner. Allt detta skapar en överraskande ”harmonisk dimma”.

Närmast följande takt, 5, ljuder dystert, och baserna är här djupa och täta. Efter ett vidsträckt *ritenuto* i takterna 7 och 8 flammar Ogdons emotionella tonus till. Här härskar ett *agitato* av varken hemlighetsfull eller inbunden karaktär trots anvisningen *avec une ardeur profonde et voilée* (med en djup men dold glöd). Ogdon gör en fördröjning vid tonen *ass*, och sedan spelas trettio-tvåondelarna nästan samtidigt i takt 11. På samma sätt spelar Ogdon även alla de andra analoga takterna 15, 17 och 19 (ex 2).

Exempel 2



takt 11

Efter *ritenuto* och en dynamisk minskning i takterna 25–28 visar Ogdon en av sina mysteriösa och hemlighetsfulla klangfärger i *pp*. Samma nyans hör vi i takterna 188–189 och 358–359 (ex 3).

Exempel 3



takterna 27– 28

I takt 28 håller Ogdon en lång fermat. Därefter börjar han takt 29 utan någon cesur och bevarar därigenom händelseförloppets kontinuitet. Takterna 29–32 är

lika lugna som de tre inledande takterna, fastän Ogdon den här gången även accentuerar tonen *hessess* i takt 30. Motivet från slutet av takt 31 till början av takt 32 framförs ganska aktivt (ex 4).

Exempel 4



takterna 29–32

Takt 32 stormar in i *mf* som en stark kontrast till hela inledningen. Efterföljande takterna 34–35 har ännu intensivare dynamik, och i takterna 37–38 uppnås den dynamiska styrkan *f*. Det är värt att nämna att i vänster hand hörs tonen *ass* som en klanglig dimma, som övertäcker pauserna i takterna 33–34. Denna effekt, fast en oktav lägre, upprepas i takterna 35–36 (ex 5).

Exempel 5



takterna 32–36

Allegrots första tema har en lyrisk-sorgsen, till och med vädjande karaktär. Samtidigt är temat aktivt och mycket väl avlyssnat av exekutören.

Slutet av takterna 50, 52, 56, 114, 171 och 347 spelas *crescendo*, som plötsligt avbryts, vilket avskiljer dem från nästkommande takter (ex 6).

Exempel 6



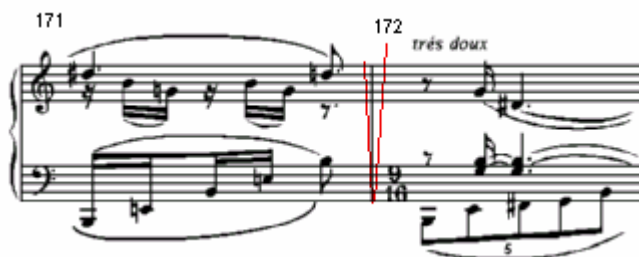
takterna 50–51



takterna 52–53



takterna 114–115



takterna 171–172



takterna 347–348

Jag har redan tidigare noterat, att R. Szidon och V. Ashkenazy också använde ovan nämnda spelsätt på samma ställen i sonaten. Men hos Ogdon skapar det här spelsättet inte lika stor kontrast som det gör i Szidons och Ashkenazys utförande. Detta beror på Ogdons mer homogena utförande av de påföljande elementen både beträffande dynamiska nyanser och olika temans karaktärer. I Ogdons interpretation har cesurerna alltså en mera agogisk än kontrastskapande funktion.

I takt 54 ger Ogdon relief åt temat i altstämman genom att spela *subito mf* med ett *crescendo* mot tonen *f* (ex 7).

Exempel 7



takt 54

Pianisten utför *staccato* i vänster hand på flera olika sätt. Han spelar *staccato secco* i takterna 53–54, *non legato* i takterna 57–58 (likaså i takterna 240–241 och 244–245) och med full pedal i takterna 144–145 och 300–301. På alla dessa ställen lägger Ogdon större vikt vid det improvisatoriska och vid tolkning av allmän karaktär än på små detaljer. I takterna 59–72 prioriteras exempelvis framåtriktad rörelse framom allt annat. Därför saknas här andhämtning, till och med i takterna 69–71, där det finns pauser (ex 8).

Exempel 8



takterna 69–71

Den agogiska tolkningen av Allegrots andra tema i takterna 73–74 (likaså i alla analoga takter 81–82, 100–101, 212–213 etc.) bygger Ogdon på fördröjningen *tenuto* på melodins tredje ton, varefter de efterföljande tonerna hurtigt studsar från denna ton (ex 9).⁸⁵

Exempel 9



takterna 73–74

I takterna 73–83 visar Ogdon varken utveckling av dynamiken eller karaktären trots att det finns en mångfald av olika små motiv med rik variation av karaktärer. Denna enformighet kan endast rättfärdigas med den kontrast som finns i de påföljande takterna 84–100, där en avslappning av en drömsk-lyrisk karaktär sker. Tenorlinjen har en speciell, matt klangfärg.

I takt 100 framträder Allegrots andra tema oväntat i *f*. Detta trots Skrjabins anvisning *p crescendo* [sic!]. Jag vill poängtera att flera moment klingar hänförande hos Ogdon, mycket intressant. Men samtidigt finns det några ställen, exempelvis takterna 73–83 och 158–187, som han spelar formellt, utan inlevelse, som om dessa föga intresserade honom och som om han så fort som möjligt ville komma fram till de ”roliga” delarna av sonaten. Det kan också hända, att pianisten har tappat den konstnärliga koncentrationen vid framförandet av dessa ställen.

Crescendot i takterna 123–137 och 139–144 är mycket väl balanserat, med en relieflinje i tenoren. Dess kulmen i takterna 128–129 är däremot misslyckad hos Ogdon, förmodligen på grund av ett väldigt *accelerando*, som orsakar en nervös spasm i takterna 128–131⁸⁶.

⁸⁵ Ruth Laredo spelar detta tema på liknande sätt, men hos henne är den här konfigurationen ännu mer överdriven, och sextondelarna klingar som trettiotvåondelar, vilket försvagar utförandet av temat i takterna 213 och 217.

⁸⁶ Även V. Horowitz hade liknande problem på detta ställe.

Takterna 132–133 och de analoga takterna 136–137 framför Ogdon mycket lugnt. Det här lugnet skapar en kontrast under hela förloppet av takterna 122–153.⁸⁷

Efter ett intensivt *crescendo* i takterna 152–153 spelar Ogdon, i likhet med Szidon, massiva extatiska kvartoler i takt 154. Det finns dock en skillnad mellan deras tolkningar. Från och med andra taktslaget i takt 154, just när kvartolerna träder fram, börjar Ogdon dra ut på tempot. Han ignorerar nästan taktstrecken och därmed fortsätter den extatiska karaktär, som har skapats i takt 154, fram till takt 158. De snåla dynamiska nyanserna består av ett *crescendo* i takt 155 och ett *crescendo* till i takt 157 (ex 10).

Exempel 10

takterna 154–157

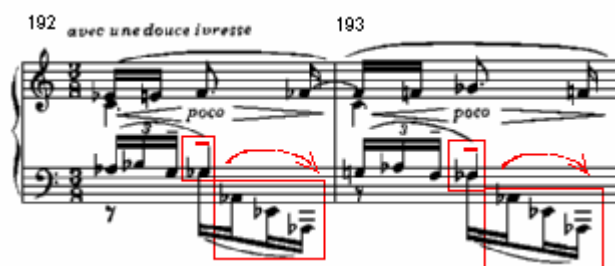
I takterna 172–173 (likaså i de motsvarande takterna 176–177) finns ingen kontrast. Under hela förloppet av takterna 158–189 ändras varken karaktär eller klangfärg. Det är en av de ovannämnda episoder, som Ogdon helt enkelt snabbt går igenom.

Lyftet i takterna 192–212 är däremot lyckat hos Ogdon. Konfigurationerna av sextondelar i basstämman avlyssnar han mycket noggrant under hela den här perioden, vilket skapar styrka och harmoniskt djup. Det är anmärkningsvärt att

⁸⁷ Jag vill också uppmärksamma ett underbart fynd som Ruth Laredo har gjort i utförandet av sekunder i sopranen i takterna 123–126 och 139–141. Hon spelar dessa *pp*, fast *expressivo*, vilket imiterar ”avlägsna stönanden”. Dessutom håller hon en utomordentlig tonbalans.

Ogdon alltid dröjer med att anslå de tre sista sextondelarna för att sedan spela dessa snabbare i syfte att kompensera tiden (ex 11).

Exempel 11



takterna 192–193

Ackorden i basstämman är både klangfulla och djupa i takterna 194 och 198 (ex 12).

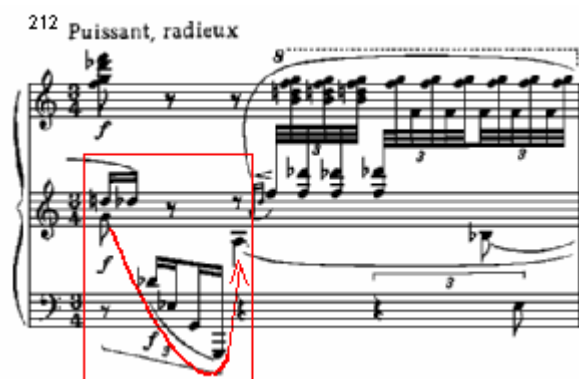
Exempel 12



takt 194

Kulminationens topp i takterna 206–211 spelar Ogdon mycket exalterat och därför verkar höjdpunkten i Allegrots andra temas inträde en aning hysteriskt. Arpeggiot i takt 212 och 216 utför Ogdon mycket snabbt, som om det var ett brutet ackord riktat mot temats första ton *a* (ex 13).

Exempel 13



takt 212

Figurationerna i takt 215 spelas nästan samtidigt (ex 14).

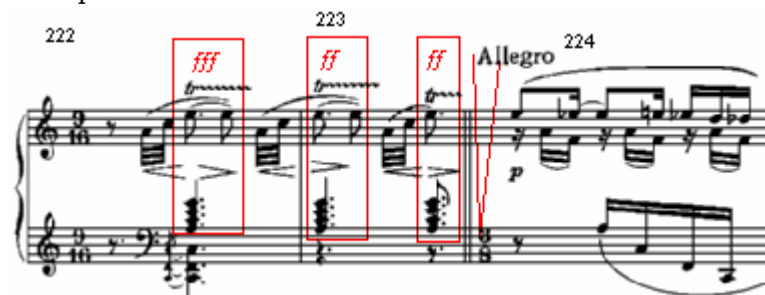
Exempel 14



takt 215

Kulmen av Allegrots andra tema klingar ganska övertygande i det här utförandet, här finns både kraftfulla ackord och blixtrande repetitioner. Kulmens topp⁸⁸ infaller på takt 222, där ackordet har tonstyrkan *fff*. De påföljande två ackorden i takt 223 klingar bara *ff*. Efter en cesur träder reprisen in (ex 15).

Exempel 15



takterna 222–224

Allegrot i reprisen spelar Ogdon betydligt snabbare än Allegrot i expositionen. Här dominerar en framåtriktad rörelse. Ogdon ignorerar de små nyanserna, såsom tonstyrkans gradation mellan *f* och *p* i takterna 236–238 eller exempelvis skillnaden mellan *mp* och *mf* i takterna 264–265 – allt klingar *mf*. Mycket viktigare för Ogdon verkar takterna 271–274 vara, med det filosofiska lugnet och påföljande meditativa avslappning, där han överraskande färgar takt 288 i en väldigt mjuk och öm klangfärg. Men efter en frågande intonation i den ”lugnade” takten 293 ger sig Ogdon på fakturen i takt 294, där tonstyrkan redan är *mp* och *accelerando* börjar direkt från taktens första toner.

⁸⁸ Mycket intressant är en annan, rakt motsatt tolkning av detta ställe som har gjorts av Igor Zhukov. Kulminationens topp hos honom är takt 221. De påföljande takterna 222–223 betraktar han som vila, avkoppling, återkomst till icke-existens.

Più vivo (takt 306) spelar Ogdon livligt, alla de trettio två andelar som är förbundna med bågar (två och två) anslår han, i likhet med Horowitz, nästan samtidigt. Av någon anledning får man en känsla av att allt klingar ganska långsamt här trots pianistens ansträngningar att spela snabbt. Hans spel liknar flykt av en förvirrad fluga, som har tappat kontroll och försöker flyga snabbt men i stället stöter mot alla föremål. Inte alltid ger ett formellt snabbt tempo ett intryck av ett snabbt spel.

I takterna 345–347 avstår Ogdon från att göra ett *crescendo*, och efter ett avbrott i takt 347 visar han en speciell sammetsmjuk klangfärg i tenorstämman med perfekt balans i fakturen.

Efter ett kraftigt *ritenuto* i takterna 356 och 358 klingar sonatens sista takter mycket enkelt, utan några speciella agogiska yttringar eller klangeffekter. Det är anmärkningsvärt, att Ogdon spelar de två avslutande baserna i vänster hand liksom i relief och med en djup pedal. I sonatens sista takter håller han inte ut de tre höga tonerna, så endast övertonen av tenorens ton c fortsätter att klinga. Detta resulterar i en unison samklang – c i tenoren och c i basen – i sonatens sista takt (ex 16).

Exempel 16



takterna 362–366

Sammanfattning

Hela sonaten spelar Ogdon på 10.40 minuter. Hans föredrag utmärker sig med ett homogent utförande av de element, som följer på varandra, både beträffande dynamiska nyanser och olika temans karaktärer. Till och med cesurerna hos Ogdon har en mer agogisk än kontrastskapande funktion. Hans utförande av

Skrjabins sonat nr 10 upplevs som en improvisation. Mycket i denna tolkning är oberäkneligt, spontant, som om musiken hade skapats i framförandets ögonblick. Vid nästa tillfälle kan allt bli helt annorlunda. Ogdon förbluffar med sina gedigna klangbilder, sin naturlighet och sitt intellekt. Han liksom skapar musik direkt vid instrumentet, vilket egentligen är just det, som Skrjabin uppmanade tonkonstnärer till.

Men trots snabba tempi och försök att skapa en homogen interpretation förmådde Ogdon enligt min mening inte ge form åt sonat nr 10, som hos honom klingar kalejdoskopiskt och paradoxalt nog lite utdraget. Ogdon lägger tydligt större vikt vid det improvisatoriska och vid tolkning av allmän karaktär än vid små detaljer, som han ibland totalt ignorerar. Pianisten följer mycket ytligt föredragsanvisningarna i nottexten och tillåter sig flera avvikelser, som i regel rör dynamiken och rytmen. Ogdons sätt att använda pedalen i syfte att åstadkomma "en klanglig dimma" och skiftande klangfärger återger dock mycket adekvat den hemlighetsfulla och mysteriösa karaktären av Skrjabins musik.

En helt annan sak är hur mycket av Ogdon och hur mycket av Skrjabin det finns i denna interpretation. Här finner man förvisso mer av den geniale Ogdon-Skrjabin än av den geniale Skrjabin i Ogdons utförande. Man kan dock inte förneka, att det i Ogdons version av sonat nr 10 finns såväl mystik och exaltation som en raffinerad nyansering. Emellertid kan man här hitta en del rent exekutöriska ojämnheter, såsom kortvariga koncentrationsförluster, bristande avlyssning och rastlöshet.

2.4 Inspelningar av sonat nr 10 från 90-talet

På 80-talet rådde ett relativt stillestånd inom interpretation av Skrjabins piano-sonater. Inget anmärkningsvärt har iakttagits. De inspelningar som gjordes av M. Rudy (Skrjabins senare pianostycken och sonat nr 10) och Robert Taub (Skrjabins samtliga sonater) är av mera informativ, än konstnärlig betydelse. 90-talet skänkte oss däremot en lång rad utmärkta interpretationer av Skrjabins pianoverk.

Norrmannen Håkan Austbø (född 1949), en pianist som under flera år har ägnat sig åt Skrjabins musik, spelade in samtliga pianosonater av A. Skrjabin åren 1989–1990. Samtidigt gjorde den rysk-israeliske pianisten Boris Berman (född 1953) en inspelning av Skrjabins senare sonater för piano. Kanadensaren Marc-André Hamelin (född 1961) utforskade Skrjabins manuskript av pianosonater i avsikt att så exakt som möjligt försöka utläsa tonsättarens budskap. Resultatet av sina undersökningar gav Hamelin ut vid skivbolaget ”Hyperion” 1995. Den ryske pianisten Igor Zhukov gjorde ytterligare en inspelning med alla Skrjabins pianosonater åren 1999–2000.

Även en rad framstående pianister, som inte räknas som ”skrjabinister”, har spelat in några av Skrjabins sonater på CD-skiva. Som exempel kan nämnas Mikhail Pletnevs (född 1957) inspelning av sonaterna nr 4 och nr 10, daterad 1996, samt en ”live”-upptagning från en konsert som den unge virtuosen, Pletnevs landsman, Arcadi Volodos (född 1972) spelade i Carnegie Hall år 1998.

Här vill jag bryta den kronologiska ordningen på denna analys och titta närmare på M. Pletnevs interpretation av Skrjabins sonat nr 10, som gjordes ett år efter M-A. Hamelins inspelning. Mikhail Pletnev, Boris Berman⁸⁹ och Håkan Austbø hör till samma generation. Trots att Marc-André Hamelin är bara fyra år yngre än Mikhail Pletnev är de musiker från olika generationer.

Enligt min uppfattning står Pletnev närmare en äldre generation av tonkonstnärer, beträffande både inriktning på hans skapande verksamhet och hans konstnärliga synsätt. Just den här generationen tillhör hans lärare Jakov

⁸⁹ B. Bermans inspelningar av Skrjabins pianosonater visar pianistens höga professionella nivå. Man vill lägga märke till hans interpretation av sonaterna 6, 7 och 8.

Flier⁹⁰, företrädare för en klassisk akademisk stil. Däremot symboliserar Hamelins namn den nya generationen av musikutövare, som förespråkar en modern pianistisk stil, vars utmärkande drag är transcendent pianism och strävan efter teknisk perfektion. Till denna kategori hör även Arkadi Volodos.

Mikhail Pletnev vände sitt intresse mot Skrjabins musik först på 90-talet, då han spelade in två sonater, *Preludierna op. 11* och en rad andra miniatyrer. Trots att han var en novis på detta område, anser jag, att hans interpretation av Skrjabins sonat nr 10 är mera spännande, fräsch och dessutom mästerligt utförd än de interpretationer som gjordes av de ”officiellt” erkända skrjabinisterna Håkan Austbø⁹¹ och Igor Zhukov som ”har levt med Skrjabins musik” en lång tid.

2.4.1 Mikhail Pletnev

Efter att ha vunnit Tjajkovskijpristävlingen i Moskva 1978 utropades Pletnev av de flesta kritikerna till en av de främsta samtida pianisterna. Pletnev är en asket till musiker, vars konstnärliga personlighet präglas av musikalisk disciplin. Här finns inga spektakulära konstrepp såsom posering, tillgjordhet eller effektsökeri och ändå är hans spel djupt originellt.

Trots sin grafiska stil och sitt rationella spelsätt är Pletnev oberäknelig i sina interpretationer. Lika utmärkt som han spelar pianoverk av Mozart, Haydn och Beethoven, spelar han även verk av Chopin och naturligtvis sin favorittonsättare Peter Tjajkovskij. Även Skrjabins namn skall givetvis bifogas till den här listan.

⁹⁰ Jakov Flier (1912–77) – rysk pianist och pedagog, lärning till Konstantin Igumnov. Hans repertoar inkluderade verk av olika pianistiska stilar. De största framgångarna berör framförandet av pianomusik av F. Liszt, F. Chopin, R. Schumann och S. Rachmaninov. Hans tolkningar var av romantisk karaktär och präglades av ett livligt temperament, lyrism och virtuositet. Han turnerade utomlands. Från 1937 undervisade han på Moskvakonservatoriet och var från 1947 professor vid Moskvakonservatoriet. Bland eleverna märks L. Vlasenko, M. Pletnev, V. Postnikova, R. Sjtjedrin.

⁹¹ Håkan Austbø (född 1949) är norsk pianist, bosatt i Holland. Han gjorde en stor insats i populariseringen av Skrjabins musik. Det räcker med att nämna hans titaniska arbete med det originella framförandet av *Prometheus* och *Preliminär Aktion/Mysterium* (som fullbordades av Alexander Nemtin).

Beträffande hans inspelning av sonat nr 10 vill jag ge några kommentarer. De två första takterna är riktade mot den agogiska accenten i tredje takten, där tonerna *c - d* i sopranen samt takt 4 blott är ”ett skvalp” från triolen (ex 1).

Exempel 1



takterna 1–4

På samma sätt framför Pletnev även takterna 5–8. I början av takt 9 har något hänt i musiken – inget allvarligt, bara en liten skiss, en föraning om kommande katastrofer. Pletnev håller rörelsen tillbaka. Den befallande klangfärgen i tenorstämman i takterna 9–10 avlöses av trånande intonationer i små sekunder i altstämman i takterna 11–12 (ex 2).

Exempel 2



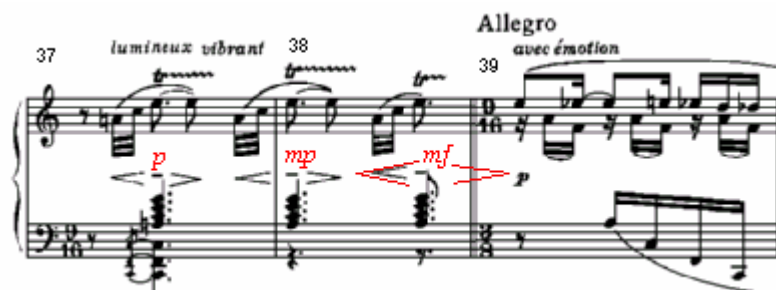
takterna 9–12

Samma frasering för de upprepande små sekunderna i takterna 9–12 använder

Pletnev även i takterna 15–20. Det ideligen återkommande ackordet  i takterna 17–27 i vänster hand, spelar Pletnev alltid som ett *arpeggio*. Takt 32 är inte gestaltat som ett kontrasterat moment i kontexten av takterna 29–32. Växlingarna i karaktären sker efter följande modell: lugn (*piano* i takterna 29–32) – hemlighållande (*mezzopiano* i takterna 32–37) – ömhet (*p - mp - mf* och *diminuendo* i takterna 37–38). Det är anmärkningsvärt, att takterna 34–35 spelas i samma dynamiska styrka som de motsvarande takterna 32–33. Det

enda som ändras här är klangfärgen. Vidare gör Pletnev en lång, spänningsfylld paus, och Allegrots ömkliga tema föds rinnande ur tre drillar i takterna 37–38 (ex 3).

Exempel 3



takterna 37–39

På samma sätt utförs även de analoga takterna i övergången till reprisen (takterna 222–224), där efter tre slocknande ackord Allegrots första tema återinträder.

Detta sätt att föra in Allegrots första tema, som om det skulle komma rinnande ur föregående drillar, använder Pletnev även på andra ställen i sonaten, som till exempel i takterna 173, 177 och 237 (ex 4).

Exempel 4



takterna 173–174

Här är det lämpligt att nämna en annan aspekt av Pletnevs grafiska framställning av sonatens musikaliska innehåll, nämligen de noggrant avlyssnade avslutningarna på melodiska fraser. Detta gör Pletnev till och med demonstrativt noggrant, vilket dock inte hejdar rörelseutvecklingen och inte heller ger upphov till några avbrutna linjer. De här exakt markerade punkterna är kommatecknen i Pletnevs agogik. Dessa hör vi under hela sonatens lopp.

Som exempel kan nämnas de sista tonerna i takterna 40, 42, 48, 50, 52, 56 et cetera (ex 5).

Exempel 5



takterna 39–42

Lika fixerat lyssnar Pletnev även på de sista bastonerna i de fallande figurationerna i vänster hand i takterna 192, 193, 196 och 197. Detsamma gäller även de sista tonerna i de stigande figurationerna i takterna 203, 206, 207 (ex 6, ex 7).

Exempel 6



takterna 192–193

Exempel 7



takterna 206–207

Pedaliseringen hos Pletnev är mycket ekonomisk, vilket på intet sätt gör klangbilden fattigare, tvärtom, detta berikar pianistens färgpalett. Vidare vill jag ge ett exempel på en sådan pedalisering. *Diminuendo* i takterna 40, 42, i alla analoga takter i expositionen och i reprisen (takterna 225, 227 o s v) utförs genom att pedalen successivt släpps fram till taktens sista ton. Därigenom undviker pianisten den grova pedalklangen.

Vid vissa tillfällen använder Pletnev effekten *secco*, som får *arpeggiot* i vänster hand (som till exempel i takt 232) att klinga som små droppande glaspärlor (ex 8).

Exempel 8



takt 232

Ibland gör han en agogisk accent på varje ton i ackompanjerande figurationer i vänster hand, därutöver håller han ut pedalen (ex 9).

Exempel 9



takt 47

Staccatti i vänster hand i takterna 53–54 (likaså i de motsvarande takterna 57–58, 240–241 och 244–245) spelar Pletnev med halvpedal, mjukt *non legato*. Även drillarna har en öm och mild karaktär (ex 10).

Exempel 10



takterna 53–54

Det bör påpekas, att drillarna hos Pletnev klingar mäterligt. Till exempel början på drillarna i takterna 59–72 accentueras inte, utan spelas *crescendo* som följs av ett *diminuendo* i den melodiska linje, som utgår från dessa drillar. Just denna nyans är anvisad av Skrjabin. Accentuering av dessa drillar i andra utföranden (till exempel hos Horowitz) förorsakas naturligtvis av interpretens vilja att framhäva alla motiv och är betingad av den svåra uppgiften att framföra denna episod polyfoniskt. Pletnev klarar den här uppgiften med en elegant lätthet, lika oklanderligt i tekniskt som i polyfont och dynamiskt avseende. Fraseringen i takterna 66–69 ändrar Pletnev som i exempel 11.

Exempel 11



takterna 66–70

Efter en paus i takt 71 och ett antal blixtrande drillar rinner Allegrots andra tema majestätiskt fram. Detta tema klingar hos Pletnev ”med full röst”, *mf*. Sextondelarna är inte pådrivna, och allt är väl intonerat. Varje ton i Allegrots andra tema har stor betydelse. Dessutom löper detta tema från takt 73 ända fram till takt 76, vilket gör att musikmaterialet i takt 75 och i början av takt 76 inte framstår som ett annat, kontrasterande motiv (ex 12).

Exempel 12

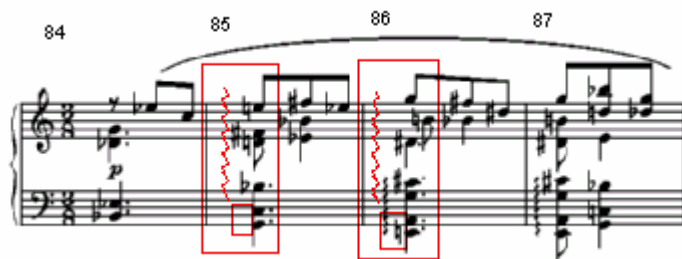
The image shows a musical score for measures 73 to 76. The melody is written in a single staff with a treble clef. A red bracket is drawn above the staff, spanning from measure 73 to measure 76, indicating a single phrase. The notes are mostly eighth and sixteenth notes, with some rests. The bass line is also visible, consisting of eighth and sixteenth notes. The score includes dynamic markings such as *mf*, *f*, *p*, and *cresc.* (crescendo). The tempo/mood is indicated as *avec une joyeuse exaltation*. The time signature is $\frac{2}{8}$.

takterna 73–76

Likaså klingar alla dessa teman i takterna 77–80, 212–215, 216–219, 260–263 och 264–267. Pletnev åsidosätter inte några detaljer. Till exempel imitationen i takterna 75 och 79 spelas sirligt och rent.

Återkomsten av Allegrots andra tema i takt 81 och 100 är lika monumental (*mf*) som vid första inträdet av detta tema i takt 73. Temat i takterna 84–87 spelar Pletnev koncentrerat, gripande, med samma stämning som detta ”Sfinxtema” hos Sofronitskij. De breda ackorden i dessa takter arpeggieras på följande sätt: först anslås samtidigt och mjukt ackordets lägsta kvart och sedan arpeggieras ackordets övriga toner (ex 13). På samma sätt framför Pletnev detta ställe i reprisen i takterna 271–274.

Exempel 13



takterna 84–87

Efter denna ”ritual” i takterna 84–87 inleder Pletnev en dialog mellan de små motiven i takterna 88–114 (analogt utförs även takterna 275–290). Musikern lyckas här hitta en perfekt balans mellan kontrasterande klangfärger och rörelsens enhetlighet.

I takt 88 har sopranen en klar, ren klangfärg, varvid tenorlinjen förs i bakgrunden fram till den andra tonen *c* i takt 89. Följande toner i tenoren (tonen *c* i takt 89 och tonen *ciss* i takt 90) hörs plötsligt som ett *solo*. Detta besvaras av de särdeles klart klingande motiven *diss - h* och *b - g* i alten i takterna 90–91 (ex 14).

Exempel 14



takterna 88–91

Pletnev uppnår denna klarhet genom att anslå den andra och den fjärde tonen i altmotivet i takterna 90–91 (även i takter 109 och 285–286) lite tidigare än de övriga tonerna. Detta spelsätt använde både Sofronitskij och Skrjabin själv mycket ofta (ex 15).

Exempel 15



takterna 90–91

Efter en paus och en lång cesur i takt 115 utför Pletnev takterna 116–122 på samma sätt som han spelade introduktionen. Strävan framåt mot stödjepunkterna – tonen *giss* i takt 118 och vidare tonen *giss* en oktav lägre i takt 122 – är kanske ännu starkare här.

Överraskande klingar *sf* i alten med drillarnas skvalp i takt 122 (ex 16). Analogt utförs även takt 138.

Exempel 16



takt 122

De andra åttondelarna i takterna 124, 125 och de första taktslagen i takterna 126 och 127 spelar Pletnev *arpeggio*, vilket gör klangen mjukare (ex 17). Analogt ställen i takterna 140–143 arpeggierar han däremot inte.

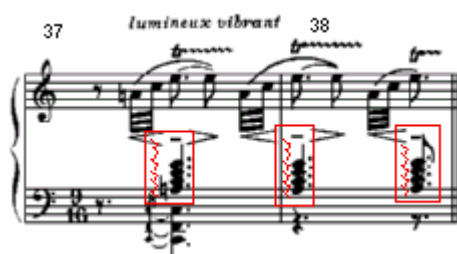
Exempel 17



takterna 124–127

Det är intressant att Pletnev arpeggierar alla tre ackord i takterna 37–38, likaså i takterna 222–223. Detta gör han av tre anledningar: för att skapa en illusion av slocknandet, för att avspänna harmonin i övergången till repriserna samt för att undvika överbelastning av klangen i övergången till expositionen (ex 18).

Exempel 18



takterna 37–38

Efter de knastrande, lite jäktade kvartolerna i takterna 154–156 hittar Pletnev en bra gradering av temposänkningen för *ritenuto* i takt 157. Takterna 158–172 framförs med samma nansering, i samma tempo och karaktär som Allegro i expositionen. Alla melodiska ”upprop” avlyssnar pianisten oklanderligt:

- sopranen i takt 158 – tenoren ”svarar” i takt 159
- alten i takt 159 – tenoren ”svarar” i takt 161
- sopranen i takt 162 – alten ”svarar” i takt 163.

I takterna 179, 181 och 183 spelar Pletnev ett ”buktigt” *crescendo* i baslinjen, och därigenom ger han det här likformiga motivet en formbildande funktion i uppbyggnaden av takterna 178–183 (ex 19).

Exempel 19

takterna 178–183

I takterna 192–193 spelar Pletnev nyansen *mf* + *diminuendo* i början av deras sopranlinjer (ex 20).

Exempel 20

takterna 192–193

Jag har tidigare konstaterat att Pletnev framhäver ändarna på nästan alla arpeggiolinjer i vänster hand i takterna 192–212. Detta bildar ett mycket stabilt underlag för utveckling av *accelerando* och *crescendo poco a poco*.

I takterna 213–221 fortsätter Pletnev att markera oktaverna i basen i vänster hand genom att spela dem *tenuto* samt genom att utföra pedalväxling efter dessa. Det råder inget tvivel om att den stabilitet, med vilken harmonins bas träder in, utgör en grund för dynamisk styrka och därigenom för en fin klangvolym. *Tremolo* i detta fragment (från takt 213) spelar Pletnev inte tonstarkt, utan han ”sparar” dynamisk styrka till kulminationen i takterna 219–221.

Reprisen framför Pletnev i expositionens anda, med lika stor koncentration och med samma nyanser. Tre drillar i takterna 256–257 hörs som en lång slocknande drill. Efter en kort paus i takt 258 fortsätter drillarnas lätta tindrande oupphörligt fram till slutet på takt 270, där Pletnev utför ett förbluffande fladdrande av drillar genom att spela dessa *accelerando* + *crescendo* (ex 21).

Exempel 21



takterna 269–270

I episoden av takterna 294–305 framhäver Pletnev ständigt altlinjen. Det här, gång på gång, återkommande motivet har han gjort till ett slags ”fix idé” (ex 22).

Exempel 22

The musical score for Example 22 consists of measures 294 through 305. The notation is for piano, with a treble and bass clef. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 3/4. The right hand features a recurring eighth-note triplet motif, which is highlighted with red lines. The left hand provides a steady bass line. The piece concludes with a final chord in measure 305.

takterna 294–305

Più vivo klingar ganska livligt hos Pletnev trots ett formellt sett inte speciellt snabbt tempo. Allt här är ekonomiskt. Även pedaliseringen är minimal. Pletnev använder pedal endast i takterna 316–319, 334–337 och 345–347, där han gör en kort pedalisering på varje ackord.

Presto i takterna 320–321 framförs i *mf* och har till och med en marschkaraktär, som markeras med betoning på varje taktslag. Efteråt utförs takterna 322–323 och de motsvarande takterna 330–331 *subito p* och *ritenuto*. Därefter fortsätter den surrealistiska marsch-galoppen. Motivet i alten i takterna 340–341 hörs tydligt, rent av torrt. Tenoren svarar i takt 342. Ett försök att fortsätta rörelsen i nästa takt (takt 343) avbryts av samma motiv i tenoren i takt 344, varefter rörelsen tas upp igen. Men den kommer genast i ett dödläge. Här avbryter Pletnev rörelsen med *subito p* (ex 23).

Exempel 23

340 341 342 343

344 345 346 347 348

Moderato avec une douce langueur

acc.

subito p

pp

takterna 340–347

Efter en cesur hörs tenorens stönande, som i början är obetydligt, svagt och ensligt. Därefter, från och med takt 350, växer detta till en lätt upphetsning. Rörelsen fortsätter framåt, den lugnar sig bara i takt 357. Kring taktstreckets mellan takt 357 och takt 358 väntar Pletnev länge innan han anslår ackordet i takt 358 (ex 24).

Exempel 24

357 358

rit. *pp*

takterna 357–358

Takterna 360–363 framförs grafiskt, som början av sonaten. Här gör Pletnev bara en liten accent på triolens första ton *g* i takt 362 (ex 25).

Exempel 25



takterna 361–362

Varje oktav i takterna 365–366 spelas med djup pedal och har samma kyliga klangfärg vid dynamisk styrka *mp*.

Sammanfattning

Pletnevs framförande av sonaten tar cirka tretton minuter, närmare bestämt 12.56, enligt tidsanvisningen på skivans omslag. Men det råder inget tvivel om att sonaten låter mycket kompakt.

I Pletnevs föredrag är sonat nr 10 oerhört spännande. Här finns inga tomma, innehållslösa takter. Varje tema och varje motiv har sin inriktning och logik. Detta föredrag är oklanderligt i såväl tekniskt som polyfont och dynamiskt avseende. Även behandlingen av pedalen är rikhaltig och mångsidig. Hos Pletnev kombineras intellekt med full frihet och spontanitet i frambringandet av klangliga bilder. Det sägs, att sådan genialisk kombination mycket sällan förekommer hos interpretter.

I likhet med Skrjabin använder Pletnev kompensation av tiden genom en rörelse fram och en tillbaka, sänkning av tempot, arpeggiering av ackord, divergering av de övre och de nedre stämmorna.

Pletnevs interpretation av sonat nr 10 av A. Skrjabin står kanske närmast V. Sofronitskijs tolkning. Trots all subjektivitet i dessa interpretationer lägger

bägge klaverkonstnärerna huvudsaklig vikt vid gestaltningen av musikverkets innehåll. Det ger ett intryck av att de tolkar tonsättaren, inte sig själva.

Pletnev följer mycket noggrant Skrjabins anvisningar. Redan från sonatens första toner visar Pletnev, att han har en djup insikt i denna musiks innehåll och struktur. Här kan man givetvis tala om en grafisk interpretation: det finns tydliga konturer eller utvecklingspunkter, men rörelsen mellan dessa punkter är fri och spontan. Den här grafiska framställningen av det musikaliska materialet har en direkt koppling till enhetligheten i Pletnevs tolkning.

I detta sammanhang känns det onödigt att diskutera val av tempi eller karaktärer. Ännu ett utmärkande drag i Pletnevs interpretation är sparsamhet med uttrycksmedel såväl i gestaltningen av klangbilden som i pedaliseringen. Tack vare denna sparsamhet visar pianisten en stor spännvidd beträffande dynamik och färger. Man vill i stället prata om musikens rörelse, om dess huvudpunkter. Det viktigaste i Pletnevs interpretation är linjerna, deras utformning, början och slut – precis som i den grafiska bildkonsten.

2.4.2 Marc-André Hamelin

Marc-André Hamelins utförande av sonat nr 10 ger en känsla av att sonaten spelas mycket snabbt. Detsamma gäller även John Ogdons version. Men trots detta snabba tempo hinner Hamelin visa ojämförbart fler detaljer än Ogdon. Redan inledningen av Moderato klingar hos Hamelin mycket livligt tack vare en impuls på första taktslaget.

Det verkar som om musikern tänker i 4/4 i ett mycket långsamt tempo, så att de första fyra takterna (takterna 1–4) uppfattas som en lång takt som följs av en fermat. Sedan kommer den andra ”takten”, som består av takterna 5–8 och som i sin tur följs av en fermat. På grund av det livliga tempot i sextondelar i takterna 1, 2 och 5, 6 klingar sextondelarna snabbt, liksom studsande. Det finns många pianister, exempelvis Volodos, som spelar de arma sextondelarna lika snabbt som Hamelin, men med ett betydligt långsammare huvudtempo.

De första åtta takterna klingar hos Hamelin som en ”upptakt” till takt 9. Man får en känsla av att de första åtta takterna blott är en prolog till den introducerande akt, som består av takterna 9–38.

I nästa takt 39 börjar själva ”föreställningen”.⁹² Från och med takt 9 skiftar Hamelin inte klangfärger, inte heller ökar han tempot eller intensiteten i dynamiken. Interpreten gör endast små förändringar i dynamiken (anvisade av Skrjabin) inom ramen för den dynamik som han har valt från sonatens första takter. Den dynamiska balansen i takterna 9–28 är välbetänkt. Här finns varken några ”feta” klanger eller någon överdriven uttrycksfullhet i de små svängningarna *crescendo - diminuendo*.

Ibland gör han klangen på *crescendots* stödjetoner mjukare (ex 1).

Exempel 1



takterna 13–16

I takterna 9–28 använder Hamelin ganska ofta en ”lång” pedal. Han spelar exempelvis takt 12 och de analoga takterna 18 och 20 utan att växla pedal. Men till skillnad från Zhukovs och Bermans utförande låter de ovannämnda takterna hos Hamelin inte alls ”smutsigt”. Orsaken till detta är förmodligen det snabbare tempot i Hamelins utförande. Han spelar *ritenuto* i takterna 25–28, och i takt 29 börjar han *a tempo*.

I motiven i takterna 32–34 och 34–36 ändrar Hamelin, i likhet med Pletnev och Volodos, bara klangfärgen, men inte dynamiken, som förblir oförändrad. Allt spelas alltså *mp*. Takterna 33–34 och 35–36 spelar Hamelin med full pedal, varvid han inte artikulerar ändarna på drillarna i takterna 34 och 36, utan låter

⁹² Se takterna 1–39 i nottexten.

dem slockna med pedalen nedtryckt. I takterna 37–38 inträffar en riktig energiexplosion. Alla tre ackord spelas *f* i de här takterna.

Allegro framför Hamelin i ett mycket snabbt tempo, och sextodelarnas kromatismer i Allegrots första tema klingar nästan *glissando* (ex 2).

Exempel 2



takterna 39–40

I fråga om Allegrots karaktär, som denna sats har fram till takt 77, vill jag markera, att Hamelin även behåller en litet abstrakt, rent av kylig klang när han anslår drillarna i takterna 59–72.

Allegrots andra tema låter något mjukare än föregående material i takterna 39–72, vad gäller såväl klangkvalitet som en mera avslappnad karaktär. Det är blott enstaka uppflammande gnistor av *crescendo* i takterna 71–73 och 76–77 som skakar detta lugn. Några små *accelerando* och därtill ett *crescendo* i de uppsvingande sextondelarna i andra temat ger känslan av luft och rymd.

Denna känsla blir ännu starkare när Hamelin gör *crescendo* och *accelerando* även i drillarna i takterna 82–83 (ex 3).

Exempel 3



takterna 81–83

Pianisten fortsätter sin löpning framåt genom takterna 84–87. Han tillmäter inte dessa någon större betydelse i sonatens allmänna kontext. Detta moment, liksom episoderna i de analoga takterna 103–106 och 271–274, är bara en övergång till efterföljande material. En annan iakttagelse gäller en liten detalj, nämligen att Hamelin inte anslår tonen *diss* i takt 91 (ex 4).

Exempel 4



takt 91

Det är intressant, att i den analoga takten i reprisen skulle motsvarande not vara *h*, men den saknas helt i Skrjabins text (ex 5).

Exempel 5



takt 278

Takt 115 och även takt 184 är de vändpunkter i sonaten som kräver funderingar kring valet av tempo. Detta gäller inte bara Hamelin, utan alla musiker som spelar sonat nr 10. Ska man spela här *a tempo Moderato*, *a tempo Allegro* eller (i fall om tempot har ändrats i Allegrots andra tema) andra temats tempo eller tempot från något övergångstema? Hos Skrjabin finns här inga anvisningar rörande tempi. Att hitta en kompromisslösning kan bli ett stort problem om skillnaden i tempi mellan Moderato och Allegro är stor.

Hamelin spelar takterna 116 och 184 i nästan *a tempo Moderato*, men karaktären är lite lugnare och djupare här, än i sonatens första åtta takter. Hamelin lägger upp perioden i takterna 122–158 med en perfekt klangbalans. Upphöjningarna i takterna 124–128 och 140–143 utför pianisten utmärkt. Här hörs tenorens tema klart och tydligt utan något onödigt eftertryck.

I skarven mellan takt 134 och takt 135 tar Hamelin elegant bort pedalen, vilket gör att alla melodilinjer hörs skarpt. Dessutom är den dynamiska styrkan verkligen *p* här (ex 6).

Exempel 6

utan pedal

takterna 134–135

Takt 146 spelar Hamelin *f*, han följer ordagrant Skrjabins indikation. I takterna 144–147 uppnår han en festlig glans. Trots användning av pedal är klangvolymen absolut inte överbelastad. Pedalen från takt 145 hålls även i takter 146 och 147, så att D-durackordet ”stödjer” de blixtrande drillarna i dessa takter. Hamelin lyckas här även med dynamisk sänkning via *diminuendo*, som har reducerat klangvolymen till *p* i slutet av takt 147 (ex 7).

Exempel 7

pedal

takterna 144–147

Han målar takterna 148–151 i en påfallande vacker nyans av glittrande drillar (dessa spelas inte starkare än *mp*). Exaltationen börjar precis på det ställe, som är anvisat i texten, nämligen i takt 152 (ex 8).

Exempel 8



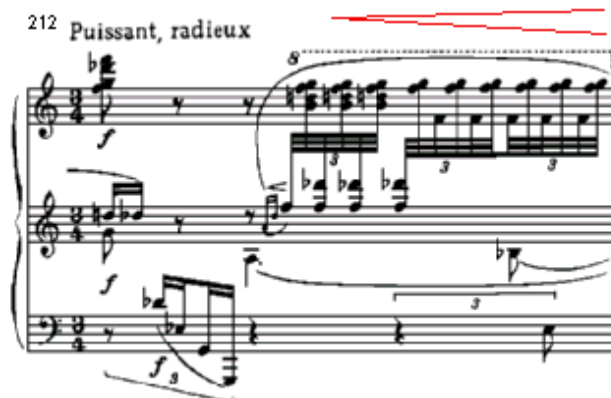
takterna 148–153

Tack vare upprätthållandet av rätt tempo och rytm klingar kvartolernas repetitioner i takterna 154–157 inte tungt, utan med bra tonbalans. I takterna 170–184 skapar Hamelin en illusion av att musiken successivt slocknar. Takterna 170–171 i Allegro har fortfarande lika snabb och energisk karaktär som de föregående takterna 157–169. Vidare spelar Hamelin takterna 172–173 *très doux* (mycket ömt) vilket absolut stämmer med Skrjabins anvisningar. Nästa takt 174 är målad i en speciell, ömklig färg. Som ett gensvar klingar takterna 176–177 ännu mera sorgset, vilket resulterar i *diminuendo* plus *ritardando*.

Takterna 192–212 är mästerligt uppställda av Hamelin. Det är också karaktäristiskt att dynamikstyrkan i kulminationen (i takt 211) bara är ett (!) *f*. Nyckeln till detta fenomen är Hamelins gradering av tonstyrkan samt ett relativt litet *accelerando* i takterna 200–211. Genom att sänka tempot i takt 208 tillför Hamelin tonkvalitén kraft och spänning.

Takterna 212–221 framförs övertygande, vidsträckt, med en fin klang. Inte heller här finns någon överdrift. Från och med takt 212 spelar Hamelin *crescendo* i alla tremolon i början av varje block (ex 9).

Exempel 9



takt 212

Precis som Horowitz fördubblar Hamelin basen i takt 221, vilket ger en speciell fullkomlighet och ett djupt perspektiv åt den här episoden. Detta är hela avsnittets kulmination. I takt 221 spelar Hamelin frimodigt noten *b* i de första konfigurationerna på bägge tremolon.

Dynamiken sänks till *mf* i takterna 222–223, och i övergången till reprisen sammanbinder Hamelin drillen och första tonen av Allegro (ex 10).

Exempel 10



takterna 223–224

Reprisen spelar Hamelin, i likhet med många andra interpret, i samma anda som expositionen, men naturligtvis inte helt identiskt. Till exempel i drillarnas uppstigning i takterna 258–260 och 267–268 spelar han plötsligt tredje drillen mjukare. Därigenom får denna drill en begrundande och drömsk karaktär (ex 11).

Exempel 11



takterna 258–260

Efter en lång fermat och en paus i takt 293 bygger Hamelin upp en lyftning i takterna 294–295 genom *accelerando* i drillarna i takterna 296–297. Därefter gör han en minicesur, och rörelsen saktas in något. I takterna 300–301 fortsätter drillarna sin rörelse i *accelerando*, som Hamelin igen ”tyglar” i de efterföljande takterna 302–305. Den detalj, att tonstyrkan bara är ett *f* i takt 305 (likaså i takt 211), sänker på inget sätt dynamikkänslan av kulminationen. När Hamelin vill åstadkomma tydlighet vid icke-snabba tempi använder han sig ofta av effekten *secco* (takterna 306, 309 etc.).

Alla trettio två andelar, som är förbundna två och två, spelar han med rörelsen riktad mot den andra trettio två andelen (ex 12).

Exempel 12



takt 310

Presto utför Hamelin lite snabbare än *Più vivo*, med rörelsen framåtriktad. Dynamikstyrkan är här *mp* och fraseringen i takterna 320–331 är ordnad i

perioder om fyra takter var (takterna 320–323, takterna 324–327 och takterna 328–331). I takterna 346–347 gör Hamelin ett stort *accelerando* utan pedal, som övergår i *mp* av Moderato i takt 348.

Pianisten framhäver alla $\leq \geq$ i tenoren i takterna 348–349 – först svagt, sedan betydligt starkare och till slut svagare igen. En ny impuls, den gången bara i *mp*, inträffar i takt 350, och sedan hörs tenorens sekvenser allt svagare. I takt 352 ger Hamelin en liten, sista impuls, och därefter blir rörelsen svagare och långsammare i takterna 356–359. En lång fermat i takt 359 följs av en cesur. Därefter spelas takt 360 lite lugnare än de första takterna av sonaten.

Sonatens sista takter klingar mästerligt hos Hamelin. I takt 363 använder pianisten sostenutopedalen, så att hela ackordet från takterna 363–364 fortsätter att klinga ända fram till sonatens slut, medan pianisten anslår de två sista oktaverna ${}_1F - F$ och ${}_2C - {}_1C$ *non legato*, i samma tonstyrka *mp*.

Sammanfattning

Efter att ha analyserat Hamelins framförande av Skrjabins sonat nr 10 har jag upptäckt, att denna analys innehåller många beskrivningar av de dynamiska nyanser och anvisningar, som finns i Skrjabins nottext. Det beror förmodligen på att Hamelin mycket noggrant och konsekvent följer tonsättarens anvisningar, vilket med all rätt kan betraktas som hans stora förtjänst.

Trots att jag räknar Pletnev och Hamelin till olika generationer av pianister, finns även liknande detaljer i deras interpretationer. Detta gäller framför allt stilistisk renhet och exakthet i tolkningen av nottexten.

Alla linjer i sonaten är noggrant avlyssnade av Hamelin, här finns inga överdrifter av klangvolymen eller pedaliseringen, allt klingar mycket rejält och vackert. Man kan även konstatera att rytmen och pulsationen överensstämmer med nottexten. Det är enligt min uppfattning ett mycket intelligent föredrag.

Ibland insmyger sig dock en känsla av att det saknas något viktigt i Hamelins interpretation, kanske inspiration och inre glöd, det som alstrar levande musik. Pianisten framför musiken, men tycks inte skapa den av nottexten. Här hör vi ett tydligt, rent och vid första anblicken perfekt spel, men i mina öron saknar

det spontanitet och kanske lite galenskap. Alla de egenskaperna finns dock hos Pletnev och förutom detta är Pletnevs spel i nivå med Hamelins, vad gäller renhet och exakthet i utförandet. Man bör emellertid notera att Hamelins tekniska perfektion i framförandet av Skrjabins sonater nr 2, nr 3 och nr 5 överträffar alla berömda inspelningar.

Det verkar som om Hamelin avsiktligt väljer extremt snabba tempi, vilket inte alltid är motiverat. Som exempel kan jag nämna den första delen av Skrjabins sonat nr 1 och den andra delen av Skrjabins sonat nr 2. Trots att Hamelin framför flera av Skrjabins sonater med en sensationell teknisk fullkomlighet, är den musikaliska trakteringen och interpretationens djup inte alltid adekvata i hans tolkningar. För övrigt har Hamelin en fördelaktig förmåga, speciellt i interpretationer av Skrjabins sena sonater, att göra en sann, ren och tydlig tolkning av texten.

Men trots all klangskönhet och trots mångfacetterade tonkvalitéer i Hamelins pianospel kan hans konstnärliga klangprinciper och psykologiska gensvar på musiken diskuteras. Hamelin betraktar pianots klang "abstrakt", han liksom håller sig på distans från den musikaliska expressionen, klangens intimitet. Jag uppfattar denna interpretation som litet formell, där pianisten inte har förmått att införliva sig med musiken. Sonat nr 10 spelar Hamelin på 11.42 minuter vilket är två minuter längre än Neuhaus' utförande och en minut längre än Ogdons till synes otroligt snabba utförande.

2.4.3 Arcadi Volodos

Inom musikkritiken finns vissa tendenser att "kanonisera" enskilda musiker och väljer ut dem till "gudar". Därefter jämförs varje ny musiker som har bestigit Olympen, där "en av sin generations framstående musiker" härskar, med "person nummer ett". Då kommer nya Karajan, Horowitz, Rostropovitj etc. på tal.

Efter att den unge ryske pianisten Arcadi Volodos (född 1972 i S:t Petersburg) hade spelat sin debutkonsert i Carnegie Hall år 1998 började hans namn "synas" i kontext av Vladimir Horowitz' namn. Denna jämförelse är betingad av

såväl ”det unge geniets” repertoar och ursprung som naturligtvis måttet på hans begåvning. Vad beträffar Volodos’ repertoar så räcker det att nämna hans debutuppträdande med framstående orkestrar, då *Pianokonsert nr 3* av Sergej Rachmaninov ⁹³ och *Pianokonsert nr 1* av Peter Tjajkovskij ⁹⁴ stod på programmet. Just dessa konserter har gjort Vladimir Horowitz berömd. Är detta ett sammanträffande eller en målinriktad kommersiell taktik?

Hur det än må vara så är just transkriptionerna med deras virtuosa, rent av akrobatiska transcendentala teknik det första som associeras med Volodos’ namn. Här ihågkommer man intuitivt igen Horowitz och hans egna transkriptioner. Volodos’ huvudnummer är naturligtvis Liszts, Horowitz’ och hans egna transkriptioner av verk av Rachmaninov, Schubert, Bach, Mozart och Bizet. Han spelar även en ”vanlig repertoar” såsom sonater av Haydn, Schubert, *Bunte Blätter* av Schumann, stycken av Rachmaninov, miniatyrer och sonat nr 10 av Skrjabin.

Det faktum, att Volodos har inkluderat Skrjabins musik i sin debutkonsert i Carnegie Hall 1998, ger en ny anledning till att dra paralleller till Horowitz. Fast här instämmer jag med kritikern Harris Goldsmith, när han konstaterar, att i motsats till det karakteristiska *affettuoso* vi känner så väl från Horowitz med hans extravaganta egensinnighet, har Volodos fullständigt realiserat alla färger och sammankopplingar utan att tillgripa några ytliga teatraliska gester.⁹⁵

De första åtta takterna av Moderato spelar Volodos återhållsamt och mycket koncentrerat, som försjunken i tankar om det viktiga filosofiska budskap som denna musik bär. Sextondelarna i de två första takterna och på alla andra liknande ställen spelar Volodos à la Horowitz, nästan som trettiotvåondelar. Takterna 5–8 klingar mera dämpat än de första fyra takterna. Dessutom ändrar Volodos klangfärg i takt 6, där han spelar den lilla sekunden en smula svagare. Det, att pianisten anslår en liten sekund försiktigare i klangstyrkan, ger den här korta episoden ett introvert och vemodigt innehåll. Sådant timbrebyte använder Volodos även på alla andra analoga ställen i takterna 30, 121 och 189.

⁹³ *Pianokonsert nr 3* av Sergej Rachmaninov var framfört med Riccardo Chailly och Concertgebouw Orchestra i New York 1998 och sedan med Berliner Philharmonisches Orchester, dirigent James Levine.

⁹⁴ *Pianokonsert nr 1* av Peter Tjajkovskij framfördes med Berliner Philharmonisches Orchester, dirigent Seiji Ozawa 2002.

⁹⁵ Harris Goldsmith (1998). Arcadi Volodos at Carnegie Hall Oktober 21, 1998, 7 (Ur introduktion till *The Sony Classical. Arcadi Volodos Live at Carnegie Hall*).

I början av takt 7 ger han en liten impuls framåt som har sin höjdpunkt i tonerna *c - d* i sopranen med efterföljande rekyl av motivet *ass - b - ess*. På samma sätt spelar han även takterna 116–119 (ex 1).

Exempel 1



takterna 5–8

Exakt samma nyanser, som i takterna 1–8, använder Volodos även, när han spelar takterna 184–191. I takt 9 håller han tillbaka den ursprungliga rörelsen för att senare ”gå framåt” till tonen *gess* i takt 10. I takt 11 framhäver Volodos motivet *c - c* tydligt genom att anslå den andra tonen *c* lite tidigare än övriga toner (ex 2).

Exempel 2



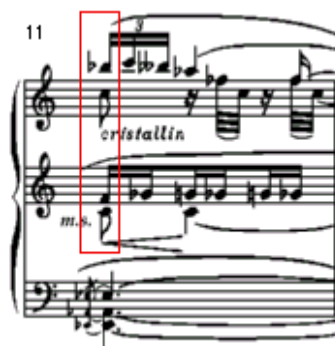
takterna 9–11

Detta sätt att anslå vissa toner före de övriga som egentligen alla skulle spelas samtidigt använder Volodos, i likhet med Sofronitskij, ganska ofta, till exempel i takterna 21 och 188.

Det bör dock poängteras att han gör detta inkonsekvent. På helt analoga ställen använder han det här spelsättet då och då, alltså helt slumpmässigt, som om

han improviserade vid pianot. Takt 11 och den analoga takten 15 spelar han exempelvis helt enligt nottexten (ex 3).

Exempel 3



takt 11

Ibland anslås den "viktiga" tonen inte före, utan efter de övriga tonerna som i takterna 122 och 138 (ex 4).

Exempel 4



takt 122

Fermaten i takt 28 "övergår" smidigt in i takt 29, som framförs *a tempo Moderato*. På detta sätt spelas även det motsvarande stället i takterna 359–360. Här finns anledning att markera att Volodos i princip mycket sällan gör avskiljande pauser/cesurer mellan slutet på ett material och början på ett annat. Han lyssnar ofta noggrant på frasens ände för att senare övergå till nästa material utan att göra något avbrott i sitt lyssnande och bevarar därigenom kontinuiteten i utvecklingen.

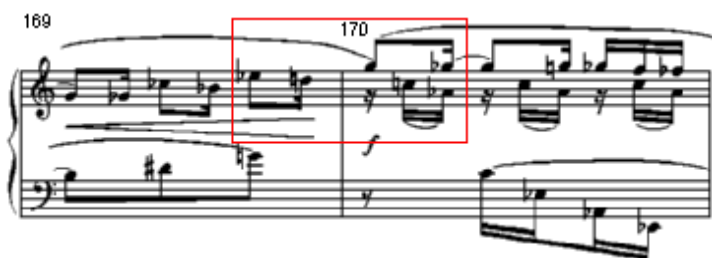
Just på det viset framförs övergången till Allegro i takterna 38–39 (analogt i takterna 223–224 i reprisen). Volodos sammanbinder även takterna 83–84 och de ekvivalenta takterna 102–103, 270–271 och 289–290.

Det finns inte heller någon cesur mellan takterna 50 och 51 samt takterna 169 och 170. Det är intressant att det i nottexten finns en bindelinje [en fraseringsbåge] både mellan takterna 50–51 och mellan takterna 169–170. Trots detta brukar interpreterna agogiskt avskilja takterna 50–51 och foga samman de ekvivalenta takterna 169–170 (ex 5).

Exempel 5



takterna 50–51



takterna 169–170

På vissa ställen, såsom i takt 71 och i den analoga takten 258 i reprisen, ignorerar Volodos till och med pauser med avsikt att skapa en fullständigt homogen rörelse (ex 6).

Exempel 6



takterna 69–72

Han binder samman även övergångstakterna till Moderato (takterna 347–348) genom att spela takterna 345–347 och början av takt 348 med samma pedal. I takt 348 anslår han absolut klanglöst en kvart i basen som fortsätter att klinga med understöd av övertoner från de upprepade kvarterna anslagna med pedal i de föregående takterna 345–347 (ex 7).

Exempel 7

345 346 347 348

accel. m.d. m.d. pp

Moderato avec une douce langue

pedal

takterna 345–348

Volodos gör faktiskt en framhållen cesur på några få ställen – i takterna 157–158 (men inte så brutalt som Ashkenazy), i takterna 191–192 och speciellt i den analoga takten 293 där pedalen omedelbart tas bort efter den första åttondelen, vilket är indikerat i nottexten (ex 8).

Exempel 8

292 293 294

Ped. *

takterna 292–294

I takterna 114–115 finns en cesur till, men den interpreteras snarare som en lugn förflyttning till ett nytt register efter slutet på frasen i takt 114 (ex 9).

Exempel 9

114 115

pp pp

takterna 114–115

Jag har tidigare konstaterat att flera nyanser i Volodos' och Hamelins interpretationer är av samma slag, som till exempel dynamiken i takterna 32–38: *mp* – byte av klangfärgen, men fortfarande *mp* – glänsande *f-f* (ex 10).

Exempel 10

bytte av klangfärgen glänsande

32 33 34 35 36 37 38

mp *mp* *f* *f* *f*

lumineux vibrant

takterna 32–38

Även utförandet av drillarna i de här takterna är identiskt hos bägge pianister. Drillarna anslås inte alltigenom i takter 34 och 36, utan lämnas helt enkelt att vibrera "av sig självt" med stöd av pedalen. En annan likhet är ett rekordsnabbt tempo av Allegrots tema hos båda musikerna, fast Allegro hos Volodos är mera laddat av kontraster. I en lite brådslande karaktär av takterna 39–58 inflätar han de svärmiska utvecklingarna i takterna 53–54 och 57–58, som övergår till det ömma skimrandet av impulsiva drillar i takterna 59–72.

Volodos använder ett litet extravagant spelsätt på skarven takt 66 – takt 67 och takt 68 – takt 69, likaså på motsvarande ställen i takterna 253–256 i reprisen: hans vänstra hand liksom glider ned i *accelerando* från den svarta tangenten *ess* till den vita tangenten *e* (ex 11).

Exempel 11

66 67 68 69

tr *tr* *tr* *tr*

takterna 66–69

Därefter fortsätter Volodos att driva rörelsen fram mot det viljestarka, sammetsmjukt klingande Allegrots andra tema. Man vill lägga märke till helhetsperspektiv och fin nyansering i Volodos' utförande av takterna 73–83. Liksom Hamelin förhindrar han att sönderdela Allegrots andra tema genom att spela det "i ett drag" från takt 73 till takt 76. Emellertid hinner han inom ramen för denna enhetliga linje ge en annorlunda, avslappnad karaktär åt takt 75.

Efter att ha framfört temat i takterna 81–83 med en tydligt artikulerad agogik driver Volodos rörelse fram, precis som hos Hamelin. Men till skillnad från Hamelins utförande är denna episod i Volodos' tolkning inte något obetydligt mellanspel, utan har en resonerande filosofisk innebörd. Rörelsen fram kompenseras med en temposänkning i takt 87. Denna avrundning av frasen skapar en logisk balans (ex 12).

Exempel 12



takterna 84–87

Enligt samma princip som i takterna 84–87, alltså tre takter ”fram” och en takt ”tillbaka”, spelar Volodos även takterna 88–91, 103–106, 271–274, 275–278 och 290–293. I takterna 96–100 (likaså i takterna 283–287 i reprisen) resulterar denna temposänkning rentav i ett bortdöende ”förvåningstillstånd” i takt 100 (ex 13).

Exempel 13



takterna 96–100

Liksom Hamelin arpeggierar Volodos det andra ackordet i takterna 123–125. Men till skillnad från Hamelin gör Volodos detta även i de identiska takterna 139–142. Enligt samma princip trakterar bågge pianisterna även kvartolerna i takterna 154–257. Dessa utförs snabbt, i ett konstant tempo och med en fin,

dock inte påträngande, balans. I Volodos' framförande förenas på ett förbluffande sätt styrka och vitalitet med lyrik och raffinerade nyanser. Detta märks varje gång man hör de fantastiskt balanserade kulminationslyftningarna hos honom.

Volodos' estetik av klangstyrkan *f* i sonat nr 10 skiljer sig avsevärt från hans högljudda traktering av Liszts *Rákóczy*marschen i Horowitz' bearbetning, där man kan höra ett riktigt orkestralt *fff*. Skrjabins musik tolkar Volodos helt annorlunda. Dynamiska nyansen *f* betecknar i denna kontext inte klangstyrkan utan exaltationens karaktär, och jag tycker, att exaltationen inte kan vara *fff* stark. I denna mening exalterat och starkt klingar takterna 126–128 och 144–145.

Materialet i takterna 170–184 kännetecknas av karaktären på stämningsväxlingar (genom en rörelse fram och en efterföljande compensation tillbaka). Efter genomförandet av ett energiskt tema i takterna 170–171 hålls de efterföljande takterna 172–173 tillbaka, och drillarna i takt 173 saktas i sin tur. Nästa period av takterna 174–175 spelar Volodos aktivt igen, med strävan framåt. De passiva takterna 176–177 avbryter denna händelse, och därefter utförs takterna 180–183 *ritenuto poco a poco* plus *diminuendo poco a poco*.

Efter en fint klangbalanserad lyftning i takterna 192–212 flyter Allegrots andra tema fram mycket övertygande, majestätiskt hos Volodos. Begynnelsefigurationen i takt 212 (likaså i takt 216) spelas med en stark rörelse framåt som om det var en upptakt till temats början (ex14).

Exempel 14

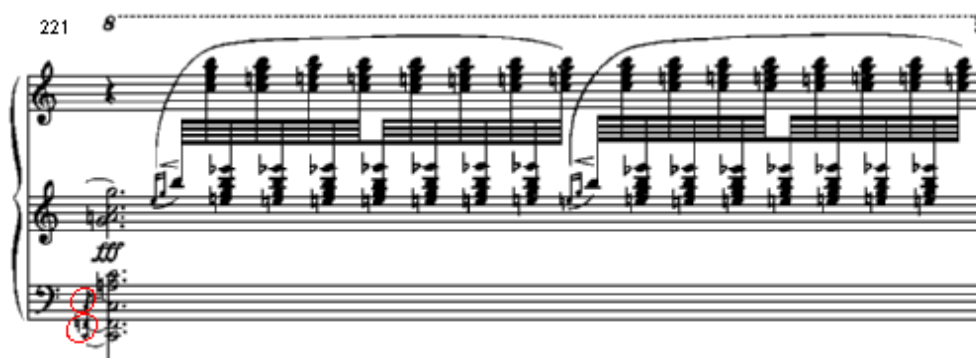


takt 212

Repetitionerna i takterna 212–215 verkar kanske vara lite eteriska, vilket kan förklaras med pianistens avsikt att inte ”överrösta” melodin. I fortsättningen, i takt 217, börjar han spela dem mera klangfullt och höjer därigenom den totala klangvolymen.

I den kulminerande takten 221 delar Volodos upp ackordets förslag i en kvart och tonen c (ex 15).

Exempel 15



takt 221

Alla ackord i takt 222 klingar hos Volodos *f*, likaså i övergången till expositionen i takterna 37–38. Episoden i takterna 294–305 byggs upp på följande sätt: de tre första takterna 294–296 hålls tillbaka, och sedan görs ett *accelerando* i drillar i takt 297. På samma sätt framför Volodos även efterföljande episoder, fast med en skillnad. Varje episod framträder på en ny nivå av dynamisk utveckling (takterna 298–301 och takterna 302–305). Som jag tidigare har noterat, förblir tonbilden hos Volodos vacker och blodfull på höjdpunkten i takt 305.

Più vivo interpreteras mycket elegant, nästan helt utan pedal, dock inte snabbt. I likhet med Horowitz och Hamelin anslår Volodos alla trettio tvåndelar som är förbundna med bågar (två och två) nästan samtidigt (ex 16). Nästan samtidigt anslås även två motiv i takt 309 (ex 17).

Exempel 16



takt 310

Exempel 17



takt 309

I takterna 317–320 använder Volodos en ganska djup pedal på varje ackord medan Presto (från takt 320) låter som en kontrast: *subito secco*, mycket snabbt vid en lekfull karaktär och med klangstyrkan *p*. Efter de på grund av pedalen suddiga takterna 345–347 klingar Moderaton improvisatoriskt, och triolernas rytm är artikulatoriskt förändrad i takterna 353 och 355 (ex 18).

Exempel 18



takterna 353–355

De avslutande oktaverna i takterna 365–366 utför Volodos med samma pedal och dynamiskt avtagande från *p* till *ppp* (ex 19).

Exempel 19



takterna 365–366

Framförandet av sonat nr 10 varar hos Volodos 12.06 minuter.

Sammanfattning

Det är intressant att Volodos' och Hamelins interpretationer av Skrjabins sonat nr 10 har några gemensamma drag. Framför allt är det fråga om en omsorgsfull avläsning av nottexten och en utmärkt balanserad klang. Den väsentliga

skillnaden i deras utförande består i att Volodos har en personlig, intim kontakt med klangen. Dessutom finns det inga överdrifter i klangstyrkan. Pianisten frambringar en levande, färgglad och samtidigt eterisk, flygande klang. Sonat nr 10 är lyrisk i Volodos' interpretation. Den ljuder varmt och soligt.

Just denna speciella klang i kombination med Volodos' sätt att bevara kontinuiteten i utvecklingen genom att mycket omsorgsfullt lyssna på varje frasslut för att senare övergå till nästa material utan att göra något avbrott i sitt lyssnande är, enligt min uppfattning, det huvudsakliga övertaget i Volodos' interpretation. Jag vill också notera att pedaliseringen hos Volodos är så skickligt nyanserad och så organiskt förbunden med klangfärgen, att den nästan inte märks.

Av Skrjabins pianistiska principer använder Volodos compensation av tiden (en rörelse fram och en tillbaka) med en avrundning av fraserna med *diminuendo* och *ritenuto*. Dessutom finns i Volodos' interpretation en rytmisk stomme med den regelbundna pulsen, en divergering av de övre och de nedre stämmorna, arpeggiering av ackord, "viktlöshet" och ett "psykologiskt uppsving" av klangen.

3 HÄRLEDANDE DISKUSSION

3.1 Autenticitet i Skrjabins inspelningar

Efter denna överblick över ett antal olika interpretationer av samma musiktext (*Sonat nr 10 op 70* av Alexander Skrjabin) är det lämpligt att försöka avgöra, vad exekutörerna har för relation till Skrjabins autentiska stil. Men är det möjligt att framföra ett musikverk autentiskt, när notskriften inte bär exakta anvisningar om klangbildens alla komponenter?

De dynamiska tecknen *p* och *f*, inklusive alla dess nivåer, är bara godtyckliga symboler, som uppfattas individuellt av varje enskild musiker. Även agogiken är betingad av den enskilde interpretens stiluppfattning och är dessutom intimt förbunden med pedaliseringen.⁹⁶

De tempo-rytmiska aspekter som verkar vara tydligt betecknade i nottexten har också anlag för stora avvikelser. Blotta tanken på ett exakt betecknat *rubato* i Chopins eller Skrjabins nottext framkallar ett leende eftersom det är en omöjlighet att utföra det rent tekniskt. Tonsättarens anvisningar, som exempelvis *ritenuto* eller *accelerando*, är bara en skiss som enbart ger en generell bild av kompositionen.

Det är interpretens uppgift att avgöra i vilken dynamisk skala klangstyrkan ska varieras och med vilken hastighet tempot ska ökas eller minskas. Alla dessa nyanser uppges praktiskt taget inte i nottexten, utan överläts åt interpretens fantasi och intelligens. Det enda som exakt är fixerat i nottexten är nog intonationerna av tonhöjden, fast även här kan olika sätt att använda pedal åstadkomma olika harmoniska effekter.

I samband med allt detta vill jag göra en liten utbrytning från temat. Wienska musikforskare har utfört mycket intressanta experiment med datorbaserade självlärande pianorobotar, som är programmerade att "härma" spelstilar av ett antal 1900-talets pianister: Artur Rubinstein, Vladimir Horowitz, Ándras Schiff

⁹⁶ I den ryska pianistiska traditionen dominerar exempelvis spelsättet *cantabile legato* över de artikulerade spelteknikerna *portamento* och *staccato*. Efter denna tradition framförs inte bara romantisk musik utan också klavierverk av J. S. Bach och kompositioner av wienklassiker.

och Daniel Barenboim.⁹⁷ Dessa experiment gick ut på att en dator registrerade, laddade ner och försökte hitta ett mönster i alla förändringar av tempo, rytm, dynamiska gradationer och pedalisering som påträffades i en aktuell inspelning. Sedan jämförde datorn erhållna data med nottexten och ”lärde sig” att traktera ett annat stycke av samma tonsättare med användning av utvunna principiella nyanser.

Det är intressant, att när datorn är uppkopplad till pianot och försöker återge musik exakt efter nottexten, ger datorns ”spel” ett obehagligt, mekaniskt klangligt intryck. När datorn ”spelar” med stora avvikelser av nottexten, som är ”inlärda av andra pianister” blir klangkvaliteten lite bättre än förut, men långt ifrån ett medelmåttigt framförande. Problemet är att ett ”levande” pianospel utmärker sig genom en så stor mängd av små avvikelser från texten, att det är svårt för en maskin att klarlägga och återge dessa.

Man bör tillägga att en grafisk analys av olika interpreters framföranden, som utförs av en dator som objektivt visualiserar tempo- och dynamiska aspekter på en interpretation, är ett mycket lukrativt område inom forskning om interpretationskonst. Men för utförandepraxis har detta ändå ingen större betydelse tillsvidare.

Eftersom nottexten återger tonsättarens idéer inadekvat uppstår ett fenomen inom interpretationskonsten, som kan benämnas ”interpretativ pluralism”. Det konstnärliga musikverket transformeras, ändras, blir något annat vid varje nytt framförande. Interpreterna läser nottexten genom den musikkultur som de lever i. En interpretativ modell av ett musikverk inte bara ändras från en uttolkare till en annan, utan är också betingad av de kulturella och psykologiska förhållanden som råder inom olika epoker och som skapar den miljö i vilken detta liksom pånyttfödda musikverk återges och tas emot.

Med stöd av alla dessa komponenter kan man dra slutsatsen att ett musikverks öde följer utvecklingen av de interpretatoriska tendenser som finns inom den återgivande pianokonsten. I fallet med Skrjabins musik har vi en ganska komplicerad situation. Trots att Skrjabin ofta spelade sina egna kompositioner på konsertscener i Ryssland och på stora scener i Paris, New York, London och

⁹⁷ Se G. Widmer, S. Dixon, W. Goebel, E. Pampalk, A. Tobudic. In Search of the Horowitz Factor, *Al. Magazine* 24 (3) 2003, s. 111–130 och G. Widmer, Musikalisch intelligente Computer: Anwendung in der klassischen und populären Musik. *Informatik Spektrum* 28 (5) 2005, s. 363–368.

Berlin och trots att han undervisade i pianospel vid Moskvakonservatoriet och på Ekaterinainstitutet och hade lärningar som skulle föra hans pianistiska principer vidare, upphörde tonsättarens pianistiska konst med hans död.

Här upprepades nog historien med kompositören Skrjabin, som inte fick några efterföljare eller efterlämnade någon skola, utan enbart fick efterbildare av sin konst. Visserligen var det möjligt att rent tekniskt bemästra Skrjabins tonsättarstil. Att anamma hans extremt subjektiva inre värld var däremot en orealistisk uppgift. Hos Skrjabin var musiken mycket intimt kopplad till hans existentiella tillvaro och utgjorde blott en återspeglings av den. Det fanns knappast någon annan tonsättare, som hade sådan relation till sin skapande verksamhet. Med utgångspunkt i detta postulat kan vi dra följande slutsats: för att skapa som Skrjabin måste man tänka och känna som han.

Efterbildare brukar tyvärr snabbt försvinna, eftersom de inte har något nytt att säga å ena sidan, och för att en efterbild inte kan ersätta ett original å andra sidan. Att imitera Skrjabins pianistiska stil var förmodligen omöjligt på grund av dess originella och subjektiva prägel samt Skrjabins speciella ställning bland andra samtida interpret. Dåtidens allmänhet eftersträfvade Rachmaninovs realism,⁹⁸ som kännetecknades av exakthet, stilistisk renhet, stabilitet och en interpretation som övertygar.

3.2 Vilka stilistiska drag från Skrjabins pianistiska arsenal har iakttagits i analyserade interpretationer?

Låt oss övergå till begreppet "Skrjabins stil". Här bör man differentiera två olika begrepp: den stil som indentifierar Skrjabins sätt att framföra sina egna kompositioner och det sätt, på vilket vi idag tror att man ska framföra Skrjabins musik. För att kunna hitta samband mellan de två begreppen är det viktigt att framför allt göra klart för sig vad som är grundläggande för bägge definitioner. Skrjabins pianistiska grundprinciper har jag redan behandlat i första kapitlet av

⁹⁸ Man bör ännu en gång poängtera att begreppet "Rachmaninovs realism" används i Ryssland i kontext av början av 1900-talet. Denna "realism" är i viss mån motsats till Leszetyckis maniererade salongsstil.

detta arbete.⁹⁹ Nu är det lämpligt att försöka iaktta de aspekter i Skrjabins pianistiska stil, som är aktuella även för andra interpretörer av hans pianoverk, i synnerhet sonat nr 10.

Liksom Skrjabin själv, använder Sofronitskij och Volodos samma princip vid utvecklingen av rörelsen framåt. Denna princip går ut på att ”komprimera” tid med efterföljande kompensation i form av en rörelse tillbaka, eller med andra ord, genom att ”tänja” tid. Skillnaden är att Volodos brukar använda sig av mera tid vid ”rekylen”, vilket medför stora avrundningar och *ritenuto* på slutet av en fras. Det var också typiskt för Skrjabins spel.

Det tycks mig, att endast det föredragssätt som pianisten Skrjabin själv använde i ovanstående syfte – *diminuendo* med *ritenuto* – åstadkommer ett adekvat resultat. Vad beträffar *accelerando* vid kulminationen och *crecsendo*, så skapar detta ett oönskat brådiskande intryck och dessutom en platt och klangfattig timbre. Dessa negativa effekter kan man tydligt notera under vissa inte helt lyckade kulminationer hos Horowitz¹⁰⁰ och Ogdon¹⁰¹.

Om den rytmiska stomme, som bildas hos pianisten Skrjabin av den regelbundna pulsationen med hög procent *rubato*, har redan skrivits i första kapitlet av detta arbete.¹⁰² De flesta av de här presenterade pianisterna följer denna princip, även om de gör det på olika sätt. I Pletnevs framförande finns en stabil rytmisk stomme, så att rörelsen går via bestämda punkter, även om pianistens spel mellan dessa punkter låter spontant, inspirerat och mycket uppriktigt. Hos Sofronitskij och Volodos har det musikaliska förloppet också en stark stomme, men rörelsens strävan har mera egaliserade konturer. Speciellt effektivt klingar Sofronitskijs sätt att framföra några motiv och till och med vissa takter genom att ”hålla ut” dessa ur föregående impulser.¹⁰³ Detta kan även beskrivas som ett spelgrepp som får musiken att ”ta sats och flyga”.

Medan Sofronitskij, Horowitz, Volodos, Pletnev och Hamelin strävar efter att förena olikartade musikaliska block utan att förstöra helheten använder Szidon

⁹⁹ Se s. 9–23.

¹⁰⁰ Se s. 55–57.

¹⁰¹ Se s. 80, 82 och 84.

¹⁰² Se s. 13–14.

¹⁰³ Se s. 34f, 38f och 44.

(liksom Ashkenazy och i viss mån Ogdon) mångtaliga cesurer.¹⁰⁴ I Szidons spel är dessa "orkestercesurer". Man bör också notera, att långa fermater i Szidons framförande på något sätt kompenserar hans realistiska klangbild genom att ge musiken en lite subjektiv atmosfär.

Utan ett rytmiskt "skelett" klingar sonat nr 10 diffust och kaotiskt. Inte ens ett kosmiskt rekordtempo kan göra klangbilden rättvisa, om det saknas en gemensam ryggrad, den regelbundna pulsationen. Som resultat får man blott en ständig stress, som hos Neuhaus, eller en flyktig löpning genom texten såsom den som Ogdon utförde. När man spelar sonat nr 10 utan en sådan organiserande bas, även i ett rekordlångsamt tempo, som i Zhukovs fall,¹⁰⁵ kan vi blott tala om teosofi, eftersom musikens flöde kanske dör redan före genomförings-satsen.

Skrjabins stil innebär nya principer i hanteringen av rytm.¹⁰⁶ I tonsättarens egna framföranden av sina verk uppmärksammades avvikelserna från de av honom själv anvisade proportionerna i nottexten.¹⁰⁷ Detta antagande har lett till en frihet i rytmisk interpretation av Skrjabins musik. Sådan frihet i behandlingen av rytmen kan man höra hos Horowitz¹⁰⁸, Sofronitskij¹⁰⁹ och speciellt hos Neuhaus¹¹⁰. Inom denna framförandeariktning finns dock mycket beaktansvärda försök att spela Skrjabins verk enligt de rytmiska förhållanden, som mycket detaljerat är föreskrivna av tonsättaren.

Skrjabins text innehåller uppenbarligen mera konkret information än man brukar tro. Detta bevisar Pletnev, Hamelin och Volodos med sina inspelningar, där Skrjabins musik ljuder mera adekvat efter nottexten än den gör hos Horowitz och Neuhaus.

Szidon följer nottexten kanske ännu mer bokstavligt, men i kombination med andra komponenter, som är "antiskrjabinistiska". Genom en reell, full klang,

¹⁰⁴ Se s. 66, och 74.

¹⁰⁵ Igor Zhukov spelar sonat nr 10 på drygt 16 minuter (16' 14).

¹⁰⁶ Samuil Feinberg skriver om Skrjabins rytmik: "Stark tid (starkare taktdelar) i strukturen av Skrjabins melodik kan ofta definieras som ett resultat av en uppstigning och en vågformig rörelse. Hans stil undviker all slags fasthet och materiellt stöd: den befinner sig helt i den dynamik som spills över de exakta metriska kanterna". Se Feinberg, s. 109f.

¹⁰⁷ Se s. 13f och 48.

¹⁰⁸ Se s. 47f, 55f och 62.

¹⁰⁹ Se s. 35–37, 41 och 45.

¹¹⁰ Se avsnitt 2.1.1.

differentiering av fraserna och vissa motiv med hjälp av cesurer, konservativ pedal, obetydliga tempoväxlingar uppfattas denna rytmiska oklanderlighet också som "antiskrjabinism". Det viktigaste i hantering av Skrjabins rytmik är alltså inte att ignorera hans rytm, utan att rätt förstå och använda den.

Nästa fråga, som rör Skrjabins stil, är artikulation i sonat nr 10, vars text är mättad av all slags anvisningar – *legato*, *tenuto*, *staccato*. Det räcker med att lägga märke till att de bågar som finns i nottexten i denna sonat, huvudsakligen är fraseringsbågar. I egenskap av sådana hänvisar de till uppbyggnad av frasering, men på intet sätt till artikulation. I fråga om behandling av olika artikulationsnyanser som *staccato* (·), *staccato tenuto* (̣) och enkelt *tenuto* (–) följer Horowitz mycket flyktigt tonsättarens anvisningar, likaså Neuhaus och Ogdon, medan Pletnev och Hamelin upphöjer dessa till den absoluta graden av viktighet.

De flesta interpreterna, som exempelvis Horowitz ¹¹¹, Sofronitskij ¹¹² och Volodos ¹¹³, använder sig av det för Skrjabin typiska spelsättet att inte samtidigt anslå de klanger som skulle spelas simultant. Neuhaus ¹¹⁴, Pletnev ¹¹⁵, Hamelin ¹¹⁶ och Volodos ¹¹⁷ arpeggierar ofta ackord, vilket var så signifikativt för Skrjabins pianospel.

Klangbild, det som innefattar framförandets dynamik och balans i fakturen, är en av de viktigaste aspekterna för förståelse av Skrjabins stil. I samband med klangbalansen bör man också utmärka oklanderlig fördelning av klangvolymen hos Sofronitskij ¹¹⁸ och Pletnev ¹¹⁹. Jag vill speciellt lyfta fram ljudpaletten hos Volodos. Han har kommit mycket nära Skrjabins klang, denna levande klang med dess färgglädje och eteriska karaktär. Volodos har, i likhet med Sofronitskij och Pletnev, en personlig, mycket intim relation till klangen. Här kan man verkligen tala i Skrjabins termer såsom "mycket ömt", "oskuldsfullt", "i öm berusning", "i glad begeistring", "glänsande" etcetera. Genom sin omsorgsfulla

¹¹¹ Se s. 50f.

¹¹² Se s. 36 och 38.

¹¹³ Se s. 112f och 119.

¹¹⁴ Se s. 28.

¹¹⁵ Se s. 88, 93 och 95.

¹¹⁶ Se s. 117.

¹¹⁷ Se s. 117.

¹¹⁸ Se avsnitt 2.2.1.

¹¹⁹ Se avsnitt 2.4.1.

attityd till målning av klangbild och harmonier avslöjade de här pianisterna överraskande Skrjabins anvisningar. Kanske just detta personliga, intima förhållande till klangen har kodat Skrjabin med sina "mystiska" anvisningar/symboler.

Likaledes är det omöjligt att förbigå den orkestrala trakteringen av klangbilden i Szidons framförande, fast här kan man naturligtvis diskutera lämpligheten att införa sådan "naturalism" i Skrjabins musik.

När vi diskuterar klangkvalité är det oundvikligt att även tala om pedalperspektivet i ett musikverks framförande. Skrjabins nottext innehåller inga pedalanvisningar, eftersom det praktiskt taget är omöjligt att beteckna hans subtila pedalnyanser. På grund av detta är pedalbehandlingen mycket besvärlig här. En interpret kan bara förlita sig på kännedom om traditioner, sin fingertoppskänsla och reaktionsförmåga.

Neuhaus' ¹²⁰ och Zhukovs ¹²¹ sätt att behandla pedalen stämmer bäst överens med Skrjabins pianistiska principer, som bland annat innebär en blandning av harmonier och "pedaldimma". Effekten "pedaldimma" som en tillfällig färg använder praktiskt taget alla exekutörer av sonat nr 10. Dessvärre blir resultatet ibland ett enkelt "nedsmutsande" istället för önskad "dimma" (Neuhaus).¹²²

När man talar om pausernas roll i Skrjabins verk, menar man ofta att basen hålls ut med hjälp av pedalen, varvid pauserna blott indikerar, att basen inte ska spelas tungt utan "flyga lätt fram" utan något märkbart stöd.¹²³

Denna princip följer på det hela taget alla interpretter av sonat nr 10 representerade i detta arbete, med undantag av Szidon som växlar pedal vid pauserna i takterna 33–34 och 35–36 samt exempelvis i de två sista takterna. Detta låter ändå ganska övertygande inom ramen för Szidons orkestrala tolkning. Även Sofronitskij ¹²⁴, Horowitz ¹²⁵ och Hamelin ¹²⁶ utför vissa ställen utan pedal, men hos dem är detta snarare ett undantag än en regel.

¹²⁰ Se s. 27.

¹²¹ Se s. 76 och fotnot 81 på s. 65.

¹²² Se s. 27f.

¹²³ "Skrjabins fladdrande, utsökta melodi kräver för det mesta pedalmildring och schattering av pauser." Se Feinberg, s. 370.

¹²⁴ Se s. 43 och 45.

¹²⁵ Se s. 52.

¹²⁶ Se s. 105 och 109.

Det improvisatoriska i utförandet finner vi framför allt hos Horowitz och Ogdon. Deras utförande ger ett intryck av att musiken liksom skapas i framträdandets ögonblick och att interpretationen är helt beroende av utförandets moment.

Vad beträffar Sofronitskij och Horowitz, så är deras interpretationer olika, men trots alla olikheter finns det något gemensamt i deras utföranden, nämligen spontanitet och individuell, förfinat nervös relation till den musik de framför. Det, som alstras i kombination av alla dessa komponenter, är förmodligen framförandets magi – något som Skrjabin kallade "nervteknik".

Denna "nervteknik" förenar interpretationerna av Sofronitskij och Pletnev. Inte en enda takt i deras utförande spelas tomt, formellt. I första rummet vill jag uppmärksamma, att deras inställning till den framförda musiken överensstämmer med Skrjabins sinnesstämning. Allt är underkastat den konkreta musikgestaltningen.

Sofronitskij och Pletnev har, enligt min mening, gått ännu längre den här vägen. I deras interpretationer kombineras klangens "psykiska uppsving", bildriktadhet och spontanitet med den intellektuella organisationsförmågan, tydligheten i linjerna och i formen samt en utmärkt klangbalans. Det personliga, intima förhållandet till klangen och musikgestalten spelar en oerhört viktig roll i interpretationen av Skrjabins musik. Även ett professionellt oklanderligt utförande, som saknar ovan nämnda faktorer, kan inte vara ett bra, äkta utförande av Skrjabins musik.

Låt oss anföra som exempel två inspelningar av sonat nr 10 som gjordes av Hamelin och Ogdon. Hamelins inspelning visar en god kvalitet, medan Ogdons utförande är till synes kaotisk. I Ogdons föredrag finns dock både karaktär och en gedigen individuell konception, och allt som kompenserar de tekniska och stilistiska olägenheter, som har blivit oviktiga i kontexten av det allmänna intrycket av hans interpretation. Ogdon skapar sin egen Skrjabins musik, som han förtrollar sitt auditorium med. Hos Hamelin är allt av motsatt slag. I tekniskt och stilistiskt perspektiv klingar sonaten nästan perfekt, men hans spel saknar äkta spontanitet och individuell relation till klangen. Dessa obetydliga defekter slår plötsligt ut flera viktiga kvaliteter i hans framförande.

3.3 Min personliga syn på interpretation av Skrjabins musik

Det finns en viss konflikt mellan musikvetenskaplig analys, som utövas av icke-spelande musikforskare, och exekutörernas interpretativa praxis. Den första gruppen har bestämda, ofta dogmatiska uppfattningar om hur ett visst musikverk skall utföras, den andra förespråkar frihet i interpretationen och minimala teoretiska inslag i genomläsningen av nottexten.¹²⁷

Jag har i minnet bevarat en diskussion med en professor i musikanalys. Han påstod, att de pianister som anslår dominanten svagare än subdominanten, när de spelar följden S - D - T, inte förstår det de spelar. I formellt hänseende har han naturligtvis rätt, men ändå inte. För en exekutör är det inte tillräckligt att veta, att en sats består av ett antal olika motiv och avslutas med en absolut kadens. En musiker behöver tänka igenom och uppleva den betydelse som denna sats har i kontexten av musikverket. Alla detaljer, såsom tempot, klangen, fakturen och agogiken ger ju en mängd olika möjligheter för interpretation av samma fras.

Situationen beträffande interpretation av Skrjabins musik är ännu mer komplicerad, eftersom musikforskarna fortfarande är oense i fråga om klassificering av Skrjabins harmonier och former,¹²⁸ medan interpreterna försvarar "sin egen Skrjabin" och sätter sig emot andra annorlunda interpretationer.

Jag kan inte föreställa mig min egen utförandep Praxis utan musikalisk analys som en del av förberedelsen, d v s instuderingen av ett musikverk. Detta gäller förresten inte bara Skrjabins musik, utan också över huvud taget all av mig utförd musik. Jag håller inte med mina kollegor exekutörer om att verkets musikaliska analys inte är mer än ett specifikt område inom musikvetenskapen och föga användbart i utförandepraktiken, speciellt när det gäller utförande av Skrjabins musik, där allt är så spontant och mystiskt.

¹²⁷ För vidare resonemang om detta problem se John Rink, Analysis and (or?) Performance, i *Musical Performance. A Guide to Understanding*. Edited by John Rink. Cambridge University Press 2002.

¹²⁸ Se N. A. Andreeva, Tvortjestvo pozdnego Skrabina v kontekste estetiko-filosofskich idej russkoj kultury natjala XX veka. Diplomnaja rabota. Moskovskaia gosudarstvennaja konservatorija imeni Tjajkovskogo, kafedra teorii muzyki. Moskva, 2001, s. 96–205.

I min avhandling berör jag inte denna aspekt beträffande interpreterna av Skrjabins musik, utan jag bygger på analysen av slutresultatet, det vill säga verkets fullbordade interpretation i form av en musikinspelning.

Att klarlägga ett samband mellan det analytiska tillvägagångssättet i instuderingen av ett musikverk och den intuitiva insikten i detta verk är en mycket svår uppgift för en undersökning. I detta sammanhang kan jag som pianist endast beskriva mitt eget arbete med interpretationen samt klargöra de aspekter som jag tycker är viktiga vid interpretation av Skrjabins musik.

Musikalisk analys är enligt min uppfattning en ofråntagbar del av förberedelsen, speciellt när det gäller Skrjabins specifikt komplicerade musik. Problemet är att de teoretiska kunskaperna måste införlivas med och vara underordnade praktiken. Just i denna kombination finner jag min personliga interpretativa frihet vid utförande av Skrjabins musik.

Det första jag gör för att få insikt i Skrjabins musikverk är en noggrann läsning av Skrjabins alla utförandeanvisningar. Den största uppmärksamheten ägnar jag åt de anvisningar som beskriver musikens karaktär, dess emotionella och intellektuella innehåll. Under den tid, som är nödvändig för genomspelning och för att exakt bekanta sig med nottexten, tydliggörs verkets generella konturer.

Formanalysen visar en klassisk uppbyggnad av musikformen hos Skrjabin. Sonaterna är tonsatta i sonatform, miniatyrerna i rondoform, tresatsig visform och periodform. Förståelse för verkets musikform, motivenas melodiska struktur och dess betydelse för uppbyggnaden av detta musikverk ger möjlighet till att binda samman de små kaotiska elementen, att "komprimera" och "tänja" tiden samt att skapa en kompakthet i interpretationen av Skrjabins musik.

Även analysen av Skrjabins harmoni och tonala strukturer, speciellt med avseende på den mellersta och den sena perioden, ger en ovärderlig nytta för inläring av nottexten utantill och befastande av det inlärd. Jag lyckades bevisa detta genom min egen erfarenhet. Skrjabins alla 65 opus för pianosolo har jag spelat utantill på olika konserter.

En grafisk framställning av musikens tempo- och dynamiska förhållanden, gällande hela musikverket eller musikverkets enstaka moment, visualiserar des-

sa förhållanden, vilket underlättar organisation av musiken och resulterar i en adekvat återgivning vid utförandet.

Att ha en korrekt uppfattning om Skrjabins rytm och meter, förståelse för deras funktion i logiken av musikspråkets utveckling är ett ganska invecklat problem i det interpretativa arbetet med Skrjabins musik. I detta sammanhang kan det vara värt att påpeka att för att spela Skrjabins musik à la Skrjabin, det vill säga, "quasi-orytmiskt", eller fritt, skall man i början spela den strikt rytmiskt.

Agogiken och klangfärgen är i hög grad beroende av pianistens förmåga att nyansera fingertopparnas beröring vid tangenterna och av konsten att använda pedal. En stor betydelse har även förmåga till en skarp, sensitiv och omedelbar emotionell reaktion på den utförda musiken. Just detta psykiska gensvar på musiken får sitt uttryck i klangen.

Jag är helt övertygad om att även interpretens intuition spelar en betydande roll i framförandet av Skrjabins musik, eftersom både improvisation och spontanitet i föredraget är betingade av exekutörens intuition. Ur min synvinkel sett är intuitionen en kärna i interpretens personlighet.

För att kunna spela Skrjabins musik på ett veritabelt sätt måste exekutörerna försöka lyfta sig till tonsättarens, musikskaparens nivå. I framförandets ögonblick förenas interpretens medvetande och undermedvetande, intellekt och själ i en oskiljaktig process.

4 SLUTSATS

4.1 De viktigaste aspekterna vid interpretation av Skrjabins musik

För att sammanfatta den i detta arbete utförda jämförande analysen av olika interpretationer av Alexander Skrjabins sonat nr 10 i förhållande till pianisten-kompositören Skrjabins tekniska och estetiska principer, ska vi försöka välja ut de viktigaste aspekterna vid interpretation av hans musik.

I interpretationen av Skrjabins sena kompositioner för piano, speciellt sonat nr 10, är det i mitt tycke viktigt att framför allt uppnå enhetlighet i konceptionen, verkets formbildande idé ¹²⁹ samt att hitta den rätta fria rörelsen *rubato*, varvid Skrjabins samtliga små motiv sammanbinds, och samtidigt bibehålla alla dess nyanser och klangfärger. Av allt att döma är Sofronitskij, Pletnev och Volodos de tolkar som, i mitt tycke, bäst lyckades med att lösa detta problem. Pletnev har emellertid kommit fram till interpretationens mål på en annan väg än Sofronitskij och Volodos.

I detta problemkomplex finns två komponenter som är speciellt viktiga för interpretation av denna musik. Den första är exekutörens intelligens, det vill säga exekutörens intellektuella förmåga att organisera och formbilda Skrjabins musik. Den andra är exekutörens psykologiska effektivitet, frihet i emotionella impulser samt viljereaktioner. Endast vid en lyckad kombination av dessa komponenter kan man tala om "Skrjabins stil".¹³⁰

Det må poängteras, att Sofronitskij, Horowitz, Pletnev och Volodos lyckades bäst med organisationen och formbildningen av sonat nr 10. Låt oss sammanfatta de metoder som har använts av dessa pianister. Jag nämnde redan i denna analys, att Sofronitskij uppnår en kompakt form genom att sammanfoga de korta fraserna till långa perioder, som i sin tur organiskt förenas med varandra. Inom ramen för de här perioderna används olika tempo-

¹²⁹ J. Kaiser påpekar att "Skrjabins musikverk, speciellt hans sonater, uppställer inte bara betydande pianistiska, utan också framförallt intellektuella problem att klargöra en grandios och kompromisslös konception" (2001, s. 262).

¹³⁰ En mycket sann tanke uttryckte Vladimir Sofronitskij om interpretation av Skrjabins sena verk: "[...] brokighet, kalejdoskopiska drag [i Skrjabins musik; min anm.]. Detta kräver ett koncist, kompakt utförande. Det ska inte finnas några vaga element. Men samtidigt är Skrjabins otänkbar utan en improvisatorisk grund. Det är det som är svårt." Se V. N. Sofronitskij, s. 209.

kontraster (*rubato*), då en rörelse framåt (*accelerando*) kompenseras med en rörelse tillbaka (*ritenuto*), eller då en mera aktiv rörelseimpuls ger upphov till ett obetingat framåtflödande, som sker utan hjälp av någon extra driftkraft.

Även Volodos använder de ovannämnda metoderna ”kompensation av tid” och ”tröghetsprincipen”, men ganska utslätat. Han ger mindre kontraster i tempi, eftersträvande en homogen rörelse, som kontinuerligt fortsätter i tiden. Horowitz håller sig också till utveckling tvärsigenom, men hans impulser i rörelseutvecklingen är mycket extravaganta och spontana, vilket ger en känsla av den absoluta improvisationen.

Hos Pletnev förenas fraserna till perioder på samma sätt som hos Sofronitskij, men varje huvudpunkt i musikens rörelsestruktur är tydligt markerad. Mellan de tydligt markerade punkterna är Pletnev fri och spontan. Det är förefintligheten av den rytmiska stommen som möjliggör den här friheten. Pletnevs interpretation bevisar även, att det är möjligt att kombinera ett mycket noggrant uppfyllande av alla utförandeanvisningar i texten med interpretens personliga frihet och improvisation.

De formbildande principerna är förvisso viktiga, men de är ändå blott ett medel för gestaltning av estetiskt innehåll av Skrjabins musik. Den här estetiken är kopplad direkt till musikverkets klangbild. Här kan man nämna genomskinlighet (”viktlöshet”¹³¹ enligt Skrjabin)¹³² i fakturen och en raffinerad färgrikedom i nyanserna hos Sofronitskij och Pletnev. Detta uppnås genom rätt klangbalans med differentiering av Skrjabins inte alltid ”genomskinliga” faktur och en mycket nyanserad pedalisering, när dynamiken inte definieras som ljudstyrka, utan som en konstnärlig bild.

Men ingen annan pianist har nog kommit så nära gestaltningens estetik i Skrjabins sonat nr 10 som Volodos med sin kristalliskt klara, pulserande och samtidigt mjuka klang. Denna personliga, intima förening, sammansmältning med instrumentet och utförd musik, ger en mycket djup föreställning av sonat nr 10. Detta överensstämmer direkt med estetiska principer hos Skrjabin själv.

¹³¹ Den ryske kritikern Leonid Gakkel skriver: ”Skrjabins stil innebär något fullständigt, helgjutet och samtidigt är den tyngdlös, fin. Den massivitet som kännetecknar romantisk konserttradition förkastades i Skrjabins sena verk.” Se Gakkel 1990, s. 75

¹³² Sabaneev 1925.

En annan egenskap som närmar Sofronitskij, Pletnev och Volodos till varandra och som var en av de viktigaste aspekterna hos pianisten Skrjabin, är psykologisk spänning, den mentala koncentration, som uppmärksammar varje ton, så att ingen klang anslås formellt. I detta sammanhang vill jag särskilt betona, att oavsett vilken traktering det handlar om – mera ”mystisk” eller ”realistisk”, mera autentisk ”à la Skrjabin” eller ”modern” – tycks det allra viktigaste vara den äkta, brinnande hänförelsen över denna musik, personlig identifiering med den.

I sin beskrivning av de fyra arterna av interpretationen värderar Heinrich Neuhaus särskilt högt just de pianister som via sin kärlek till den utförda musiken intuitivt når den ursprungliga, äkta gestaltningen av musikverkets innehåll.¹³³ Detta indikerar, att det finns ännu en aspekt, som indirekt utgör en grund för effektivitet av intellektuell och psykologisk gestaltning. Det handlar om ett psykiskt och emotionellt gensvar på Skrjabins musik, beredvillighet att kompromisslöst försjunka in i den. Även ett högprofessionellt framförande av Skrjabins verk men som saknar detta försjunkande i musiken och en personifiering med den, förlorar all sin mening och är blott en form utan innehåll.

Kanske interpretationerna utförda av Ogdon och Szidon, så disparata och till synes kontroversiella, övertygar trots allt just på grund av sin kompromisslöshet och sammansmältning av interpretens ego med utförd musik.

”Man kan inte spela ett musikverk rätt eller fel, men inspirerat eller likgiltigt,” konstaterar Samuil Feinberg.¹³⁴ Denna fras syftar naturligtvis på interpretation av all musik. Men i Skrjabins fall har exekutörens relation till musiken en central betydelse. Det skall finnas en andlig förbindelse mellan pianistens individualitet och den musik som denne liksom skapar på nytt. Skrjabins musik kräver alltså en interpret av den klass som motsvarar definitionen ”skapare/interpret”.

Skrjabins verk öppnar sig i all sin kraft endast då den förmedlas av en interpret, som tack vare sin begåvning och beskaffenhet kan återskapa upphovsmannens grundtanke och associera den med sin individuella värld, sin personlighet.

¹³³ Heinrich Neuhaus, *Om pianospelets konst* (Stockholm, Artis Edition 1999), s. 241f.

¹³⁴ Feinberg, s. 536.

4. 2 **Jämförande värdering av utförda analyser av interpretationer av Skrjabins sonat nr 10**

Det är paradoxalt att vi idag kallar Vladimir Horowitz "20-de seklets extravaganta pianoromantiker". I början av 1900-talet hörde han snarare till Rachmaninovs "jordiska" stil än till Skrjabins förfinade och exalterade uttrycks-sätt. Men när man idag lyssnar på Horowitz' inspelning av sonat nr 10, verkar hans interpretation långtifrån "jordisk" eller realistisk, utan snarare "extravagant/improviserande". Lika extravagant, kanske till och med i högre grad, är Ogdons framförande av Skrjabins verk. Det är intressant att Sofronitskij själv påstod att hans interpretation av Skrjabins musik var närmare Rachmaninovs än Skrjabins pianistiska stil.¹³⁵ Idag upplever vi dock Sofronitskij som en romantiker.

Till nutidens "realistiska" tolkningar av Skrjabins musik kan vi räkna Ashkenazys och Szidons inspelningar från 70-talet samt B. Bermans inspelning från 80-talet, då interpreterna försökte "ta bort mystisk anstrykning" från Skrjabins musik. Kanske Szidon hade följt denna tendens mera kompromisslöst och kanske hans interpretation därför är mer övertygande än Ashkenazys tolkning. Man kan naturligtvis ifrågasätta Szidons mycket "jordiska" interpretation. Men i hans framförande av sonat nr 10 finns mycket betydelsefulla komponenter, nämligen interpretens personliga attityd till den musik han spelar samt hans egen konception med sanna, uppriktiga musikgestalter som uppträder inom ramen för denna konception.

En annan tendens som rådde bland pianisterna på 70-talet var strävan att spela Skrjabins verk "à la Skrjabin". Denna tendens representerar "skrjabinisterna" Austbø, Laredo och Zhukov. Vad gäller den helt motsatta, extrema konception som Zhukov har presenterat på sin skiva, så erinrar Skrjabins sena musik ibland om "en spiritistisk seans". Vid första ögonkastet verkar allt detta perfekt överensstämma med innebörden av Skrjabins musik, men frånvaro av den organiserande rytmiska stommen i kombination med inte alltid adekvat klangbalans placerar Zhukovs interpretation i en subjektiv och sviktande position.

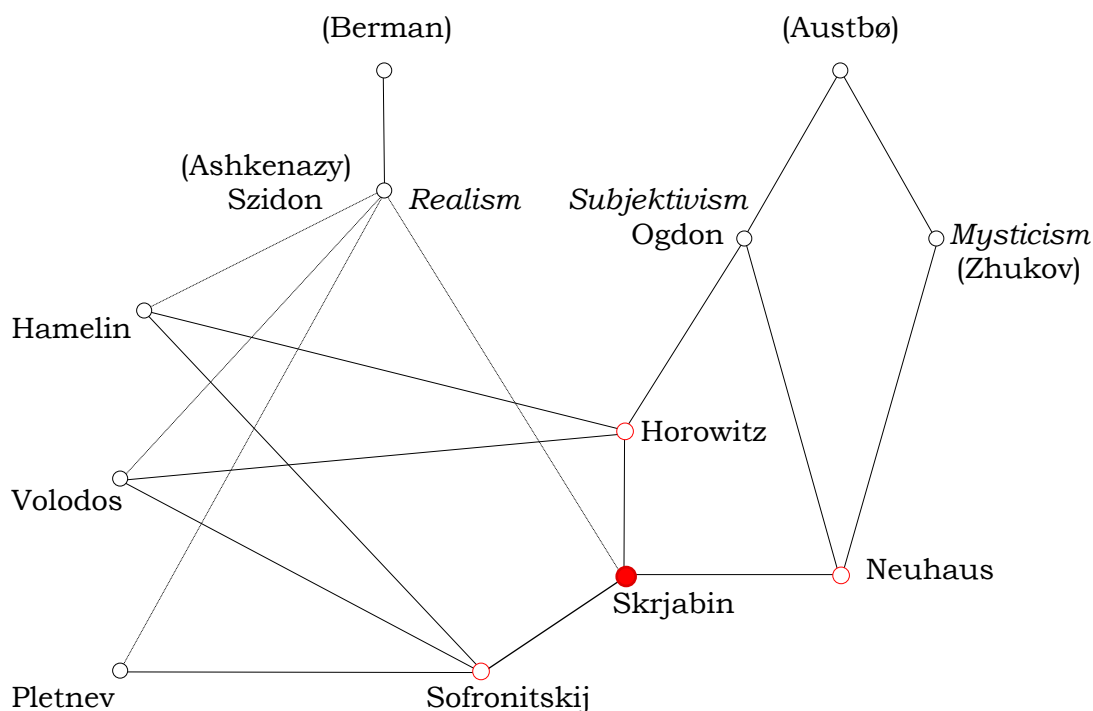
¹³⁵ "Jag [Sofronitskij; min anm.] spelar givetvis inte honom [Skrjabin; min anm.] på samma sätt som han själv spelade sig, snarare som Rachmaninov. Nej, inte som Rachmaninov, men likadant...", ur V. N. Sofronitskij, *Iz vospominanij. I: Vospominanija o Sofronitskom*, s. 231.

Beträffande Ogdon är det svårt att höra stilistiska skillnader mellan Rachmaninovs och Skrjabins musik i hans utförande, eftersom Ogdons personlighet alltid dominerar.¹³⁶ I alla Ogdons tidigare inspelningar finns inte bara en koppling till Horowitz' interpretativa principer, utan också vissa komponenter av Neuhaus' konception. Det gäller framför allt improvisatoriskt kaos i framförandet och klangens kvalitet. Även i fråga om det musikaliska förloppets tidsorganisation kan man dra paralleller mellan de två framförandena. Neuhaus spelar sonat nr 10 på 9.47 minuter, medan Ogdons framförande av denna sonat varar 10.40 minuter. Vad gäller pedal- och artikulationsaspekter befinner sig Ogdon någonstans mellan "realisten" Szidon och "romantikern" Horowitz'.

På 90-talet kan man notera ett försök att förena den "realistiska" tendensen till en objektiv tolkning av texten med så kallade skrjabinisternas traditioner från 60–70-talet. Pianisterna har fått sina till Skrjabin relaterade kunskaper på olika vägar, bland annat via Sofronitskij, Horowitz och Neuhaus. I detta sammanhang vill jag nämna Pletnev och Hamelin. Kanske deras interpretationer ligger närmare Sofronitskijs reflektiva stil än Horowitz' extravagant improviserande uttryckssätt. I denna rad av interpretter vill jag slutligen nämna Volodos, vars interpretativa personlighet har mycket gemensamt med Sofronitskij och delvis med Horowitz. Pletnev och Volodos försöker hitta Skrjabins äkta stil genom en noggrann avläsning av nottexten i kombination med Skrjabins "oskrivna" traditioner.

¹³⁶ Om detta skriver den tyske kritikern J. Kaiser i boken *Große Pianisten in unserer Zeit*. Piper. München & Zürich. 2001, s. 264.

Förhållande mellan olika interpreters stilar kan grafiskt visualiseras med hjälp av följande schema ¹³⁷ (figur 1):



Figur 1

När man idag, i början av tjugoförsta seklet, snabbläser en ständigt utökad lista över nyutkomna CD-skivor med Skrjabins musik, och på köpet får läsa "kommersiella" förträffliga recensioner av mångtaliga framföranden av Skrjabins stycken, insmyger sig en tanke om Skrjabins verkliga renässans. Besvikelsen kommer senare, när man lyssnar på dessa "fantastiska" inspelningar. Kvantitet ger, tyvärr, inga garantier för kvalitet.

Det kan hända att positiv kritik kommer sig av det specifika i historiska förhållanden inom den gren av interpretationskonst som avser Skrjabins verk. Interpretation av Skrjabins musik, speciellt från den sena perioden, har ännu

¹³⁷ De linjer som förbinder namn på olika pianister visar enbart likartade tendenser i deras interpretationer och på intet sätt en interpretations härkomst eller beroende. Punktlinjerna demonstrerar inget annat än indirekt inverkan på pianisternas inställningar till interpretationer.

inte utkristalliserat sig och inte heller blivit en schablon. Trots att det kommer ut massvis med nya inspelningar, framförs Skrjabins kompositioner ändå inte lika ofta som Beethovens eller Chopins.

Men viktigast av allt är att Skrjabins musik ofta inte behandlas med samma respekt, vilket medför att det inte ställs lika höga krav på kvalitet i dess framförande. Följaktligen har interpretationens nivå blivit alltför låg. Man bör naturligtvis ta hänsyn till att mycket finns ”mellan raderna” i Skrjabins musik. Detsamma kan man förresten säga även om Mozart. Skillnaden är, att vi idag vet relativt mer om autentiskt uppförande av wienklassicistisk än Skrjabins musik. I denna kontext kommer man emellertid ihåg ett ordspråk: ”Den som söker han finner.”

5 AVHANDLINGENS SAMMANFATTNING

Denna avhandling syftar till att klarlägga de viktigaste aspekterna för interpretation av Alexander Skrjabin's musik i den historiska kontexten av musikaudioinspelningar. I egenskap av konsertpianist, som ideligen spelar Skrjabin's musik, har jag varit intresserad av att ta i betraktande de specifika pianistiska interpretationsproblemen. Det rör sig om interpretationens tekniska och estetiska komponenter, såsom tempot, dynamiken, fraseringen, rytmen, fakturen, agogiken, klangfärgen och pedaliseringen.

För en noggrannare analys har jag valt *pianosonat nr 10 opus 70*, eftersom denna sonat är representativ för Skrjabin's senare stil. Innan jag började arbeta med denna analys, behövde jag hitta de grundläggande kriterierna för interpretation av denna musik. I mitt sökande efter dessa kriterier har jag valt ett annat tillvägagångssätt än det som används vid de brukliga pianistiska analyser av ett musikverk, då man utgår från en interpretation av nottexten och gör en musikanalys, som endast baseras på nottexten. Om jag hade hållit mig till detta tillvägagångssätt, skulle jag först ha gjort en sådan textanalys av sonat nr 10. Därefter skulle jag ha presenterat en egen "korrekt interpretation" och sedan jämfört den med interpretationerna från audioinspelningar. Sådan analys skulle kanske ha varit nyttig, men ändå opassande för min målsättning, eftersom den tryckta nottexten bara i ringa grad kan återge de tekniska och estetiska komponenterna av Skrjabin's musik.

En nottext har i princip en mångtydig karaktär, och Skrjabin's musik är mångtydig i ännu högre grad. På grund av detta har det varit mycket viktigt för mig att hitta den princip, efter vilken Skrjabin själv interpreterade sin musik. Dessa funderingar avgjorde valet av analysens grundkriterium: Skrjabin's tekniska och estetiska principer.

För att klarlägga dessa principer har jag genomfört en komparativ studie av tryckta utgåvor, såsom krönikor, memoarer av Skrjabin's samtida, brev, Skrjabin's egna dagböcker samt akademisk forskningslitteratur som rör dechiffrering och undersökning av Skrjabin's egna inspelningar, gjorda på apparaterna

”Phonola” och ”Welte-Mignon”. Genom att studera dessa källor fick jag fram Skrjabins grundläggande utförandeprinciper.¹³⁸

Dessa principer har jag använt som grund för min analys av de interpretationer av Skrjabins musik som gjordes av framstående pianister på 1900-talet och som är dokumenterade på CD.

Sedan har jag lyssnat på och analyserat interpretationerna av Skrjabins sonat nr 10, utförda av Heinrich Neuhaus, Vladimir Sofronitskij, Vladimir Horowitz, Vladimir Ashkenazy, Roberto Szidon, John Ogdon, Igor Zhukov, Håkan Austbø, Boris Berman, Mikhail Pletnev, Mark-André Hamelin och Arkadi Volodos. Varje inspelning avlyssnade jag flera gånger – ibland helt, ibland delvis, ibland bara särskilda takter, men alltid med noterna framför mig. För varje enskild exekutör hade jag en kopia av nottexten av sonat nr 10. I varje nottext gjorde jag anteckningar beträffande det aktuella utförandets alla nyanser, såsom tempot, dynamiken, fraseringen, rytmen, fakturen, agogiken, klangfärgen, pedaliseringen.

För en utförligare beskrivning av interpretationerna har jag valt ut åtta pianister, vilkas inspelningar behandlas i en kronologisk ordningsföljd: inspelningarna från 20–30-talet (Heinrich Neuhaus), inspelningarna från 60-talet (Vladimir Sofronitskij och Vladimir Horowitz), inspelningarna från 70–80-talet (Roberto Szidon och John Ogdon) och inspelningarna från 90-talet (Mikhail Pletnev, Mark-André Hamelin och Arcadi Volodos).

Efter ett skrupulöst och koncentrerat arbete med undersökningen av hur varje pianist utför sonat nr 10, har jag gjort en analys av hur densamme interpreterar sonaten. Sedan har jag sammanfattat de viktigaste aspekterna av de aktuella interpretationerna.

Vid analysen av dessa inspelningar försökte jag först så objektivt som möjligt fixera den av mig hörda interpretationen och först därefter detaljgranskade jag denna interpretation och bedömde huruvida interpretationen överensstämmer med Skrjabins utförandeprinciper.

¹³⁸ Se s. 22f.

Min analys visade att det finns helt olika ståndpunkter beträffande interpretationsprinciperna för en adekvat återgivning av den musikaliska gestalten av sonat nr 10. Flera av Skrjabins pianistiska principer har jag dock noterat i de analyserade interpretationerna.

På samma sätt som Skrjabin, ”komprimerar” Sofronitskij och Volodos tid med efterföljande compensation genom en rörelse tillbaka. Hos Volodos sker dock denna compensation genom stora avrundningar och *ritenuto* på slutet av en fras. Alla pianister använder *diminuendo* och *ritenuto* i ovanstående syfte. Horowitz och Ogdon spelar dessutom *accelerando* vid kulminationer och *crescendo*.

I Pletnevs föredrag finns en stabil rytmisk stomme, så att musikens flöde går via bestämda punkter. Även Sofronitskijs och Volodos' utförande kännetecknas av en stark rytmisk stomme, men rörelsens strävan hos dem har mera utslätade linjer. En sådan gemensam ryggrad, en regelbunden pulsering saknas däremot hos Ogdon.

De för Skrjabin typiska avvikelserna från proportionerna i nottexten samt frihet i behandlingen av rytmen iakttas hos Horowitz, Sofronitskij och speciellt hos Neuhaus. Pletnev, Hamelin och Volodos följer noggrannare nottexten än Horowitz och Neuhaus.

Horowitz, Sofronitskij och Volodos anslår emellanåt inte samtidigt de klanger som enligt nottexten skulle spelas simultant. Arpeggiering av ackord förekommer hos Neuhaus, Pletnev, Hamelin och Volodos.

En mycket intim relation till klangen och en balanserad klangvolym präglar Volodos', Sofronitskijs och Pletnevs utförande. Blandade harmonier och ”pedal-dimman” som en tillfällig nyans använder praktiskt taget alla uttolkare av sonat nr 10.

Principen att pauserna blott indikerar att basstämman, som hålls med pedalen, inte ska spelas tungt utan ”flyga lätt fram” utan något märkbart stöd, följer alla interpretter utom Szidon.

Det improvisatoriska i utförandet har iakttagits framför allt hos Horowitz och Ogdon. Spontanitet och så kallad nervteknik präglar Horowitz', Sofronitskijs och

Pletnevs föredrag. I Sofronitskijs och Pletnevs interpretationer kombineras klangens ”psykiska uppsving” med den intellektuella förmågan att organisera musikmaterialet.

Det är knappast överraskande att Horowitz’ och Sofronitskijs allmänt erkända interpretationer har ett visst ”arvsanlag” från Skrjabins pianistiska principer. Trots att de två interpretationerna är ganska olika – extravagant/improvisatorisk hos Horowitz och djupsinnig/spontan/romantisk hos Sofronitskij – har de utan tvekan påverkat kriterierna för utförandet av Skrjabins pianomusik under andra hälften av tjugonde seklet. Dessa interpretationer har liksom indirekt blivit representativa för Skrjabins autentiska stil – det som ändå är och för alltid förblir en viss myt för alla uttolkare av Skrjabins musik. Pletnev och Volodos har, enligt min mening, kommit närmare denna ”myt” än de andra nutida interpreterna av sonat nr 10.

Bland interpretationerna av sonat nr 10 från 70–80-talet som kännetecknas av en viss radikalism, såväl de ”realistiska” som de ”subjektiva”, tycks Szidons och Ogdons inspelningar vara mest intressanta på grund av sin originalitet och trots en bristande överensstämmelse med Skrjabins principer.

Under arbetet med min analys har jag förresten förbluffats av en tanke: man kan spela Skrjabins musik i strid med hans alla principer och ändå otroligt övertygande och gediget, som i Szidons fall. Och tvärtom: man kan spela Skrjabins musik strikt efter hans utförandep principer, ”rätt” men formellt, och ändå inte lyckas åstadkomma en övertygande interpretation, vilket är fallet hos Mark-André Hamelin.

Genom det ovanstående exemplet blev det klart för mig, att det finns en mycket viktig, fast vid första anblicken subtil, sida i konsten att interpretera Skrjabins musik, nämligen uttolkarens intima relation till denna musik. Om interpreten har den här förmågan, tillåter Skrjabins musik en mängd olika föredragsarter, men om det inte är fallet, är all interpretation meningslös. Kanske just detta är nyckeln till en lyckad interpretation av Skrjabins musik.

Man kan naturligtvis tala om den optimala blandningen av objektivism och subjektivism i Pletnevs interpretation av sonat nr 10, där objektivismen är uttalad i linjernas ideala tydlighet och i formbildningen, medan subjektivismen tar sig uttryck i färgerna i tonbilden och i stämningen.

Men eftersom Skrjabins musik kan utlösa flera interpretativa varianter ligger uppgiften att lösa det interpretativa problemet helt på uttolkarens individualitet, dennes förmåga att ge ett intellektuellt och psykologiskt gensvar på Skrjabins musik.

I detta sammanhang vill jag ta upp en mycket viktig aspekt på interpretationsanalys över lag, nämligen huruvida analysen är subjektiv. Trots att en analytiker bemödar sig om att vara objektiv förblir dennes iakttagelser och slutsatser subjektiva, ty de är en enskild individs synpunkt på ett audio-material. När jag lyssnade på och jämförde olika inspelningar av Skrjabins sonat nr 10 gjorde jag naturligtvis, avsiktligt eller oavsiktligt, min egen interpretation av det jag hörde och jämförde den med nottexten, som jag faktiskt också tolkade. En musikanalys av den här typen är alltså i viss mån subjektiv. Men på frågan som jag ställde till mig själv, om det inte vore lämpligare att använda en "mera objektiv" teknik vid sådan analys, svarade jag "absolut inte". Mitt kategoriska ställningstagande på denna punkt skulle jag vilja motivera med att musiken är skapad av människor och för människor. Varje musikverk förutsätter en musikers subjektiva interpretation och ett framförande förutsätter publikens subjektiva mottagande.

Å andra sidan är skillnaden i uppfattningsförmågan hos två enskilda individer, även om de har olika förutsättningar och påföljande upplevelser, nästan obetydlig i jämförelse med den skillnad som finns mellan uppfattningsförmågan hos en människa och en dator. Varje musikutförande innehåller en del oriktigheter, som vi människor inte alltid betraktar som fel eller rätt. En dator är kapabel att fixera ojämförligt fler parametrar, men den kan inte "lyssna" till musiken ur en människas perspektiv. Datorn kan inte heller analysera den fysiska sidan av musikutförandet i kontexten av åhörarens sinnesförnimmelse.

I ett kort kapitel av min avhandling presenterar jag min egen syn på den problematik som rör interpretation av Skrjabins pianomusik. Mitt resonemang och mina ståndpunkter grundas på min egen konsertpraxis. Här vill jag notera att den praktiska förberedelsen för framförandet av ett musikverk är helt dold från publiken som endast hör resultatet – det levande framförandets interpretation eller ett utförande dokumenterat på en CD-skiva.

Hur en pianist förbereder sin interpretation, vilka principer han följer, vad som är viktigt och mindre viktigt för honom – allt detta ”stannar bakom scenen”. Av detta skäl har jag försökt att kortfattat beskriva min personliga erfarenhet av arbetet med interpretation av Skrjabins pianomusik och integrera detta inlägg i kontext av de viktigaste aspekterna av interpretation av denna musik.

Efter att ha analyserat ett antal interpretationer av Skrjabins sonat nr 10, utförda av framstående pianister på 1900-talet, efter att ha jämfört dem med Skrjabins principer och tillagt mina egna idéer och reflektioner om interpretationen av hans musik, har jag kommit till ett resultat som var förutsett av mig, men inte uppenbar på alla punkter.

En exekutör av Skrjabins musik måste sträva efter att uppnå en enhetlighet i verkets konception. Lika viktigt är att hitta den rätta rörelsen *rubato*, varvid samtliga små motiv binds samman, och samtidigt bibehålla de enskilda motivens alla nyanser och klangfärger. En interpret behöver även ha en intellektuell förmåga att organisera och formbilda Skrjabins musik samt uppnå en psykologisk effektivitet, en frihet i sina emotionella impulser och vilje-reaktioner. Det skall dessutom finnas en andlig förbindelse mellan exekutörens individualitet och den musik som han eller hon liksom skapar på nytt. En interpret måste kunna alstra en psykologisk spänning, en mental koncentration, som uppmärksammar varje ton så att ingen klang anslås formellt. Skrjabins musik kräver alltså en interpret av den klass som motsvarar definitionen skapare/interpret.

Denna undersökning hjälpte mig att systematisera Skrjabins grundläggande pianistiska drag och att förstå betydelsen och odelbarheten av hans tekniska och estetiska principer. Analysen av olika inspelningar av sonat nr 10 gav mig en stor historisk spännvidd för ett klarläggande av tendenserna inom interpretationer av Skrjabins musik under 1900-talet. Dessa två aspekter, som markerar ett samband mellan det förflutna och nutiden, gav mig en övergripande möjlighet till att härleda de grundläggande principer, enligt vilka jag kunde bestämma de komponenter som krävs för utförande av Skrjabins musik. Jag hoppas, att denna avhandling kommer att vara till nytta för mina kolleger, professionella pianister, musikstuderande och de åhörare som älskar Skrjabins musik och är intresserade av problem som rör interpretationsanalysen.

LITTERATUR

- Aleksandrov, A. N. 1988: *Moi vstrety s S. V. Rachmaninovym*. Ingår i
 Apetian, Z. A. (Red.) 1988: *Vospominanija o Rachmaninove*. Izd. 5-e,
 dopolnennoe v 2-h tomach, tom 2, Moskva: Muzyka, S. 162–166.
- Alekseev, A. S. 1993: *Skrjabin i Sofronitskij: Opyt sravnitelnoj charakteristiki
 ispolnitelskogo iskusstva*. Odessa.
- Alexander Scriabin – Bibliography* 1995. New York: The Scriabin Society of
 America.
- Alexander Scriabin – Discography* 1997. New York: The Scriabin Society of
 America.
- Andreeva, N. A. 2001: *Tvortjestvo pozdnego Skrjabina v kontekste estetiko-
 filosofskich idej russkoj kultury natjala XX veka*. Diplomnaja rabota.
 Moskovskaja gosudarstvennaja konservatoria imeni P. I. Tjajkovskogo,
 kafedra teorii muzyki. Moskva.
- Barolsky, G. D, 2007: *The Performer as Analyst*, Music theory online 13 (1).
- Bekman-Sjtjerbina, E. A. 1940: *Vospominanija*. Ingår i *Aleksandr Nikolaevitj
 Skrjabin: Sbornik k 25-letiju so dnja smerti*. Moskva/Leningrad.
- Bosshard, Daniel 2002: *Thematisch-chronologisches Verzeichnis der
 musikalischen Werke von Alexander Skrjabin*. Edition Trais Giats Ardez.
- Bower, F. & Garvelmann, D. 1969: "A Talk about how to play Scriabin with
 F. Bower and D. Garvelmann". I: *Journal of The Scriabin Society of America*,
 Vol. 6, no 1. 2001–2002.
- Chanan, Michael 1995: *Repeated Takes: A short History of Recording and its
 Effects on Music*. London; New York: Verso.
- Delson, V. 1971: *Skrjabin: Otjerki zjizni i tvortjestva* (pod redaksiej
 S. Alekseeva). Moskva: Muzyka.
- Empirical Musicology: Aims, Methods, Prospect*. Edited by Eric Clarke and
 Nicholas Cook. Oxford University Press. 2004.
- Feinberg, S. E. 1969: *Pianizm kak iskusstvo*. Moskva: Muzyka.
- Gakkel, L. 1990: *Fortepiannaja muzyka XX veka: Otjerki*. Izd. 2.
 Leningrad: Sovetskij kompozitor.
- Gerig, Reginald R. 1974: *Famous Pianists. Their Technique*. Washington/New
 York.
- Goldsmith, Harrius 1998: *Arcadi Volodos at Carnegie Hall Oktober 21, 1998*.

- Ur Introduktion till *The Sony Classical. Arcadi Volodos Live at Carnegie Hall*.
- Gunst, E. 1915: *Skrjabin i ego tvortjestvo*. Moskva.
- Kaiser, Joachim 2001: *Große Pianisten in unserer Zeit*. München & Zürich: Piper, S. 264.
- Kogan, G. M. 1988: Iz statji "Rachmaninov i Skrjabin". Ingår i Apetian, Z. A. (Red.) 1988: *Vospominanija o Rachmaninove*. Izd. 5-e, dopolnennoe v 2-h tomach, tom 1, Moskva: Muzyka, S. 433–439.
- Leong, D. & Korevaar, D. 2005: The Performer's Voice: Performance and Analysis in Ravel's Concerto pour la main gauche, *Music theory online* 11 (3).
- Lobanov, P. V. 1995: *A. N. Skrjabin - interpretator svoich kompozitsij (Analiz avtorskogo ispolnenija metodom objektivnoj rassjifrovki zapisej na Velte-Minjone i Fonole)*.: Iris - Press.
- Meitjik, M. N. *Vospominanija ob A. N. Skrjabine*. Moskva: A.N. Skrjabins museum. Manuskript.
- Musical performance. A Guide to Understanding*. Edited by John Rink Cambridge University Press 2002.
- Nemenova-Lunts, M. S.: *A. N. Skrjabin: Iz vospominanij utjenitsy*. Moskva: A. N. Skrjabins museum. Manuskript.
- Neuhaus, Heinrich 1999: *Om pianospelets konst*. Stockholm: Artis Edition.
- Nikolaeva, A. 1983: *Osobennosti fortepiannogo stilja A. N. Skrjabina*. Moskva: Vsesojuznoe izdatelstvo Sovetskij kompozitor.
- Nikolskij, J. S. 1988: Iz vospominanij. Ingår i Apetian, Z. A. (Red.) 1988: *Vospominanija o Rachmaninove*. Izd. 5-e, dopolnennoe v 2-h tomach, tom 2, Moskva: Muzyka, S. 44–51.
- Ogolevets, A. S. 1994: Aleksandr Nikolaevitj Skrjabin (Iz vospominanij i zametok slusjatelja). Ingår i samlingsverket *A. N. Skrjabin: Tjelovek. Chudozjnik. Myslitel*. Moskva.
- Ossovskij, A. V. 1988: S. V. Rachmaninov. Ingår i Apetian, Z. A. (Red.) 1988: *Vospominanija o Rachmaninove*. Izd. 5-e, dopolnennoe v 2-h tomach, tom 1, Moskva: Muzyka, S. 343–385.
- Philip, Robert 1992: *Early recordings and musical style: changing tastes in instrumental performance, 1900–1950*. Cambridge; New York: Cambridge University Press.
- Pinter, Margot & Voigt, Anton 1980: Zur Konzertpraxis mit Skrjabins Werken aus Sicht des Interpreten (Pianisten). I: *Alexander Skrjabin*

- (*Studien zu Wertungsforschung*), Herausgegeben von Otto Kolleritsch, Band 13.
- Presman, M. 1940: Vospominanija. Ingår i *Aleksandr Nikolaevitj Skrjabin: Sbornik k 25-letiju so dnja smerti*. Moskva/Leningrad.
- Rachmaninova, N. A. 1988: S. V. Rachmaninov. Ingår i Apetian, Z. A. (Red.) 1988: *Vospominanija o Rachmaninove*. Izd. 5-e, Dopolnennoe v 2-h tomach, tom 2, Moskva: Muzyka, S. 292–332.
- Rostovtseva, L. D. 1988: Vospominanija o S. V. Rachmaninove. Ingår i Apetian, Z. A. (Red.) 1988: *Vospominanija o Rachmaninove*. Izd. 5-e, dopolnennoe v 2-h tomach, tom 1, Moskva: Muzyka, S. 232–250.
- Sabaneev, L. 1925: *Vospominanija o Skrjabine*. Moskva: Muzykalnyj sektor Gosudarstvennogo izdatelstva.
- Sabaneev, Leonid 1916: *Skrjabin*. Moskva: Skorpion.
- Sjaborkina, T. 1940: Zametki o Skrjabine-ispolnitele. I: *Aleksandr Nikolaevitj Skjabin: Sbornik k 25-letiju so dnja smerti*. Moskva/ Leningrad.
- Sjaginjan, Marietta 1988: Vospominanija o S. V. Rachmaninove. Ingår i Apetian, Z. A. (Red.) 1988: *Vospominanija o Rachmaninove*. Izd. 5-e, dopolnennoe v 2-h tomach, tom 2, Moskva: Muzyka, S. 90–158.
- Sjirjaeva, N. G. 1982: V poslednie gody. Ingår i *Vospominanija o Sofronitskom*. Moskva: Sovetskij kompozitor.
- Skrebkov, S. S. 1940: Nekotorye dannye ob agogike avtorskogo ispolnenija Skrjabina. Ingår i *Aleksandr Nikolaevitj Skrjabin: Sbornik k 25-letiju so dnja smerti*. Moskva/Leningrad.
- Skrjabin, A. 1919: Zapiski. Ingår i *Russkie Propilei: Materialy po istorii mysli i literatury*. 1919, tom 6.
- Skrjabin, Aleksandr 1940: Vospominanija. Ingår i *Aleksandr Nikolaevitj Skrjabin: Sbornik k 25-letiju so dnja smerti*. Moskva/Leningrad.
- Skrjabin, A. N. 1965: *Pisma*. Moskva.
- Sofronitskij, V. N. 1982: Iz vospominanij. Ingår i *Vospominanija o Sofronitskom*. Moskva: Vsesojuznoe izdatelstvo Sovetskij kompozitor.
- The Practice of Performance. Studies in Musical Interpretation*. Edited by John Rink. Cambridge University Press 1995.
- Tompakova, O. (sostavitel) 1933–1995: *A. N. Skrjabin: Utjonye zapiski*. Vypusk 1 i 2.
- Tjerkass, N. N. 1916: *Skrjabin kak pianist i fortepjannyj kompozitor: Krititjeskij otjerk po linii nabljudenija*. Petrograd.
- Widmer, G., Dixon S, Goebel W, Pampalk, E, Tobulic A. In Search of the

Horowitz Faktor. I: *Al. Magazine* 24 (3) 2003.

Widmer, G. 2005: Musikalisch intelligente Computer: Anwendung in der klassischen und populären Musik. I: *Informatik Spektrum* 28 (5) 2005.

Kritik

Brjantjaninov, A. N. 1914: A. N. Skrjabina v Londone. *Novoe zveno* 1914, № 12; eftertryck i *Muzyka* 1914, № 176.

Engel, J. D. 1902: Kontsert g. Skrjabina. *Russkie vedomosti* 7/3 - 1902.

Findeizen, N. F. 1899: O vystuplenii Skrjabina 28 nojabrja 1899.

I: *RMG (Russkaja muzykalnaja gazeta)* 1899, № 1.

Frolov, V. K. (undertecknat V) 1894: Kontsert pianista i kompozitora g-na Skrjabina. *Rus* 13/2 - 1894.

Kasjkin, N. D. 1902: Kompozitorskij kontsert. *Moskovskie vedomosti* 7/3 - 1902.

Klavierabend A. N. Skrjabina 1914. *Muzyka*, № 166.

Koresjtjenko, A. N. 1895: Retsenzija na kontsert 11 marta 1895. *Moskovskie vedomosti* 13/3 - 1895.

Kotjetov, N. D. 1902: Kontsert A. N. Skrjabina. *Moskovskie vedomosti* 9/3 - 1902.

O kontserte Skrjabina v zale Peterburgskoj konservatorii 11 fevralja 1894 goda. *Birzjevyje vedomosti* 14/2-1894.

Ritter, P. G. (undertecknat: Rigoletto) 1914: Kontsert Skrjabina. *Utro* 3/3 - 1914.

Rozenov, E. K. (undertecknat: E. R.) 1899: V kontsertach. *Novosti dnja* 23/3 - 1899.

Rozenov, E. K. 1906: V kontsertach. *Novosti dnja* 7/3 - 1906.

Sabaneev, L. 1915: Retsenzija na kontserty Skrjabina. *Golos Moskvy* 26/1 - 1915.

Trubetskoj, S. N. 1902: Po povodu kontserta A. Skrjabina. *Kurjer* 5/3 - 1902.

BILAGOR

Bilaga 1

Alexander Scriabin Discography

Alexander Skrjabin spelar Alexander Skrjabin

Sonata	N 2	op. 19	H 52093-4
Sonata	N 3	op. 23	H 54037-8
Etude	op. 9	N 8	H 54029
Etude	op. 8	N 12	W 2073
Prelûde	op. 11	N 1, 2	W 2067
Prelûde	op. 11	N 10	H 51237
Prelûde	op. 11	N 13, 14	H 55630
Prelûde	op. 11	N 13, 14	W 2069
Prelûde	op. 17	N 3, 4	H 55631
Prelûde	op. 22	N 1	W 2072
Mazurka	op. 25	N 1	H 4032
Mazurka	op. 25	N 3	H 50426
Poème	op. 32	N 1	Am 55454H
Poème	op. 32	N 1	H 51236
Poème	op. 32	N 1	W 2068
Poème	op. 32	N 2	H 54035
Mazurka	op. 40	N 2	W 2072
Mazurka	op. 40	N 2	H 54033
Feuillet d'album	op. 45	N 1	H 52029
Désir	op. 57	N 1	W 2071

Am - Ampico

H - Hupfeld

W - Welte Mignon

Bilaga 2

Diskografi

Alexander Skrjabin Sonat nr 10, opus 70

		Duration
Ashkenazy V.	Decca SXL 6868 (from complete sonatas)	12' 10
Austbø H.	Simax PSC 1056	12' 10
Berman B.	M&A 621 (from complete sonatas)	13' 34
Hamelin M-A.	Hyperion CDA 67131/2 (from complete sonatas)	11' 42
Heymann K. R.	78: RM 28/9	-
Horowitz V.	Sony 53461	11' 59
Laredo R.	Con Soc CS 2034 (from complete sonatas)	13' 26
Neuhaus H.	Mel D 30735/6	9' 47
Ogdon J.	EMI SLS 814 (from complete sonatas)	10' 40
Pletnev M.	Virgin 5 45247 2	12' 56
Ponti M.	Vox SVBX 5461 (from complete sonatas)	10' 43
Sofronitskij V.	Mel M10 42253	10' 58
Sienkiewicz A.	78: Pol 2B, 3A, 3B	-
Szidon R.	DG 2707 053 (from complete sonatas)	13' 38
Volodos A.	Sony SK 60893	12' 06
Zhukov I.	Telos/Liebermann 4 02854 00035 7 (from complete sonatas)	16' 14

Bilaga 3

Förteckning över tidpunkter för inspelning av de i detta arbete omnämnda utförandena av sonat nr 10, opus 70 av Alexander Skrjabin

Interpret	År
K. R. Heymann, A. Sienkiewicz	20-30-talet
H. Neuhaus	1938
V. Sofronitskij	1960
V. Horowitz	1966
R. Szidon	1970
R. Laredo	1970
I. Zhukov	1970
J. Ogdon	1971
V. Achkenazy	1972-84
M. Ponti	1973-74
M. Rudy	1981
R. Taub	1988
B. Berman	1990
H. Austbø	1990
M-A. Hamelin	1995
M. Pletnev	1996
B. Glemser	1997
A. Volodos	1998
I. Zhukov	2000

Bilaga 4

Utgåvor

Citerade notexempel är hämtade från följande utgåva:

Alexander Scriabin, Sonata No. 10, Op. 70 (1913) ur *Alexander Scriabin, Complete Piano Sonatas*, utg. Dover Publications, INC., New York, ISBN 0-486-25850-5, 1988. S. 217-240.