

Tobias Gutschmidt

HVA ER DET SPESIELLE MED PIANOET OG PIANOMUSIKKEN?

Pianistens og pianoets rolle i krysningspunktet av to spenningsfelt: det estetiske mellom publikum og musikkstykket og det sosiale mellom kunstneren og samfunnet.

Bacheloroppgave i Musikkvitenskap Bachelorstudium vår 2022

Veileder: Ola Nordal

Mai 2022

Tobias Gutschmidt

HVA ER DET SPESEILLE MED PIANOET OG PIANOMUSIKKEN?

Pianistens og pianoets rolle i krysningspunktet av to spenningsfelt: det estetiske mellom publikum og musikkstykket og det sosiale mellom kunstneren og samfunnet.

Bacheloroppgave i Musikkvitenskap Bachelorstudium vår 2022
Veileder: Ola Nordal
Mai 2022

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet
Det humanistiske fakultet
Institutt for musikk



Kunnskap for en bedre verden

HVA ER DET SPESIELLE MED PIANOET OG PIANOMUSIKKEN?

Pianistens og pianoets rolle i krysningpunktet av to spenningsfelt: det estetiske mellom publikum og musikkstykket og det sosiale mellom kunstneren og samfunnet.

Tobias Gutschmidt

Forord

Takk til mine lærere i de 4 semestrene for undervisning, spennende tekster og inspirasjon. Denne bacheloroppgaven befatter seg med hva som er det spesielle med pianister og pianoet og ble motivert av min begeistring for dette instrumentet, dets utøvere og musikk. Jeg ønsker å takke min veileder Ola Nordal for inspirasjon og konstruktiv kritikk. Innholdet i denne oppgaven står for forfatterens regning.

Abstract

This bachelor thesis argues for the special importance of the piano and the pianists in the musical world and generally concerning both esthetical musical experiences and social relations. Fascination and historical development of piano playing and of the construction of this highly complex instrument is described by the aid of biographies, musical examples and philosophical texts of both composers and performers. Details concerning sound, performing techniques and the spiritual and social dimensions of performing are also discussed. The role of the piano in the composing process and as a small orchestra of its own is underscored such as the globally unifying aspects of piano music.

Keywords: piano, pianists, composers, aesthetics, auditorium, society, musical history, musical sociology, musical philosophy

Abstrakt

Denne bacheloroppgaven argumenterer for pianoets og pianistenes særegne stilling i den musikalske verden og generelt både mht. estetiske musikalske opplevelser og sosiale relasjoner. Fascinasjonen for og den historiske utviklingen av pianospillet og konstruksjonen av pianoet som et i høyeste grad komplekst instrument beskrives ved hjelp av biografier, musikalske eksempler og filosofiske tekster både av komponister og musikkutøvere. Detaljer vedrørende klang, spilleteknikk, og de spirituelle og sosiale dimensjonene av fremføringen blir diskutert. Pianoets rolle i komposisjonsprosessen og som et eget lite orkester blir understreket slik som det globalt forenende aspektet av pianomusikken.

Nøkkelord: piano, pianister, komponister, estetikk, publikum, samfunn, musikkhistorie, musikksosiologi, musikkfilosofi

Innhold:

Innledning	s. 4
Musikk er alt og alt er musikk	s. 6
Pianister som komponister	s. 8
Komponenter som bevirker at pianokonserten blir til en estetisk opplevelse	s. 8
Noe om utviklingen av pianoet	s. 10
Pianistens rolle og stilling i samfunnet	s. 11
Fremføringsmåter og improvisasjon	s. 17
Nye musikalske utviklinger for pianister og pianoet etter skiftet til det 20. århundret	s. 19
Nye klangmuligheter konkurrerer med pianoet	s. 22
Hvordan har pianistene det i sitt indre på deres uendelige reise fra konsertsal til konsertsal?	s. 23
Noe om pianospillingens historie i lys av forandringer i fremføringen og interpretasjonen, som påvirket både det sosiale og det estetiske spenningsfeltet	s. 24
Pianoet som et eget lite orkester, noe om klang	s. 28
Virkninger av pianistens stil og repertoar i krysningspunktet mellom det estetiske og det sosiale spenningsfeltet, flere eksempler for pianoets særstilling	s. 32
Fasit	s. 36
Litteraturliste	s. 38

Innledning:

Maurice Ravel: «Det eneste kjærlighetsforhold jeg noen gang har hatt er med musikken» (Walisiewicz 2020, s. 238-241). Daniel Barenboim: «Musikk er alt og alt er musikk» (Barenboim 2018, boktittel). Clara Wieck Schumann: «Utøvelsen av kunsten er for meg luften som jeg puster» (Steedman 2019, s. 33).

Disse utsagnene fra en komponist, en dirigent og en pianist belyser at musikken og pianoet er en essensiell del av deres liv. Før en vender til det spesielle med piano og pianomusikken skal under fokus av essayets spørsmålsstilling noen punkter nevnes, som kan bidra til forståelsen for det spesielle med musikken generelt. Spørsmålsstillingen anskueliggjøres ved hjelp av en spenningsfeltmodell.

Musikkens emosjonelle påvirkningskraft er en av de mange diskusjonene innen musikkvitenskapen, og blir også brukt for terapeutiske mål (Ruud 2022, s. 104 -106). Hjerneforskningen søker å lokalisere følelsesmessige effekter fremkalt av visse konfigurasjoner i notebildet, som ble stedfestet i en musikalsk analyse (Ruud 2022, s. 35,36). Musikken dekker forskjellige behov både for hvert enkelt menneske og for samfunnet (Ruud 2022, s. 36). På hvilken spesiell måte påvirker pianomusikken livet til pianister, komponister og publikum? Hva er det spesielle og fascinerende med pianoet, som tilbyr pianisten og komponisten utallige muligheter, og som kan brukes som et lite orkester (Cooke 2004, s. 192-208)?

Pianospilletts sanselighet kan tiltrekke sjelekraften libido, et generelt fenomen mye mer omfattende enn bare seksuelt definert, og som kan hefte seg til mennesker, gjenstander eller ideer. Pianomusikken kan også bli objekt til denne kraften med avgjørende effekter på livet til pianister, publikum og relasjoner til andre mennesker (Freud 2020, s. 231-242).

Pianisten og pianoet tenkes å befinne seg i to spenningsfelt, som påvirker hverandre: Det ene forestilles som et estetisk spenningsfelt mellom publikum (med sine sansninger som mottaker av den estetiske opplevelsen) og musikkstykket (som estetisk objekt med pianistens fremføring og komponistens intensjoner) (Dons 2020, s. 1) (Bale 2009, s. 9-26). Det andre forestilles som et sosialt spenningsfelt mellom samfunnet (med sin sosiale dynamikk), pianisten og auditoriet. Det estetiske og det sosiale spenningsfeltet kan tenkes som to plan som står i rett vinkel til hverandre og krysser i midten, hvor pianisten og pianoet befinner seg

i kryssningspunktet. Publikum og samfunnet tenkes ved de to polene av det sosiale, publikum og verket (med komponisten) ved de to polene av det estetiske feltet. Ordet felt beskriver spenningen, kraften som virker mellom polene. Interaksjonene kan forestilles som kraftlinjer som forbinder de to plan fra polene via kryssning i pianisten og pianoet, for eksempel aspekter, som fremføringen av musikken innebærer, både i praktiske og teoretiske, estetiske og sosiale hensyn (Small 1998, s. 1-11).

Partituret må individuelt belives av pianisten for å fremkalle de følelsene i publikum som var komponistens intensjon. Sammenlignet med skuespill bør følelsene allikevel være fundert i dramatekstens eller noteringens egen logikk; det er altså verket, som styrer den psykologiske forståelsen, som pianisten bør tilegne seg for å levere en ekte og ikke bare spilleteknisk feilfri overfladisk fremføring (Kleiberg 1989, s. 113-135).

Analysen av verket som forutsetning for fremføringen kan tilsluttes et overveiende strukturalistisk syn. For eksempel letes det i Schenker analysen etter dybdestrukturer i musikkstykket (Cook 2010, s. 239-261). Fremgangsmåten tilbyr analogier til strukturalister som Foucault og Derrida (Wetzel 2019, ss. 7-16, 17-61, 62-106) og deres analytiske behandling av språkets form, syntaks og diskurser. Strukturalister leter på samme måte som arkeologer etter dybdestrukturer, som kjennetegn på kulturer (i arkeologien) eller bærere av musikalske eller språklige tekster (Jordheim 2001, s. 180 – 208).

Musikkens sosiopolitiske virkninger blir beskrevet i musikk sosiologien og blant annet i etnomusikologien som kjennetegn av identifikasjon og tankevekker for ulikheter (for eksempel Bohlman 2016, s. 232–269.) og i antropocen og kritisk økofeminisme for å fremstille økologiske problemer (Hallen 1995, s. 198-218) (Lucas 2019, s. 481–497). Som tangentinstrument brukes det her stort sett ikke piano, men keyboard i en gruppe med flere instrumenter i sosial interaksjon (Small 1998, s. 1-11).

Definisjonen av estetikken omfatter ikke bare det skjønne i et objekt men også det heslige og alle komponenter i det estetiske feltet (Dons 2020, s. 1) (Bale 2009, s. 9-26). Den estetiske opplevelsen av musikken er en av de forskjellige formene for musikalsk bevissthet og opplevelse (Ruud 2022, s. 62, 63). Estetikken spenningsfelt mellom publikum, pianisten og komponisten er komplekst med interaksjoner av mange faktorer, for eksempel forholdene komponister og pianister har til musikken og pianoet i relasjon til deres eget liv i dens materielle, sosiale og åndelige dimensjoner.

Small argumenterer veldig for å være i øyeblikket - her og nå - under fremføringsprosessen med dens personlige og musikalske relasjonsaspekter, og legger mindre vekt på verket og komponisten. Cook har i sin analyse av fremføringen et syn, som støttes på verkanalysen som forutsetning for en optimal fremføring (Cook 2010, s. 239-261).

Det foreliggende essayet bruker en fenomenologisk tilnærming grunnet i musikkopplevelsen, og er motivert av begeistringen og beundringen for pianoet og pianister hos en student ved musikkvitenskap med piano som hovedinstrument. Hovedvekten ligger på fremføringen (Small 1998 a, s. 1-18). Slik oppstod spørsmålet, som drøftes under historiske, biografiske og tekniske aspekter: Hva er det spesielle med pianoet og pianomusikken?

Musikk er alt og alt er musikk (Barenboim 2018, boktittel).

Denne uttalelsen av en pianist og dirigent belyser veldig godt intensiteten og omfanget musikken kan få i livet til en musikkutøver, nemlig å bety alt, som er verdt å leve for, og derved berøre alle de 3 sjelekkvaliteter, som Platon har beskrevet: emosjonen, viljen og fornuften (Malmanger 2000, s. 26-51). Her ser vi en sammenheng med det spesielle, opphøyende og guddommelige i musikken, som også gjelder pianomusikk:

Ved fremføringen smelter musikken, instrumentet og utøveren sammen til en høyere enhet, dennes skjønnhet vekker i sjelen en hjemlengsel etter sitt opphavssted. Denne lengselen har også en erotisk komponent. En følger her Platons fremstilling av sansningen av det skjønne fra det erotiske til det guddommelige slik han beskriver det i dialogene *Faidros* og i *Symposium* (Malmanger 2000, s. 26-51). I *Symposium (Drikkegildet i Athen)* lar Platon kvinnen Diotima opptre som motspiller til Sokrates: Sanseligheten i alle uttrykksformer blir behandlet inkludert Eros som den ustødige og evig søkende etter nye inntrykk (Platon 1994, s. 5-113).

Denne eros spiller i sammenheng med musikk også en rolle for computerspesialisten og mediefilosofen Friedrich Kittler. Med sin tilbakevending til oldtidens Hellas finner Kittler ved slutten av sitt livsverk tilbake til varmen og enheten mellom det guddommelige, musikken, matematikken og eros (Kittler 2006, s. 90-125). Musikk og matematikk er i slekt pga. deres felles konstruktive og logiske elementer. Beethoven for eksempel ønsket at hans musikk ikke bare ble spilt, men også verdsatt pga. av dens konstruktive skjønnhet (Roussano-Hanning 2019, s. 370-385).

Sammenhengen med struktur og form som elementer for den estetiske opplevelsen av musikken finnes også i middelalderens undervisning i verket av Anicius Manlinus Severinus Boethius (475- 525 e.kr.), som tilordnet musikken de fire matematiske kunster aritmetikk, geometri, astronomi og musikk (Perkins 1999, s. 21- 53). Den forsokratiske filosofien rundt Pythagoras skole dannet korrelasjoner mellom toneintervaller og lengden av strengene (for eksempel resulterte halveringen i en oktav) og dannet forbindelsen til det guddommelige i det de funderte over oppbyggingen av universet etter tallrelasjoner, en musikalsk orden, en slags sfæremusikk (Malmanger 2000, s. 17-22) (Netz 2005, s. 77-98). Komponisten Paul Hindemith ble åpenbart inspirert av denne tanken, og tok opp temaet i symfonien *Harmonia Mundi*. Fenomenet sfæremusikk er interessant på bakgrunn av pytagoreernes tanker om musikkens fremstående rolle i universet, og har derfor også betydning for samfunnets syn på musikken som noe opphøyd som løfter opp hverdagen. Rollen til musikkutøvere blir derved opphøyd til deltakere i noe universelt, som bekrefter deres store betydning. En betydning musikkutøving hadde til alle tider i mange kulturer også i Vesten og særlig for kvinner fra oldtiden av (Tick 2001, s. 1-21).

I sin tilbakevending til det klassiske Hellas knytter filosofen Kittler (2006, s. 90 -125) musikken, det kvinnelige, eros og matematikken sammen. Matematikken har i seg selv en betydelig åndelig komponent (Mueller 2005, s. 99-122). Slik slutter kretsen seg fra musikkutøvelsen til det åndelige/guddommelige, som kanskje kan forklare en del av den musikalske kunstens tiltrekningskraft og dyptgående virkning på mennesket, både på musikkutøvere og publikum. Forbindelsen til det åndelige åpner også for den historisk kulturelle dimensjonen av musikken, fordi det er ånden både i sin foranderlige og evige virken som står bak oppbygging, bevaring og nedbryting av menneskelige prestasjoner og kulturer (Burckhardt, 2018, s. 35-38).

Attributtet guddommelig ble også brukt for å uttrykke beundring for noen musikkutøvere, i dette tilfelle hovedsakelig for enestående sangerinner for eksempel Maria Callas (Rieger 2017, s. 273-308). Alt dette beskriver noen av musikkens sosiale, åndelige og emosjonelle dimensjoner, som selvfølgelig ikke bare gjelder pianoet og pianister, men i prinsipp også gjelder for enhver musikkutøving, om den er på piano, orgel, fløyte, fiolin, trompet eller med hele orkesteret.

Pianister som komponister

Ofte var enestående pianovirtuoser også berømte komponister. Ved fremføringen fører dette til en spesiell konstellasjon både i det estetiske og det sosiale spenningsfeltet. Eksempler fra 18. og 19. århundret er Mozart (Keefe 2019, s. 213-219), Beethoven, Chopin og Liszt (Russano-Hanning 2019, ss. 270-285, 421-426, 464-468). Pianist-komponistens intenderte effekter kan utøve sine virkninger direkte på publikum (Everist 2010, s.378-402).

Fremførerenes identifikasjons/innlevelseshetsprosess med komponisten faller bort. Tilhøreren opplever komponistens artikkelasjon og (intuitivt) meningen med musikkstykket direkte; og ikke indirekte og forandret gjennom en nyskaping av kunstverket laget av en annen pianist, som gir, og bør gi, mye av sin egen sjel inn i interpretasjonen og artikkelasjonen. Dette forsterker både den estetiske og den sosiale opplevelsen.

Ved en live fremføring eller et videoopptak virker sammen med musikken både akustiske, visuelle, og signaler fra pianistens kroppsspråk på publikum. Slik dannes kraft- og spenningsfeltet som oppleves i konsertsalen. Energien som sanses av publikum forsterkes ytterligere av orkesteret og et auditorium med mange inspirerte og følelsesmessig bevegde mennesker, og komponistens deltagelse (når den er pianisten) med muligheten til identifikasjon med kunstneren, som ytterligere bidrar til den opphøyende effekten av et pianokonsertbesøk.

Pianoet ble ofte brukt av komponister for å konsipere orkesterverk eller for å lage utdrag av partiturer for en bedre strukturforståelse (Adler, 2016, s. 5-8). Aspektene ved å oppleve pianisten direkte kunne også for eksempel gjelde for fløytisten eller oboisten, som spiller en viktig rolle i klassiske og romantiske symfonier og pianokonsserter.

Komponenter som bevirker at pianokonserten blir til en estetisk opplevelse:

I musikologien finnes generelt sett en teoretisk diskusjon om sammenhengen mellom resepsjon av et verk, kanoniske diskurser og musikalsk verdi. Denne diskusjonen omfatter de forskjellige måtene et musikkstykke tas imot på, nytes, forstås eller kritiseres, og som berører det sosiale spenningsfeltet på samme måte som historisk vokste overenskomster. Disse gjelder kanoniske diskurser og overlappende vurderinger av musikalsk verdi og generelle verdsettinger av et musikkstykke gjennom kulturelle institusjoner, musikkjournaler, forlag, konserthus, konservatorier og enkeltpersoner (Everist 2010, s. 378-402).

Pianisten besverger slik som en sjaman ånden av den døde komponisten for publikum, og vekker tonekonstruksjonene til live i form av lyder og musikk med betydning for det sosiale her og nå (Small 1998, s. 87-93).

Den estetisk verdsettende lyttingen er en sammensatt evne: Å oppfatte og kognitivt bearbeide musikk ved å bruke musikalsk fantasi og forestillingsevne er en kombinasjon som kan føre til en estetisk opplevelse, som tilfredsstillende og motiverer til å ta en positiv vurdering (Ruud 2022, s. 185-188). Publikum sin lytteevne, pianisten, og komponisten med sitt verk er de viktigste komponentene for den estetiske opplevelsen.

Enhver av disse komponentene har sine egne muligheter og begrensninger: Komponisten i sin inspirasjon, fantasi og ferdighet i komposisjonsteknikk; noteringen i dens syntaktiske struktur og historiske autentisitet; pianoet i sin mekaniske byggemåte; og pianisten med sin innlevelse, emosjonelle og spilletekniske kapasitet. I tillegg påvirker omgivelsen med publikum og fremføringsstedet med dens arkitektur og utstråling konsertens fremføring: Det danner seg et vekselspill og virkefelt mellom utstrålingene fra publikum, stedet og pianisten som enten inspirerer eller hemmer musikkens energetiske flyt. I beste tilfelle blir alle opphøyet og stråler i ny glans.

Når det gjelder noteringen og respekten ovenfor komponisten vises det ved eksempel fra Mozart at det noen ganger er nesten håpløst å komme frem til en autentisk original notering fra Mozarts hånd, som kunne danne fremføringens grunnlag. Dette hang sammen med Mozarts vane å ikke notere tidsnært hva han hadde ekstemperert under konserten, eller at notene ble publisert først mange måneder senere (Ridgewell 2019, s. 289-296) (Wolff 1996, s. 19-28).

Hvordan et piano er bygd kan påvirke fremføringen avgjørende, for eksempel om bare en del av oktavspektret kan avdempes, eller på hvilken måte og i hvilken retning hamrene kontakter strengene. Etterhvert blir pianisten så fortrolig med sitt instrument at begge på en måte smelter sammen til en høyere enhet: Pianoet blir en forlengelse av pianistens kropp og sanser og noteslesningen er bare overgangen før pianisten har gjort stykket til sitt eget (Rowland 1998, s. 22-39).

Pianister viser ofte følelser via kroppsspråket under pianospillet, særlig i ansiktet. Kvinner blir etter allmenn oppfatning ofte tilskrevet et rikere og mer intenst forhold til følelsene enn menn. Mht. pianospillet har ikke kvinner før i nyere tid siden 19. århundret fått større

oppmerksomhet som utøvere og derved sjansen til å fremstå som pianostjerne, og minst likeverdige som sine mannlige kolleger (Steedmann 2019, s. 11-32). Pianisten Anton Rubinstein beklaget 1890 at kvinner til tross for deres følelsesrikdom fikk så liten tilgang til musikken (Steedmann 2019, s. 10).

Musikalske midler for å oppnå følelsesmessige effekter ble i Mozarts tid til publikums glede kompositorisk overført fra operaen til pianokonserten, fordi keiser Joseph II av økonomiske hensyn ikke tillot dyre fremføringer av store operaer i Wien (Rice 1989, s. 126-166).

Musikken som integral kulturbestanddel kan i likhet med språket gjenspeile hele paletten av (følelsesmessige) livssituasjoner, noe pianoet som et lite orkester kan gi uttrykk for. Rytme og harmoni finner deres vei til indre steder i sjelen (Platon 2019, bind 4, 376c-403c) (Malmanger 2000, s. 28-52).

Det er vanskelig å forestille seg en komponist, som ikke bruker et piano eller annet tangentinstrument under komposisjonsprosessen for å utprøve harmoni, melodi og i mindre grad også rytme. Den eksperimentelle musikeren (og pianisten) John Cage (1912-1992) (Walisiewicz 2020, s. 306-307) gikk når det gjaldt meningen med musikk i sin bok *Silence* tilbake til middelalderfilosofen Mester Eckehart, som skal ha sagt at virkningen av musikken er å sette sjelen i bevegelse (Cage 2011, s. 62-67).

Noe om utviklingen av pianoet

Tyske og britiske pianoer var på Mozarts og Beethovens tid konstruert forskjellige blant annet mht. hammermekanikk og demping (Rowland 1998, s. 22-39), som påvirket fremføringen og derved den estetiske opplevelsen. Piano og forte betyr på italiensk mykt og høyt.

Pianobyggeren Bartolomeo Cristofori bragte med sitt pianoforte en ny subtilitet til tangentinstrumentene tidlig på det 18. århundre. Forholdsvis lett og intuitivt å lære seg og med et stort register av toner tilgjengelig som et eget orkester, ble det å eie et piano snart et statussymbol og derved en viktig komponent i det sosiale spenningsfeltet (Ombler 2013, s. 142-143).

I 1780 årene økte de spilleriske mulighetene med instrumenter med mye bredere og lenger varende klang laget av britiske pianobyggere. Både Beethoven og Chopin brukte slike pianoer. I romantikken fikk pianoet en ny rolle som instrument brukt til solokonsserter gjennom virtuose pianister som Franz Liszt. Den indre styrken til pianoet økte med

innføringen av metallrammen, som tillot en høyere spenning av strengene enn den tidligere rammen av tre. Tidligere pianoer hadde lavere tangenter, som stod nærmere hverandre enn hos de moderne instrumentene. Da populariteten til det oppreiste pianoet økte, fortsatte musikkutøvingen i hjemmet å blomstre, og komponister som Chopin, Schumann og Grieg oppnådde internasjonal berømmelse.

Tangentinstrumenter har altså utviklet seg fra 16. århundrets harpsikord (spinett) over 17. århundrets Cristofori piano, 18. århundrets kvadratisk piano (squarepiano ofte dobbelt så stort som et spisebord og forløper til det moderne oppreiste piano) til 19. århundrets grandpiano (flygel) med Steinway og sønner 1853 som amerikansk-tysk høykvalitets pianobyggerfirma, som oppnådde verdensberømmhet med mange priser (Ombler 2013, s. 142-143).

Ferruccio Busoni, italiensk pianist og komponist, åpnet med sin støtte for romantikken i 1890-årene med intellektuell styrke veien for pianoets reise inn i det 20. århundret. I 1960-årene kom elektriske tangentinstrumenter i bildet med Yamaha som berømt produsent (Ombler 2013, s. 142-143). Pianoets rolle ble ikke redusert og dets enestående utvikling som et komplekst instrument understreker særstillingen både i det sosiale og det estetiske spenningsfeltet.

Pianistens stilling og rolle i samfunnet

Kjønn er en vesentlig faktor i det sosiale spenningsfeltet med feministenes kamp for frigjøring fra patriarkalske diskurser og deltagelse f.o.m. andre halvparten av 19. århundre til i dag i politikk, vitenskap og kunst (Citron 2007, s. 209-215) (Holst 2018, s. 271-288) (Iversen 2003, ss. 405-410, 416-425) (Showalter 2003, s. 349-368).

Uansett kvinne eller mann, er pianovirtuoser såpass individuelle og enestående personligheter at en vil neppe tro at det finnes systematiserte forskjeller i pianospillet mht. kjønn. Men urettferdige fordommer fantes: Det mannlige spillet ble oppfattet som mer kraftfullt, og en konservatoriedirektør i 19. århundret mente at kvinner helst skulle holdes unna fordi at de fusker bare og lager uorden (Stegmann 2019, s. 11-32).

Berømte komponister som Robert Schumann og Gustav Mahler prøvde å holde sine ektefeller bort fra musikkutøvelsen (Stegmann 2019, s. 245-292) (Russano Hanning 2019, s. 414-415 og 417-418) (Hilmes 2004, s. 61-120). Og det var feministene også på det musikalske

området som kjempet for og delvis lyktes med kvinnes frigjøring fra sosiale normative fordommer og patriarkalske adferdsmønstre (Citron 2007, s, 209-215). Mange av de berømte kvinnelige pianistene hadde nedsettende opplevelser pga. menn sine fordommer i løpet av livet (Steedmann 2019, 11-32).

Kvinner erobret pianoet til tross for all motstand. I 19. århundret ble det vanlig at jenter ble sendt til pianoundervisning, mens gutter dro til militæret; slik var rolleforståelsen. Men uansett hvilke sosiale betingelser som virket hemmende eller fremmende, når et visst nivå i pianospillingen var oppnådd og utdannelsen ved konservatoriet hadde formet kvinner og menn, ble de som interpreter etterhvert såpass individuelle at dette utgjorde forskjellen og ikke kjønnet. Det individuelle består i det særegne forholdet som pianisten får til sitt instrument, komponisten, dens verk i noteringen, og artikulasjonen, som kan være helt forskjellig på samme måte som det finnes forskjellige måter å lese en tekst. Ved dypere studium foregår det ofte en slags identifikasjon med komponisten som om pianisten og komponisten har vært samme kunstnerperson, uavhengig av kjønn.

Fra et musikkpedagogisk syn styres opplæringspraksis av underliggende oppfatninger om musikkens verdi og mening. To motsatte meninger består: Vekt på danning, estetisk erkjennelse og tilegning av et fortrolig forhold til kulturhistorien på den ene siden, og fokusering på (elevens) aktivitet og prosesser av kreativitet på den andre (Ruud 2022, s. 300-302). Begge syn påvirker det estetiske og det sosiale spenningsfeltet: Ved det siste er gjøremålet, felles musikkklaging i sentrum, fremmet av kreativitet og sosial kompetanse; ved det første en musikologisk utdanning som kan fremme den estetiske verdsettingen.

I hvert tilfelle er pianistene i en livslang utviklings- og læringsprosess, og den flerkulturelle virkeligheten krever mer enn begrensningen til en romantisk forståelse fundert på filosofisk idealisme. Allikevel kan det skje at en pianist gjerne holder seg til én musikkpoke og vier sitt kunstneriske liv hovedsakelig til fremføringen av verket til én komponist. For eksempel viet pianisten Adam Harasiewicz sitt kunstneriske liv til Chopins musikk (Decca 2007, cd 1-10). Eller Clara Haskil, som ble en enestående Mozart-interpret (Haskil 2007, Mozart 6 cd-boks).

Forholdet mellom pianisten og komponisten blir ved improvisasjon satt på prøve: Det oppstår et spenningsforhold mellom pianistens egne musikalske ideer, som for eksempel ønskes realisert i en kadens av mesterens (for eksempel Mozarts) verk, og dets ofte bare ufullstendig noterte improvisasjoner. Mozart levde jo veldig i øyeblikket. Skal pianisten også gjøre det, eller heller holde seg til komponistens overleverte noter til improvisasjonen? Kadensen som

gir rom for improvisasjon er en del av hele stykket og skal derfor i sin harmoniske, melodiske og rytmiske karakter ikke skille seg ut som et fremmedlegeme. Den skulle ikke heller kjede tilhøreren (som Mozart skrev i et brev) med alt for mange ornamenteringer. Derfor valgte pianistene ofte å stort sett holde seg til det originale notematerialet (Badura-Skoda 1996, s. 365-371).

Flere andre faktorer kan definere pianistens (det er alltid ment begge kjønn) rolle, posisjon og virkning i samfunnet, kjennetegnet i form av anerkjennelse, verdsetting, tilbakevisning eller ignorering, og kan gi grunnlag for en fremhevet stilling av pianomusikken. I det sosiale virker gjøremålet, musicking (Small 1998 og 1998, ss. 1-11, 1-18), og i det estetiske det analytiske med spenningen mellom et autonomt kunstverk og dets omgivelse, sammenlignbart med dikotomien mellom tekst og kontekst i språket (Korsyn 2010, s. 55-72).

Ved enhver konsert blir musikkstykket skapt av pianisten på nytt som kunstverk, som i første omgang står fritt for seg selv (Kant 1974, s.115-164) og bare trenger hermeneutisk fortolkning og forståelse hvis en ønsker å analysere dets bidrag til den kulturelle utviklingen av samfunnet (Gadamer 2014, s. 137-144).

Pianist (og komponist) Clara Wieck Schumann ble hindret i sin musikkutøvelse pga. ekteskap, mange barn, aborter og en litt sjalu ektemann (Robert Schumann), hvis komposisjoner hun gjorde kjent til et større publikum. Clara fikk stor anerkjennelse som pianist på turneer, som hun gjennomførte mot sin ektemanns vilje. Etter hans død ble hun venn med komponisten Johannes Brahms, som verdsatte hennes virtuositet som pianist høyt (Russano-Hanning 2019, ss. 414-415, 417-418) (Stegmann 2019, ss. 11-32, 245-292).

Pga. datidens manglende tekniske muligheter kan vi ikke oppleve Clara Wiecks pianospill og la oss fortrylle. Hvordan ville hun for eksempel ha spilt Schuberts gripende *impromptu D 899 Nr 3 Ges-dur Andante*? Heldigvis har pianister som Alfred Brendel (Philips 2008, cd nr 6) og Khatia Buniatishvili (YouTube 2021; CD 2019) spilt inn dette musikkstykket etter å ha befattet seg intenst med Schuberts liv og verk som grunnlag for innspillingen.

Gjennom empati og nøye studier av noteringen virker det som om begge pianister gjennom musikken hver for seg har fått tilgang til Schuberts sjel og følelsesliv og via det ubevisste latt interpretasjonen prege med hver sin særegne artikulasjon. Ved å tenke fritt rundt temaet kan formodes at pianistene pga. sjelelig resonans via anima og animus, to krefter i det ubevisste hos mann og kvinne, har fått tilgang til komponisten (Jung 1989, s. 126-142).

De moderne opptaksmulighetene har tilføyd en ny tidløs komponent både i det estetiske og det sosiale spenningsfeltet pianisten befinner seg i: Komponistens musikk blir via pianisten bestående og tidløst tilgjengelig slik som et maleri eller en bygning. Small peker på en annen psykologisk side av fenomenet at avdøde komponister og deres verk (spesielt fra klassikken og romantikken) er så fascinerende og populære at de blir fremført mye oftere enn nåtidens komponister: Det foregår et ritual i konsertsalen med den avdøde komponisten (for eksempel Mozart, Brahms eller Tschaikovsky) som mytisk figur og pianisten som høyprest (Small 1998, s. 87-93).

«Jeg er konsertpianist og ingen showgirl» sa Moura Lympany (Steedmann 2019, s. 321). Den franske komponisten Maurice Ohana skrev til henne:

«Jeg kan nesten ikke avvente med å si til Dem hvor imponerende Deres fremføring var. De viser en enestående modenhet, en beherskelse av fraseringen og klangen som går langt ut over den ren tekniske ferdigheten. Det er trøstende å oppdage at alderen klarer å frembringe noe så beundringsverdige. Sannsynligvis er det resultatet av et helt liv i tillit og meditasjon» (Steedmann 2019, s. 361).

Et inntrykk av hva Maurice Ohana kan ha ment, kan en få ved å se på Martha Agerichs fremføring av Chopins 1. Pianokonsert i Warsaw (Agerich 2021, Youtube): Et eldre ansikt preget av livserfaring som blir yngre og yngre under spillingen, et blikk som i et kort glimt synes å se inn i evigheten. Et utrolig balansert og energiladet spill pyntet med varmende smil og et diskre mimisk språk formidler følelser. Fremføringen blir en lekende men alvorlig bevegende helhet med stor modenhet i uttrykket. At Ohana trekker forbindelsen til meditasjon i sin uttalelse belyser veldig fint den åndelige dimensjonen, som bærer det tekniske ved pianospillet.

Kunstens frihet ble bekreftet og fastslått av Kant. Han stolte på menneskets frie vilje for å danne seg en egen mening om kunstverket og likevel komme til kriterier som andre også kunne tilslutte seg ut ifra fornuften. Dette beskriver objektiviteten i subjektiviteten, som er viktig mht. hvordan en pianist med sin fremføring blir mottatt i samfunnet (Kant 1974, s. 115-164) (Kant 1974a, s. 45-57).

Det åndelige som forgår, når musikken blir fremført, handler om kvalia (Brown, 2012, ss. 135-174, 177-186), indre opplevelser, som bare indirekte kan trekkes slutninger til ved hjelp av ytre tegn. Når pianisten for eksempel ledsager sitt pianospill med bevegelser av leppene og andre mimiske forandringer og med kroppsspråk som svingning med overkroppen eller

bøying av hodet synkront til musikalske hendelser, kan en vel med rett anta at han/hun er beveget av følelser («e-mosjoner» med tilsvarende gester) (Ruud 2022, s. 187). De kommer forut for, synkront til, eller etter de musikalske figurene (kjennetegnet av rytme, melodi og klang/harmoni), og blir sendt ut både i det estetiske og det sosiale feltet mellom pianisten og publikum, et energetisk rom med mye interaksjon, som i sin helhet gjør konserten til en enestående inspirerende opplevelse for alle deltakere.

Når pianisten Lilli Kraus (1905-1986) sa: «Das Klavier ist ein phantastisches Instrument» (Stegmann 2019, s. 293) hadde hun sannsynlig ikke bare det mekaniske i mente, men også pianoets stilling i det beskrevne rommet mellom pianisten og publikum. Pianistens identifikasjon med komponisten og den åndelige lengselen etter et direkte møte setter Rosalyn Tureck (født 1914) ord på: «Gerne würde ich Johann Sebastian Bach begegnen» (Stegmann 2019, s. 305).

Det sosiale spenningsfeltet har for kunstneren hovedsakelig tre komponenter: hjemmebane, lokalsamfunnet og overregionalt (politisk) med anerkjennelse, indifferens eller tilbakevisning. Mozart hadde i sine siste år som pianist og komponist dårlig økonomi og trange levevilkår (Roussano-Hanning 2019, s. 356-369) (Keefe 2019, s. 213-219) (Rice 1989, s. 126-166). Med sin kone og flere barn måtte han flytte til en mye mindre leilighet, fordi keiser Josef II kunne ikke lenger gi ham den økonomiske støtten på grunn av nesten tomme statskasser under krigen mot Tyrkerne. Mozart klarte åpenbart å komponere med sine livlige barn rundt seg, og ble antagelig ikke vesentlig hindret av disse forholdene. Clara Wieck Schumann derimot beklaget at hun i alle år av ekteskapet ikke kunne trekke seg tilbake i et eget rom for å arbeide (Stegmann 2019, ss. 11-32, 33-96). Hun var jo også komponist og hadde før ekteskapet laget noen anerkjente musikkstykker (Roussano-Hanning 2019, ss. 14-15, 17-18).

Destruerende virkninger av politiske komponenter i det sosiale spenningsfeltet ble tydelig hos Clara Haskil (Stegmann 2019, s. 245-292). Som pianist med jødisk bakgrunn slet Haskil særlig under Hitler-regimet, som ikke bare innskrenket hennes muligheter for offentlig opptreden, men var også en fysisk trussel, som tvang til flukt og emigrasjon, en skjebne hun delte med mange kunstnere fra Tyskland. Haskil (1895-1960) var sterkt plaget av sykdom og ble på tross av tvangspauser i sin pianistkarriere meget anerkjent både i Europa og Amerika (tre turneer i USA mellom 1924 og 1926), særlig som Mozart interpret (Haskil 2007, 6CD). Hun spilte sammen med mange på hennes tid verdensberømte musikkutøvere som for eksempel dirigentene Igor Markevitch, Ernest Ansermet og Alceo Galliera, og fiolinisten

Arthur Grumiaux. Charlie Chaplin beundret denne store tryllekunstneren ved pianoet og sa: «I mitt liv har jeg møtt jeg tre genier: Clara Haskil, Albert Einstein og Winston Churchill» (Haskil 1934-1960, 10 CD, sitert fra ledsagende tekst).

Noen av den ensomme og døve Beethovens sene komposisjoner, for eksempel *Hammerklaversonaten*, ble på sin tid regnet for uspillbar. Blant andre beviste i vår tid Alfred Brendel på en glimrende måte det motsatte (Brendel 1970, Youtube). Avgjørende for kvaliteten på pianistens fremføring er at han har satt seg inn i komponistens hensikter som grunnlag for artikulasjonen og fraseringen, slik at den indre strukturen av musikkstykket blir tydelig, noe Brendels Schubert-interpretasjoner er et godt eksempel på (Brendel 2008, cd 1-7).

Pianisten og den moderne komponisten Rachmaninoff viser seg musikalsk sett fremdeles som en romantiker. Dette blir også tydelig ved interpretasjonene til Kathia Buniatishvili (2021, Youtube) (sen triumf av romantikken Cybinski i Buniatishvili 2016 CD med ledsagende tekst). Buniatishvili betegnet Rachmaninoffs musikk som hennes livs elskov.

Kunstnere har ofte en følelse for tidsstrømninger og kanskje via det kollektive ubevisste en slags anelse om hva som skal komme i fremtiden. Slik forbereder de menneskene på forandringer og hendelser som enda befinner seg i blivende tilstand. Og fremtiden kan bli provoserende, ubehagelig eller heslig og frastøtende, i hvert fall fremmed og derfor også angstinngytende.

De aggressive rytmene og den kaotiske stemningen i Stravinskys *Vårofferet* (Russano-Hanning 2019, s 566-574) (Ombler 2013, s. 212-213) var opprinnelig ikke etter publikums smak, og komponisten sa at hans musikk blir best forstått av barn og dyr. Men ved nærmere beskjeftigelse og hørt uten fordommer oppdager en nok så raskt skjønnhetene i Stravinskys musikk, for eksempel i *Pulcinella Suiten* eller *Psalmesymfonien* (Stravinsky, 2007/1991 CD 6,9).

Musikk kan anses som sikringskost i hverdagen (Jaastad 2005, 2016). Hvor mye utøvelsen av musikk kan bety for hverdagen belyser et utsagn av pianisten Clara Schumann (1819-1896): «Die Ausübung der Kunst ist mir die Luft, in der ich atme» (Steedmann 2019, s. 33).

Pianister som Amy Fay (1844-1928) kan få stor betydning for samfunnet via levering av sikringskost: Hun ble mindre berømt gjennom pianospillet enn pga. et brev om hennes opplevelser under studier i Tyskland, hvor hun perfektionerte pianospillet sitt. Brevet ble publisert i USA i 1881 og vekket meget stor oppmerksomhet, og hadde som følge at mange

kvinnelige musikkstudenter kom til Tyskland, og konservatorier i Leipzig, Dresden, Hamburg og Weimar vervet for studenter i det amerikanske tidsskriftet *Musical Courier* (Steedmann 2019, s. 97-145).

Pianoundervisningen er en gave til samfunnet, levebrød for pianistene, og samtidig en essensiell del av deres vesen. Mathilde Verne (1865-1936) formulerte det slik:

«Das Unterrichten ist ein untrennbarer Teil meines Wesens» (Steedmann 2019, s. 147). Hun underviste 1400 elever (jenter og gutter) og sa: «Å undervise er mitt livs misjon, jeg elsker mitt arbeid og er like fascinert av undervisningen, som jeg var i min ungdomstid»

(Steedmann 2019, s. 194). Da hun var 75 år slet Clara Schumann med leddgiktknuter på hendene og ble fortvilt over å ikke lenger kunne undervise og spille piano (Steedmann 2019, s. 33-9). Et helt avgjørende poeng, som berører det sosiale spenningsfeltet, som også forandres hvis fremføringsmåten og stedet forandres og som følge samtidig kraften og virkningen i det estetiske spenningsfeltet.

Fremføringsmåter og improvisasjon

Noen av de klassiske konsertpianistene benyttet seg i tillegg av et annet uttrykksområde for å formidle den sanselige kvaliteten av musikken via mer improvisasjon og nye rytmer. De ble for eksempel jazzpianister som Friedrich Gulda (2013, CD); andre som Richard Clayderman (2012, 2 CD) ble populærmusikk-kunstnere. Han omgjorde en del klassiske pianostykker ved å forandre rytme og arrangement til moderne underholdningsmusikk. Vedrørende friheten til å forandre komponisters verk bør prinsippet til Kant gjelde: Den personlige friheten går bare så langt at andre ikke blir skadet. Det handler altså ikke bare om et estetisk, men også et etisk spørsmål mht. respekt ovenfor komponisten og verket, som ikke bør nedsettes eller skades (Kant 1974, s. 267-292). Beethoven hadde jo rett med sitt ønske om at publikum (og selvfølgelig pianisten) også skulle forstå litt av oppbygningen av verket siden det øker respekten.

Elektronisk piano (keybord) var et nøkkelement i sammensmeltingen av Jazz og Rock. *Jazz-fusion* eller *Jazz –Rock* oppstod i USA på midten av 1960 tallet, ble mottatt med åpne armer hos store deler av befolkningen, og utviklet og differensierte seg i flere delsjangrer inkludert folkemusikk, *Latino* og etniske innflytelser. *Jazz-fusion* består av to hovedstrømninger: Jazz som innlemmet elementer fra rock, og rockemusikk som adapterte jazzimprovisasjon eller

utvidet og forandret harmonikk. Klassiske konsertpianister våget seg ikke som utøvere på det musikalske jazz området med få unntak som for eksempel Gulda (Ombler 2013 s. 334-335).

Den eksperimentelle musikeren og pianisten John Cage tilbyr et annet syn på improvisasjon mht. komposisjonsstrategien: Struktur er kontrollert av forstanden og gir glede via presisjon, klarhet og følging av regler. Mens form ønsker seg bare friheten til å være. Den tilhører hjertet, og de lover den følger har aldri blitt og vil aldri bli nedskrevet (Cage 2013, s. 62-67). Derved fremheves frihetens rolle også i improvisasjon (Toop 2016, s. 1-31).

Følelsene fremkalles etter Aristoteles best hos tilskueren/tilhøreren når kunstutøveren (pianisten) opplever dem selv under fremføringen (Malmanger 2000, s. 52-72). Derfor virker mimikken og kroppsspråket til pianisten, emosjonelle gester (Ruud 2022, s.187) og hele energien, som hun eller han utstråler, sammen med musikken så sterkt på tilskueren: Inkludert kroppsspråk virker flere averbale kommunikasjonskanaler (Holte 2000, s. 224-253).

En moden pianofremføring kan ansees som en meditasjon med en forandret bevissthetstilstand, som etter Østens kunnskaper også kan inkludere distansevirkninger av den sjelelige energien (Rao 2010, s. 3-41). Dette kan være en ikke uviktig komponent i både det estetiske og det sosiale spenningsfeltet mht. påvirkning av publikum. Den personlige utstrålingen til en pianist er vanskelig å beskrive, og reduseres ikke til det fremføringstekniske.

Foregår det i publikum og pianisten under pianokonserten også en slags renselse (katarsis) av følelsene i Aristotelisk sans, i det de kommer frem og blir utledet? Begrepet katarsis dukker opp kun en gang hos Aristoteles i sammenheng med virkningen av tragedien, er litt uklart, og ble antagelig lånt fra medisin i betydning av en slags rensende utskylning (Malmanger 2000, s. 52-72). På denne måten kunne helbredende effekter foregå både hos publikum og pianisten ved å oppleve en pianokonsert.

Tenkt fritt kunne antas at en slik sjelehygienisk effekt bidrar vesentlig til den sentrale stillingen musikkutøvelsen får i pianistens liv. Dette gjelder kanskje i analogi også for musikkvennens higen etter konserter. At musikken kan ha en terapeutisk effekt er allment anerkjent og finner uttrykk i en egen disiplin med anvendelse f.eks. i helhetlige terapikonsepter (Ruud 2022, s. 80-118) (Petzold 1991, s.15-30). I ikke analytisk kunstterapi (og ved musikken) holder det sannsynligvis å komme i kontakt med kunstverket kun en gang,

og en reflekterende analyse er ikke nødvendig for å komme terapeutisk i mål (Petzold 1991, s. 267-390).

Noen pianister foretrekker roen i adskillelsen av et musikkstudio fremfor konsertsalen som for eksempel Clara Schumanns elev Adeline de Lara (1872-1961), som fant et nytt musikalsk hjem ved BBC- opptaksstudio (Steegmann 2019, s. 195-243). Med moderne opptaksmuligheter får tilskueren oppleve pianisten nesten live og går ikke glipp av utøverens følelsesreaksjoner ved spillet. Både det estetiske og det sosiale spenningsfelt blir kvantitativt utvidet og kvalitativt forkortet med det samme: Publikum blir alle som deltar i hele verden, for eksempel via nettet, men uten å direkte kunne tilføye sin respons i en gjensidig påvirkning med pianisten og orkesteret. En stor del av de beskrevne antatte energetiske vekselvirkningene som foregår i konsertsalen i begge spenningsfelt kan sannsynligvis ikke transporteres via elektroniske media.

Nye musikalske utviklinger for pianister og pianoet etter skiftet til det 20. århundret

I tidsperioden omtrent 1850 til 1950 grep modernismen ikke bare bildekunst, arkitektur og litteratur men også musikken. Kunst som uttrykk av tidsånden enten i en positiv bekreftende holdning ovenfor nye fenomener som teknisk revolusjon med økt hastighet, globalisering og kapitalisme, eller ved en kritisk distanse, som både bryter med gamle tradisjoner og samtidig holder reflektorisk avstand til utviklingene i samfunnet. Formen ble det fremtredende kjennetegnet i nye kunstneriske verk (Dybvig 2019, s. 425-451). I musikken ble det utviklet nye harmonier, rytmer, atonaliteten (for eksempel 12 tone skalaen) og en ny melodikk (Roussano-Hanning 2019, ss. 503-516, 517-528).

Claude Debussy var en av de første, som brukte det nye i komposisjonsprosessen ved pianoet. Han brukte et Welte-Mignon reproduser piano for et opptak av 14 pianostykker i 1913. Dette var det mest utviklete redskap av sin art, som ikke bare kunne registrere notene men også pianistens stil for de etterkommende inkludert frasering, tempo, pedalbruk og dynamikk. Debussys fremføring ble derved opptegnet på 6 pianoruller, som var kontinuerlige papirark med hull, og ble kopiert for avspilling på slike pianoer. Debussy mente at den nye tidsalderen med fly fortjener en ny musikk, og siden det ikke fantes tilsvarende forløpere, måtte han selv lage noe nytt. Forbindelsen mellom musikk og matematikk formulerte Debussy slik:

«Musikken er aritmetikken av lyder slik optikken er geometrien av lyset» (Walisiewicz 2020, s. 193)

Det finnes diverse pianolitteratur fra den modernistiske perioden, for eksempel de første to pianokonsertene av Bela Bartok (1881-1945), eller *pianokonsert nummer 3* av Rachmaninoff og *bilder fra en utstilling* av Mussorgski, som blant andre pianister også Khatia Buniatishvilli interpreterer (Buniatishvilli 2021, Youtube) (Buniatishvilli 2016, CD). Begge komponister forlater ikke helt tonaliteten. Uventede rytmiske effekter og dissonanser, delvis tonale passasjer som minner om senromantikken i Schönbergs verk, for eksempel *Gurrelieder* (Boulez 2013, CD 7,8) overrasker tilhøreren og setter tilvenningsevnen på prøve.

Bartok var ikke noe konkurranse-menneske: «competitions are for horses, not artists» (Walisiewicz 2020, s. 245) og veldig interessert i folkemusikk, som han hentet motiver fra til sine komposisjoner. Han satte det litt på spissen da han mente: «Jeg kan ikke fatte musikk som utsier absolutt ingenting» (Walisiewicz 2020, s. 246). De moderne musikkstykkene handlet ikke primært om skjønnhet og harmoni, men heller om nye former av følelser i en fremmedgjort tilværelse, som for eksempel Bartoks *Konsert for Orkester* skrevet 1943 under andre verdenskrig (Walisiewicz 2020, s. 244-247).

Rachmaninoff etterlot seg en rik pianolitteratur og ble bebreidet for å låne for mye fra romantikken for å glede publikum (Roussano-Hanning, s. 524-528). Slik som Rachmaninoff kom også pianist-komponist Scriabin fra en lignende arv av pianovirtuositet i russisk tradisjon. Han beveget seg i motsetning til Rachmaninoff lengst bort fra tonaliteten. Claude Debussy, som tilhører den første generasjonen modernister, ble i analogi til bildekunstens epoke kalt for en impresjonist, men musikken hans deler også kvaliteter med symbolistiske poeter som Mallarmé ved å fremkalle følelser via antydning, betydning og gradvis tilsløring (Jarocinsky 1981, s. 65).

Slik som i poesien blir den musikalske syntaksen ofte avbrutt slik at akkordprogresjoner i vanlig harmoni blir unngått eller avsvakket. Oppmerksomheten blir i stedet ledet mot individuelle musikalske ideer eller bilder, som bærer verkets struktur og betydning. Debussy skaper disse musikalske bildene gjennom motiver, harmonier og eksotiske skalaer som heltone, okta- eller pentatoniske tonefølger, instrumental timbre og andre elementer, som blir sammensatt til en komposisjon. Motiver behøvde ikke å utvikles, men ble heller gjentatt med små forandringer, som om å betrakte et objekt fra forskjellige vinkler. Dissonanser måtte ikke nødvendigvis oppløses. Kontraster i tonefølgetyper underligger artikuleringen i fraser og

seksjoner. Instrumentelle timbre er intrinsisk til det musikalske innhold og ikke resultat av enkel kolorasjon. Debussys modne verk er mere formet av kontraster i timbre og tekstur enn med tradisjonelle formale redskap eller tonale funksjoner (Russano-Hanning 2019, s. 518).

Noen trekk av de nye kompositoriske midlene blir åpenbart i en passasje av Debussys pianostykke *The Joyous Isle (L'Isle joyeuse)*. Ethvert motiv er knyttet til en spesiell figurasjon, toneskalatype, dynamisk plan eller spennvidde på pianoet. Slik produseres en rekkefølge av bilder, som forblir fraskilt fra hverandre selv om de flyter inn i hver andre. Derved står pianisten i fremføringen ovenfor nye helt andre utfordringer mht. artikulasjonen, fraseringen og rytmisk strukturering enn i den romantiske pianomusikken. Også lytterens forståelse og samfunnets akseptans blir utfordret på en annen og dertil ukjent måte.

Pga. omveltningene som foregikk politisk, økonomisk, samfunnsmessig og kulturelt på slutten av 19. århundret og i overgangen til det 20. fikk både det sosiale og det estetiske spenningsfelt nye komponenter og en økt energi som forberedte de betydningsfulle grunnleggende forandringene som det 20 århundret skulle bringe.

Mens modernistene dannet veier for å uttrykke noe nytt innen den klassiske tradisjonen, dukket allerede i årene før første verdenskrig en bevegelse opp i musikken, som brøt radikalt med tradisjonene og fikk økende betydning i løpet av det tyvende århundret: avantgarden (Russano-Hanning 2019, s. 528-532). Et militært uttrykk fra Frankrike som betegner soldatene som går fremst foran alle andre. I stedet for å skrive musikk for det klassiske repertoaret, ble konseptet for den udødelige klassikken utfordret idet dens musikkikoner ble styrtet og alt overleverte antagonisert i en nihilistisk holdning. Lytteren skulle fokusere på hva som skjer i nåtiden. Noen ganger blir begrepet også anvendt på enhver komponist som forlater musikalske konvensjoner eller på radikale modernister slik som Arnold Schönberg.

Et typisk aspekt av avantgarden representeres av den franske komponisten og nasjonalisten Erik Satie, som også blir interpretert av pianisten Khatia Bunitishvili (2021 Youtube). Satie brøt mye mer radikalt med den klassiske tradisjonen enn sine landsmenn Debussy og Ravel. Hans sett med tre *Gymnopédies* (1888) for piano utfordret den romantiske tradisjonen for uttrykksstyrke og individualitet. Saties bruk av modale og ikke oppløste akkorder åpnet for nye kompositoriske muligheter for Debussy og Ravel (Schonberg 2006, s. 412-424).

Ravel (1875-1937) gjelder som mester i orkestrering. Han ble beundret for sine ferdigheter i å bruke orkestrale farger. Men alle hans verk ble opprinnelig komponert ved og for piano og

senere orkestrert (Walisiewicz 2020, s. 238-241). Mellom 1900 og 1915 skrev Satie flere sett av pianostykker med delvis surrealistiske titler som *Three Pieces in the Form of a Pear* (1903). De omfatter i virkeligheten 7 titler for firehendig piano.

Prokofiev (1891-1953) ble berømt før 1918 og regnet som en radikal modernist ved å kombinere rystende dissonanser med motoriske rytmer (Roussano-Hanning, s. 592-597). Et godt eksempel er *sonata nummer 7* fremført av den kinesiske pianisten Yuja Wang 2017 som tillegg etter Brahms *pianokonsert nummer 1 i D moll* ved Odeonsplass i München (Wang 2017, Youtube). Prokofiev forlot Russland etter revolusjonen og turnerte som pianist med sine egne komposisjoner i omtrent to dekadere i Amerika og Europa. 1936 vendte Prokofiev tilbake til Russland etter at Sovjetregimet hadde lovet ham både støtte og muligheter til fremføring av sine verk. I linje med dets krav om høykvalitetsmusikk for barn komponerte han *Petter og Ulven*. Hans ballettverk *Romeo og Juliett* ble en stor internasjonal suksess. Musikken til filmen *Aleksander Nevsky* (1938) ble en av de mest kjente filmmusikkene.

Pianisten Prokofiev er et eksempel på hvordan det sosiale spenningsfeltet avgjørende påvirket det estetiske: forvandling fra en radikal modernist til en film- og ballettmusikk- komponist. Prokofiev sa at han ikke bryr seg om politikk men er fra A til Å kun komponist. Han stod den russiske pianisten Sviatoslav Richter (1915-1997) nære, som også fremførte den berømte *sonate nummer 7* i 1943. Richter blir regnet som en av de største pianistene i det 20. århundret (Walisiewicz 2020, s. 255-257).

Nye klangmuligheter konkurrerer med pianoet

I futurismen mistet pianoet sin sentrale stilling, og helt nye klangmuligheter ble introdusert med nye «instrumenter» som hos Luigi Russolo og Ugo Piatti med deres futuristiske lyd-orkester (Roussano-Hanning 2019, s. 528-532). I modernismen var altså pianoet fortsatt tilstede, men gullalderen for konsertpianister hadde åpenbart kommet til en ende. Romantisk og klassisk pianolitteratur levde selvfølgelig videre i fremføringen med ikke minsket, men tvert imot økt suksess og popularitet over hele verden med bestandig nye generasjoner med virtuose pianister, for eksempel den koreanske pianisten Julius Jeongwon Kim, som fremførte Felix Mendelssohns *pianokonsert nr. 2 in d-moll* i Seoul 2017 under dirigenten Hee-chuhn Choi (Kim 2021, Youtube).

Romantisk og klassisk pianomusikk er åpenbart et musikalsk språk som forstås og utøves verden rundt. Interessant å sammenligne den kinesiske pianisten Lang Lang sin fremføring av Schuberts *Wandererfantasi C-dur opus D760* (Lang Lang 2003, Youtube) med Alfred Brendels versjon fra 1989 (Brendel 2018, Youtube): Brendel må nesten løsrive seg fra pianoet for å betone den rytmiske strukturen når et avsnitt slutter. Hans fremføring virker muskuløst atletisk. Lang Langs spill virker mykere mer flytende men ikke mindre presist i dens rytmiske struktur. Lang Langs ansikt gjenspeiler mykhet og glede, mens Brendel også viser kampen og anstrengelsen. Lang Lang virker i sitt kroppsspråk mer flytende, Brendel mer hard og presterende.

Et spesialtilfelle av de nye klangmulighetene er John Cages «oppfinnelse» av et preparert piano som ble til et mykt perkusjonsinstrument (Nyman 1999, s. 50-71). Nye klangmuligheter kom til anvendelse ved elektroniske pianoer med muligheter for variasjon av klangfarge og karakter, som ble tatt fullt ut i synthesizeren. Forholdet til klang og lyd ble radikalt forandret hos de eksperimentelle musikerne (Nyman 1999, s. 50-71).

Hvordan har pianistene det i sitt indre på deres uendelige reise fra konsertsal til konsertsal?

Ved en blanding av reiserapporter, autobiografier, samtaler, brev, dagbøker og betraktninger over musikken tilnærmer den promoverte musikkvitenskaperen Monica Steegmann seg et svar for kvinnelige pianister. Kraften av samfunnets fordommer og mannlig dominansstreben vises tydelig, og hvordan en økende kommersialisering påvirker kvinnelige pianister i det sosiale spenningsfeltet de må forholde seg til, og hvordan de prøver å forandre det i favør av kvinnelig likeverd (Steegmann 2019, s. 9-31).

Via anekdoter hovedsakelig rundt mannlige pianister nærmer den entusiastiske musikkvennen Hans-Peter Range seg «hertet» av utøveren. Akkurat de små hverdagslige hendelsene er egnet til å indikere hvordan pianistene kan ha det i sitt indre. Range var en ivrig konsertbesøker og har bestandig søkt personlig kontakt med pianistene. Han har publisert mye om pianolitteraturen av komponister i den klassiske og romantiske perioden (Range 1969, s. 7-68).

Konsertpianisten og musikkritikeren Charles Rosen tar seg av opplevelsen å spille piano, uansett om en er amatør eller profesjonell utøver. Han er spesielt interessert i relasjonen

mellom det fysiske og det åndelige i spillet og beskriver dette området av kropp-sjel-relasjoner som pianistens skjulte verden (Rosen 2002, s. 1-31). Det handler etter Rosens mening om å lytte til sjelen av pianoet når en lytter til dets klang (Rosen 2002, s. 33-61).

Pianisten Alfred Brendel ble i sin musikkutøving satt i forbindelse med Franz Schubert (1797-1828). Brendel gjorde Schuberts pianolitteratur mer kjent og fordypet seg intenst i Schubert og hans verk. Brendel mente at *pianosonata in B major opus D 960* (Brendel 2021, Youtube) (Brendel 2010, CD 7), som var en av Schuberts siste komposisjoner ved siden av messen og den *Ufullendte Symfoni nr 8*, er det stykket som taler mest til følelsene: «En føler det klare og rolige blikket av døden» (ledsagende tekst av musikkritikeren Jeremy Hayes i Brendel 2010, 7 CD). Brendel valgte å fremføre denne sonaten i anledning av sin siste offentlige konsert i 2008. Hele pianoverket av Schubert fra 1822-1828 ble innspilt på CD av Brendel 1987/88 (Brendel 2010, 7 CD). YouTube opptaket av opus D 960 egner seg veldig godt for å studere Brendels følelsesmessige engasjement under fremføringen av stykket gjennom kroppsspråk og mimikk.

Pianisten og dirigenten Daniel Barenboim (2018, s. 11-141) hadde et veldig bevisst forhold til det sosiale og politiske spenningsfeltet, som kunstutøveren befinner seg i. Han trodde fast på musikkens forenende kraft, som overskrider religiøse og etniske grenser og stifter fred. Barenboim praktiserte denne kraften med hans West-Øst-Divane Orkester, som sammenførte unge jødiske, kristne og muslimske musikkutøvere fra kriseområdet fremre orient (Beckles-Wilson 2009, s. 1-21).

Noe om pianospillingens historie i lys av forandringer i fremføringen og interpretasjonen, som påvirket både det sosiale og det estetiske spenningsfeltet

Pianospillingens historie begynner med Mozart og Clementi (som angivelig var en enda mer virtuos pianist enn Mozart). Mozart begynte å konsentrere seg på pianospilling først fra midten av 1770 tallet og ble som sin i vår tid mindre berømte rival opprinnelig trent på harpsikord, klavikord og orgel (Schonberg 2006, s. 13-17). Sammen med den teknisk-mekaniske utviklingen av pianoet forandret pianistenes fremføringsmåte seg (Rowland 1998, s.1770-1825).

Dette gjaldt også interimperioden i de siste to dekadene av det 18. århundret, hvor et flertall berømte pianister ble født: Johann Nepomuk Hummel (født 1778), John Field (født 1782),

Friedrich Kalkbrenner (født 1785), Carl Maria von Weber (født 1786), Carl Czerny (født 1781, undervist av Beethoven og kjent for sitt musikkpedagogiske pianoverk), og Ignaz Moscheles (født 1784). De kan alle anses for å ha dannet en bro mellom klassisismen og romantikken. Da de hadde blitt moden og eldre så de på en veldig kompleks tidsalder, som forandret alle oppfatningene om livet som gjaldt fra før. Ved deres fødsel hersket 18. århundrets ideer om musikken og samfunnet. Ved deres død hadde de romantiske komponistene tatt over, og den industrielle revolusjonen var i full sving. De hadde blitt trent på små pianoer med lite resonans; forskjellen mellom de wienerske pianoene som var lavere i lyden og de briljante engelske pianoene var mer et spørsmål av grader men ikke å sammenligne med det kvalitative spranget til pianoet i 1830 (Schonberg 2006, s. 96-105).

Pianoet hadde blitt det prinsipielle verktøyet for komponistene i Europa og Amerika fra 1750 tallet av til nåtiden (Rosen 2002, s. 1-31). Pianomusikk var det overlegene feltet for eksperimentering. Det ble registrert at når Beethoven satte ut på en ny vei, begynte han med pianosonaten, vendte deretter til symfonien, og konsoliderte sitt eksperiment med strykekvartetten. Innovasjoner i de tidlige pianosonatene ble båret videre i de tidlige symfoniene. Det var ikke før han var tjue år at han publiserte *strykekvartett opus 18*. Den nye vrien med *tre sonater for piano opus 31* ble fulgt av orkestrale verk. *Kvartetter opus 59* bekreftet den nye stilen (Rosen 2002, s. 1-31).

Med enhver fremføring av et musikkstykke, notert eller unotert, solo eller for orkester, skjer en ny skapende prosess, hovedmeningen ligger i gjøremålet, «*musicking*» som Small sier, med dets sosiale og emosjonelle skapende bidireksjonale vekselvirkninger mellom fremføreren og auditoriet (Small 1998, side 1-18). Mht. fremføringen og interpretasjonen som pianisten foretar ved sitt pianospill er det faktum at spillet er likeså mye kondisjonert og begrenset av de fysiske vaner med spillingen, som pianisten har utviklet over tid, som av sin emosjonelle eller intellektuelle forståelse av musikkstykket. Musikk er ikke begrenset til emosjonell rørthet eller kritisk sans, men engasjerer under fremføringen hele kroppen, hele vesenet. Dette er egentlig grunnen for å bli pianist (Rosen 2002, s. 33-61).

Et vesentlig teknisk aspekt under fremføring er bruk av pedal. Det 19. århundrets virkninger på tidlig 20. århundrets pianospill begrenset seg ikke til aspekter av virtuositet. Et spesifikt teknisk område, som snart ble fri fra alle innskrenkninger, en emansipasjon som kjennetegnet både en ny harmonisk frihet og en utbredt interesse for kultivering av innovativ klangfylde, var teknikken av kontinuerlig pedalbruk (Cooke 2004, s. 192-208).

Den første store komponisten som oppdaget det kreative potensialet ved å bruke pedal for å la toner og klang smelte sammen, altså for å oppnå en uskarphet i spillingen, var Beethoven. Ofte siterte eksempler er resitativ av *sonate i d moll opus 31 nummer 2* eller *sonate i cis moll opus 27 nummer 2*. Disse bevegende passasjer er ikke bare profetisk mht. senere impresjonistisk pedalbruk, men vitner også om Beethovens tilbøyelighet til harmonisk eksperimentering, fordi forlenget nedpressing av pedalen resulterer i en opprettholdelse av allerede spilte toner og derved i en samklang av ikke oppløste harmonier.

Pedalteknikken ble videre forfinet av Chopin, som mange av Debussy's innovasjoner åpenbart stammer fra. Chopin mente at en på denne måten lager en slags musikalsk pusting med inn- og utånding.

Etter å ha sluttet med offentlige fremføringer viet pianisten Alfred Brendel tiden til sin andre kjærlighet litteraturen. I boken *A bis Z eines Pianisten. Ein Lesebuch für Klavierliebende* formidler Brendel, ordnet etter begrep i alfabetisk rekkefølge, fra sin rike erfaringskatt mange interessante aspekter om alle spørsmålene, som det store svarte instrumentet piano og dets elskere stiller:

Med hensyn til fremføringen med venstre og høyre hånd sier Brendel at begge armer skulle agere som om de tilhørte to forskjellige vesener. Ved eksempel av Bachs mangfoldige verk konstaterer han at meningen om å overlate de polyfone komposisjonene til harpsikorden og klavikorden bør være overvunnet hos pianistene, særlig fordi de moderne instrumentene tillater at enkelte stemmer blir individualisert og det kontrapunktiske forløpet av en fuge gjort plastisk. Balansen er et konstituerende kjennetegn av klangen. En kan spille piano nok så avslappet og teknisk naturlig hvis akkorder og vertikale sammenhenger forblir udifferensiert, eller når en overlater balanseringen til flygelet: En sår bare utilstrekkelighet og høster at tilhøreren blir lei av å lytte (Brendel 2017, s. 15-17).

En meget utbredt defekt er å spille med venstre og høyre hånd i samme lydhøyde. Likeså er fravær av kontroll på stemmeføringen og permanent betoning av overstemmen eller bassen. Øvre halvparten av flygelet skal synge og lyse, nedre halvparten bare unntaksvis dominere den. Balansen skaper klangterrasser og avstander, de gir farge og karakter, mørkhet og lys. Ovenfor basstunge spillere foretrekker Brendel pianister som gir musikken anledning til å løsne fra bakken for å streve opp og sveve i høyden slik som hos Edwin Fischer, Alfred Cortot og Wilhelm Kempff (Brendel 2017, s. 15-17).

Franz Liszt ble ansett som denne tidens mest fremragende pianist, og betegnet seg selv ironisk som notorisk ikke-komponist. Saint-Saëns uttrykte det slik at verden til slutt fortsatte å kalle Liszt for den største pianisten for å unngå vanskelighetene med å forholde seg til hans egne krav om å være en av de mest bemerkelsesverdige komponistene (Walker 2005, s. 150-174).

Slik som pianisten Brendel var pianisten Liszt også forfatter (Walker 2005, s. 217-238). Særlig i Weimar årene beskjeftiget Liszt en hel liten arme av forskere, oversettere og korrekturlesere – blant annet sine elever Peter Cornelius og Hans von Buelow (den senere konsertmesteren til Richard Wagner og første ektemannen til Wagners senere kone Cosima), og til og med selveste Prinsesse Carolyn av Sachsen-Weimar (Walker 2005, s. 217-238).

Hva Liszt la vekt på ved pianofremføringen kan en best få vite av hans elever, for eksempel Carl Tausig, Hans von Buelow og Walter Bache. Disse tre hadde usedvanlig dype og skjebnemessige relasjoner til Liszt, og denne gyldne tråden knyttet dem også til hverandre og skilte dem ut fra Liszt's mange andre elever. Forholdet var likeså betydningsfullt i omvendt retning fra eleven til mesteren og særlig Bache, som kom sist, var viktig for Liszt i hans siste år, den såkalte Hofgartneri- perioden, pga. den filantropiske holdningen ovenfor Liszt's person og musikk (Walker 2005, s. 51-127).

I forløpet av sin pianoutdanning i Tyskland opplevde Amy Fay (1844-1928) Franz Liszt, og berettet at han av og til også spilte en feil tone, som han ikke i det minste ble forstyrret eller hindret av; tvert imot fornøyde det han bare, hvis han engang grep feil. Dette ga ham nemlig muligheten til å utfolde sitt geni og gi saken en slik vending, at denne feile tonen ble ledende tone til en ny og uventet skjønnhet (Stegmann 2019, s. 147-194).

Den regelmessige undervisningen i det såkalte Hofgartneriet blir regnet som de første mesterklasser i musikkens historie. Der ble senteret for den moderne pianofremføringen dannet. Liszt mente konkurranseånden ble næret av å høre elevkolleger spille og å få mesterens kritiske kommentarer. Disse tilstelningene var en slags ilddåp for de unge pianistene, som også andre musikere og komponister tilsluttet seg og som foregikk i omtrent 17 år.

Liszt hadde to hovedprinsipper i undervisningen, som han mente ikke hadde noe med pedagogikk (som han var veldig skeptisk ovenfor) å gjøre, men som selvfølgelig vesentlig påvirket pianofremføringen til elevene: Han snakket ofte om "pontius pilatus utfordringen", dvs. pianisters forsøk å i det offentlige vaske hendene fri fra den musikken de har spilt i et

misforstått forsøk på å oppnå objektivitet. Han argumenterte for at personkulten var mindre skadelig for musikken enn anonymitetskulten. Den andre ideen var likheten i stimuleringen av elevene: Alle som ble utdannet som pianister skulle også utdannes i komposisjon og omvendt. Som president av det ungarske kongelige musikkakademiet lot Liszt dette prinsippet tas opp i curriculum. Han ønsket med dette å understreke musikkens udelbarhet.

Liszt brukte tydeligvis poetiske bilder eller bilder fra naturen for å skape stemninger og følelser i elevene som grunnlag for deres pianofremføring. Artur Friedheim skulle en gang da Liszt bodde i Villa d'Este i nærheten av Roma spille Liszts transcendentale studie *Harmonies du Soir*. Før han kunne begynne, tok Liszt Friedheim til vinduet med blick på sen høst Italiensk campagna med solen som akkurat skulle gå ned, og sa «spill dette, da har du kvelds harmonier» (Walker 2005, s. 51-127, s. 56).

Liszt betonet om igjen sitt helhetlige syn på musikken og utdanningen av elever. «Jeg er ingen professor for piano» (Walker 2005, s. 57), og han sa dette med en viss forakt for den pedagogiske praksisen ved datidens musikkonservatorier. Han virket gjennom forbilde og etterligning og ved kraft av sin personlige utstråling. Å lære studentene hvordan en opplærer og forbedrer seg selv var for Liszt et sentralt poeng i undervisningen (Walker 2005, s. 51-127).

En av de moderne pianistene som har fattet en spesiell sympati og kjærlighet for denne store pianisten, læreren, komponisten og guru er Lang Lang, som æret Liszt spesielt til hans 200. bursdag med et utvalg av komposisjoner innspilt i Berlin (solo i studio) og Wien med dirigenten Valery Gergiev og Wiener Philharmoniker i den gylne salen i Haus der musikfreunde ved Ringen. Lang Lang møtte komponisten for første gang i en alder av to år ved å se på en Tom og Jerry tegnefilm, med tonefølge av Liszt's *Ungarsk Rapsodi nummer 2*. Lang Lang kom til å dele sin lidenskap for klassisk musikk og Liszt's musikk på konserter verden rundt og er for tiden en av de mest feirede pianister. Lang Langs bursdagsbukett til Liszt slutter med en overveldende ny interpretasjon av Liszt's *Pianokonsert nummer 1 i E dur S 124* (Lang Lang 2011, CD og ledsagende tekst).

Pianoet som et eget lite orkester, noe om klang

Med utgangspunkt i sine erfaringer som dirigent meddeler pianisten Barenboim ved eksempel av Verdis musikk noen forståelsesmomenter vedrørende sammenhengen mellom melodi,

klang, rytme, og tempo. For å gjengi hele skjønnheten av Verdis musikk er det særlig utfordrende for pianoet å avspeile det nye som Verdi prøvde å skape i Italia i analogi til Debussy i Frankrike. Klangvirkningen blir også bestemt av tempovariasjoner i sammenheng med differensiert vektlegging av de forskjellige instrumentgruppene (Barenboim 2018, s. 136-141)

Siden pianoet er som et eget lite orkester med dets mangfoldige klangvariasjoner er det forståelig hvor utfordrende dette kan være for pianisten. Barenboim som dirigent fikk særlig innsikt i vektlegging av forskjellige klanggrupper i orkesteret i sammenheng med tempo og melodiføring når han studerte originalpartituret av Wagners *Tristan* med Gustav Mahlers skriftlige fremføringsanvisninger (Gustav Mahler gjaldt som den utmerkede Wagner dirigenten) (Barenboim 2018, s. 136-141).

Et annet avgjørende poeng for pianistens fremføring er pianoets egenheter eller (for å uttrykke det mindre kjærlig) utilstrekkeligheter. Pianoet er som en stor kropp med resonansbunn lagd av opprinnelig levende materiale, nemlig tre, og forandrer sine egenskaper med tiden. Noen mente at klangen blir mer og mer fyldig med tiltagende alder slik som hos fioliner. Noen pianister reiste alltid sammen med sitt instrument, og deres pianoer ble transportert over store distanser. Små sprekker eller skader ble tenkt å ødelegge klangen. Men pianoer underligger også en aldringsprosess slik som mennesker og blir ikke alltid mer moden, fyldig og balansert i klangen. Noen spesialister mener at eldre pianoer er laget bedre, fordi tre-andelen først ble overlatt en naturlig aldrings og modningsprosess (Rosen 2002, s. 63-87).

Grunnet sin kompleksitet er pianoet et av de mest fragile instrumentene og på forskjellige steder utsatt alderens slitasje: Noen deler må erstattes om igjen: strenger, hammere, metallpinner som ikke lenger klarer å holde strengenes spenning, filten på hamrene blir nedslitt, små stykker av stoff og lær som regulerer repeteringen av tastene går tapt, leddene løsner og får i en tørr atmosfære sprekker, slik forfaller pianoet (Rosen 2002, s. 63-87).

Et litt rart problem kan oppstå med repetisjoner: Hvis pianoet ikke er i stand til å forme en tone som ble spilt mykt, slår hammeren tilbake og spiller tonen en gang til. Dette er en effekt som Glenn Gould åpenbart likte, fordi mange av hans opptak viser mykt spilte toner som ble spilt en gang til av pianoet uten pianistens hjelp.

Ved 18. århundrets pianoer var revne strenger ofte pianistens skyld. Beethoven var kjent for å behandle pianoet veldig hardt med ødelegging ikke bare av strenger, men også hamrer. Rosen selv har bare en gang ødelagt en streng i 1. sats av Brahms *pianokonsert nummer 2 i B dur*.

En annen utfordring kan være hvis en pianist, som har reservert et instrument til en bestemt dato, oppdager at lyskraften i klangkarakteren til enkelte eller alle toner har blitt redusert etter en annen pianists ønske, som i mellomtiden brukte instrumentet og hadde bedt teknikeren om å stemme ned instrumentet til en mer myk og mindre briljant klang. Denne effekten kan oppnås ved å sette inn nåler i feltet til hamrene; å ta bort briljansen fra et piano er på denne måten fort gjort, men å få briljansen tilbake er en vanskelig og tidkrevende jobb for pianostemmeren (Rosen 2002, s. 63-87).

Et annet poeng som peker på mulige fysiske begrensninger fra pianoets side, som gjør spillet for pianisten mer tungvint, er å spille glissandoer på de kraftige moderne instrumentene. Ved eldre instrumenter som var lettere i håndteringen, spesielt med litt nærmere stående tangenter hos instrumentene i tidlig 19. århundret ble pianistens fingerhud skånet og glissandoer førte ikke til blod på tangentene. Noen pianister slikker på fingrene eller beskytter med plaster. Men det går også an å lette glissando fremføringen med litt glidemiddel på høyre side av metallpinnene under tangentene (Rosen 2002, s. 63-87).

Busoni skal ha sagt at det ikke finnes dårlige pianoer, bare dårlige pianister. Men for å levere en optimal musikalsk opplevelse både for publikum og pianisten er det avgjørende at pianoet er i orden; tekniske detaljer vedrørende pianoets tilstand merkes til vanlig ikke av publikum, med mindre det handler om en streng, som har mistet sin spenning og gir feil tone (Rosen 2002, s. 63-87).

Begynnelsen av en pianofremføring stiller pianisten ovenfor en viktig oppgave: I den eldre musikken meddeler allerede starten av verket eller første satsen til vanlig hele stykkets grunnkarakter. Å ha dette i bevisstheten og tydeliggjøre det i fremføringen er viktig for interpreten å utvikle som en sikkerhet (Brendel 2017, s. 10).

En kan spille på pianoet enten bort fra tangentene (1), inn i dem (2), ut fra dem (3), eller gjennom dem (4). Sagt mer nøye spiller en hos (1) ikke ned inn i tangentene men ut fra dem oppad, ved (2) i retning av tangentlokket, og ved (3) mot spilleren. (4) bør unngås med alle krefter. Pianoet skylder sitt rykte som perkusjonsinstrument et slikt anslag. Mens (2) og (3) bare ved noen anledninger kommer til anvendelse tilbyr (1), altså et spill som går ut ifra

tangentene, grunnlaget for de rikeste mulighetene. Håndledd og armer, skuldre og løsnete albuer vil assistere fingrene. Særlig i forte spillet er klangen av en akkord som er frastøtt fra tangentene mer fyldig og rund enn en som er hamret eller bare lat falle ned på klaviaturet. En tett kontakt med tangentene fremmer den lyriske fingerspissfølelsen (Brendel 2017, s. 55-56).

Bortsett fra fingerbevegelsene blir klangen hovedsakelig bestemt av balansen mellom tonene. Den skal være i samklang med de kravene som stilles av den musikalske karakteren, atmosfæren og sjeleleiet. På samme måte vil bevisstheten om stemmeføringen, altså det polyfone spillet, påvirke klangen. Frem for alt skulle pianisten lære fra vokal-, orkester- og kammermusikkverkene til komponisten. Balansen i en god orkesterklang skulle være pianistens forbilde (Brendel 2017, s. 55-56).

Pianoklangen skulle ikke tas som noe absolutt, men heller som utgangspunkt for utstrakte reiser, trylleri, dybdeboring og høydeflyving. Ved dette er spilleren avhengig av de akustiske omstendighetene og av tilstanden til flygelet. Det finnes konsertsaler som bærer og foredlar klangen og andre som uttørker, forfalsker eller visker den ut. Det finnes instrumenter som en bare må forholde seg til og klare seg med, og andre som med sin glans og sjel kommer pianisten i møte på halvveien. Busonis utsagn at det ikke finnes dårlige flygler, bare dårlige pianister kunne en djevel utkledd som pianoselger ha sagt (Brendel 2017, s. 55-56).

Selveste Busoni, som åpenbart æret flygelet høyere enn noen pianister, skrev to år før begynnelsen av det 20 århundret: «Ta det for garantert, at alt er mulig på pianoet, selv om det synes umulig for deg, eller virkelig er det» (Cooke 2004, s. 192). Dette utsagnet forutså den avgjørende rollen pianoet ville spille i utviklingen av tekniske muligheter og klang i den nye æraens ekstraordinære eksplosjon av kompositoriske innovasjoner. Noen av de omveltende nye utviklingene innen komposisjonen er sett i ettertid ofte rotet fast i verk fra slutten av 19. århundret.

For eksempel skal Liszt ha lagt grunnlaget for moderne pianospilling og komposisjon. Liszt's tekniske og kompositoriske virtuositet og eksperimentering med harmonier influerte tydelig Ravel's *Jeux de au* (1901), som også ble inspirert av Liszt's vann figurasjoner i *Le Jeux de au à la Villa d'Este* (1877). Impresjonistisk bruk av virtuose figurasjoner for å skape atmosfæriske effekter ble fremtidig adaptert av Debussy i *Estampes* (1903), og også brukt av Ravel i *Gaspard de la Nuit*, som med det samme markerte grensen for hvor langt de teknisk krevende figurasjonene kunne strekkes (Cooke 2004, s. 192-208).

Selv om Debussy uavhengig hadde funnet bruk for Lisztiske modeller så tidlig som 1888 da hans *Første Arabesque* lånte både toneart og pentatoniske tripletts fra Liszts *Sposalizio* (1858), skulle han over tid bli mye mer influert av Chopin (Cook 2004, s. 192-208).

Fra 1831 til sin død 1849 levde Chopin i Paris og påvirket med sin pianostil mange senere franske komponister, særlig Saint-Saëns elev Gabriel Fauré (1845-1924), som 1908 skrev i brev til sin sønn: «For meg eksisterer musikken for å heve oss så langt som mulig opp over hverdagens eksistens» (Walisiewicz 2020, s. 181).

Både Chopin og Liszt med deres differensierte pedalbruk la grunnlag for dens emansivering, den «oppretholdte pedalen». Selv om Debussy fikk skryt for sin pedalbruk finnes det nesten ingen tydelige anvisninger for pedalen i hans komposisjoner. Bruk av den oppretholdte pedalen resulterer i en samklang av allerede spilte toner og harmonier, oppdaget og allerede brukt av Beethoven, og forfinet av Chopin, som på denne måten skapte en slags musikalsk pusting (Cook 2004, s. 192-208).

Liszt influerte posthum et nytt perlekjede i det 20. århundrets pianomusikk via en ny generasjon ungarske pianist-komponister. Dohnányi's pianomusikk representerer den konservative siden av denne påvirkningen, inspirert fra Brahms og Liszt, mens Bartok ekstraherte noen modernistiske og folkemusikalske trekk fra Liszt's stil og gikk videre med å skape en ny nasjonalisme, som tok ungarsk musikk langt bort fra det germansk-østerrikske, som hadde dominert i det 19. århundret.

Virkingen av pianistens stil og repertoar i krysningspunktet mellom det estetiske og det sosiale spenningsfeltet, flere eksempler for pianoets særstilling

Både den musikalske kanon til en tidsperiode og repertoaret til pianistene blir bestemt av sosiale og estetiske faktorer. Det som er «inn» blir til vanlig spilt og bestemmer ofte kjernerepertoaret, hva som undervises på konservatoriene, og på hvilken måte komponister blir glemt eller gjenoppdaget av enkelte pianister. Alle komponentene har en historisk utvikling (De Val og Ehrlich 2004, s. 117-134) (Rosen 2002, s. 175-228).

Pianisten Artur Schnabel var fra 1920 årene for publikum den enestående Beethoven interpreten og nesten synonym med komponisten, som han hadde brakt tilbake til oppmerksomhet. Dette var ikke så lett å tolerere for andre fremragende pianister som Wilhelm

Backhaus, Edwin Fischer og Rudolf Serkin. I tillegg ble det sagt, at Schnabel kunne spille Mozart som ingen annen og var sannsynlig den største Schumann pianisten av århundret. Hans opptreden var uspektakulær, han var litt kortvokst, breifingret, og røykte sigar. Han var ingen showman, og hans fremføringer lignet mere en kommunion (Schonberg 2006, s. 425-432).

En pianist som ble sett på som litt eksentrisk, et «enfant terrible», og som foretrakk opptaksstudiet foran konsertsalen med publikum var Glen Gold (født 1932 i Canada). Han revolusjonerte forståelsen av Bach og hans kontrapunkt, utfordret sine pianistkolleger med provoserende uttalelser over komponister fra den romantiske perioden, og hadde tatt den mindre kjente komponisten Orlando Gibbons (1583-1625) til sitt hjerte (de Val og Ehrlich 2004, s. 117-134). Han prøvde altså å forandre de offentlige retningslinjene, målestokken, den musikalske kanon av sin tid. Golds legendariske Bach-pianointerpretasjoner førte til en revisjon av historismen i Bach-fremføringen, som oppstod etter andre verdenskrig, og syntes det upassende å bruke det moderne pianoet og foretrakk harpsikord. Gold klarte med det moderne pianoet å sortere og skjelne de kontrapunktiske linjene, kontrasterte dem, og førte dem sammen igjen (Schonberg 2006, s. 475-481).

Pianoets særstilling vises også ved at intet annet instrument tjente så mye for både profesjonelle og amatører gjennom tidene (De Val og Ehrlich 2004, s. 117-134). En kan redusere et helt orkesterpartitur til dets essensielle elementer slik at stykket kan fremføres på piano. Den omvendte aktiviteten, å «blåse opp» pianoparten til å skape et fullstendig orkesterpartitur var en vanlig aktivitet, brukt av komponister i mer enn hundre år: Ravel, Debussy og Stravinsky komponerte mange av sine mest avanserte orkesterstykker først ved pianoet for å orkestrere dem etterpå. Omvendt laget Webern og Berg fylt av iver og entusiasme pianoarrangementer av de kjempestore orkesterpartiturene av Mahler og Schönberg for å kunne studere verkene bedre (Adler 2016, s. 5-8).

Pianisters repertoar ble bestemt av hva deres lærere benyttet i utdannelsen, hva som ble brukt hos konservatoriene, og hva som ble værende i programmet til de offentlige fremføringene, som ofte var en blanding av kjente stykker og noe nytt. I tillegg kom det impulser fra enkelte pianister, som førte til gjenoppdagelsen av komponister slik som ved Mendelssohn og Johann Sebastian Bach. Hector Berlioz sa «Det finnes en Gud – Bach – og Mendelssohn er hans profet» (Walisiewicz 2020 s. 116).

Beethovens musikk holdt seg i programmene nesten uavbrutt fra de ble komponert til i dag. I tillegg var det bruk for pianostykker til privat underholdning for amatører. Eksempler er Mendelssohns *Lieder ohne Worte* eller Sindings *Frühlingsrauschen*. Originalkomposisjoner ble også editert i teknisk enklere versjoner (De Vahl og Ehrlich 2004, s. 117-134).

Mozart syntes Clementi var en sjarlatan, men tilstod at han var flink til å spille raske passasjer i tredelte noter. Mozart løste sin egen underlegenhet i denne hensikten med å aldri skrive slike passasjer. Beethoven syntes at Mozarts spill var usammenhengende og oppstykket.

Repertoaret til en pianist var på denne tiden mye mindre enn i dag, konservatorier fantes ikke enda, og pianistene var til vanlig også komponister (Rosen 2002 s. 175-228) (Keefe 2019, s. 213-219).

I siste halvdel av 18. århundret bestod repertoaret hovedsakelig av samtidens musikk; nå er det blitt et korpus av musikkliteratur som omfatter omtrent 300 år. I 1830 og 40 årene hadde det blitt standard for pianistene å spille Beethovens sonater, i hvert fall i de halv-offentlige pianofremføringene. Transkripsjoner for piano av Bachs orgelfuger og toccataer ble også spilt. Senere i 19. århundret tilkom 2 eller 3 av Mozarts pianokonsserter, Schuberts *Wanderer Fantasi*, og de store romantiske verkene av Mendelssohn, Schumann, Chopin og Liszt. Fra og med 1850 til slutten av 19. århundret gjorde de store edisjonene av Mozarts, Händels, Beethovens og Couperins komplette verk deres pianokomposisjoner tilgjengelig for offentligheten, og ga pianistene muligheten til å la samfunnet oppleve denne musikkens magi og skjønnhet (Rosen 2002, s. 176-228).

I den stort sett anti-romantiske tidsperioden etter andre verdenskrig var det to pianister, som fortsatt bar romantismens flagg: Artur Schnabel (kanskje den største pianisten noensinne) og Vladimir Horowitz. Med enestående spenning, klang og feilfrihet i fremføringen hadde Horowitz tre forskjellige stiler, som kan følges gjennom hans lange opptakshistorie: Først var han i Rachmaninoff-tradisjonen sterk, klar og direkte. I 60 årene krøp en viss manierisme i hans fremføring, som forstyrret de yngre musikkritikerne. Det tilkom en viss nøling og forsinkelse, overdreven dynamikk, et nevroselignende trekk, som ikke hadde vært tilstede tidligere. I 70 årene gikk denne stilen så langt, at resultatet nesten var en karikatur. Men i sine 1986 konsserter tok Horowitz seg sammen og spilte på en mer direkte måte med sjarm, sikkerhet og kontrollert frihet. Uansett hva kritikerne hadde sagt, bøyde pianistene seg alltid ned og tok hatten av for Horowitz. Pianistens stil, preget av personligheten, og utstrålingen er

avgjørende for den musikalske virkningen og den estetiske opplevelsen (Schonberg 2006, s. 433-44).

Når pianisten forlater musikken for åpent å ta politisk stilling, tåler ikke alltid publikum dette like godt. Et eksempel er den arketypiske pianisten av den moderne skole, Mauricio Pollini (født 1942). Da han under Vietnamkrigen prøvde å opplese en antiamerikansk pamflett i forkant av en offentlig konsert, ble han utpepet. I det estetiske spenningsfeltet ble han mer enn beundret både av kolleger og publikum, både pga. sitt store repertoar og sin presise, teknisk perfekte og opphøyende fremføringsmåte (Schonberg 2006, s. 482-488).

Etter århundreskiftet og før, mellom og etter verdenskrigene skjedde store sosiale og politiske omveltninger med nye impulser, som også fant uttrykk i musikken. Melodiføring og tonalitet ble delvis forlatt til fordel for rytmer og dissonanser. Uansett kan musikk som kunst fortsatt blir sett på som lek og fest, og medvirkningen av publikum i denne skapende prosessen oppfattet som essensiell (Gadamer 2014, s. 137-144). Dette stemmer overens med synet til Small mht. å lage musikk «musicking» (Small 1998, s. 1-11).

Nye musikkformer som Jazz, Ragtime, Blues og Bogie-Woogie kom inn i bildet og fremmet kontakten og sammensmeltingen med populærmusikken, som også etnomusikologien bidro til med sine ambisjoner om å befatte seg med all musikk i hele verden til alle tider. Denne utviklingen forandret også pianomusikken, men pianoet forble alltid i en sentralstilling ved alle stiler (Cooke 2004, s. 192-208) (Priestley 2004, s. 209-224).

Med fremkomsten av nye kunstnerpersonligheter fra Amerika som for eksempel Van Cliburn, Jorge Bolet, Horacio Guitierrez, og Murray Perchia ble pianofremføringen forandret. De bidro sammen med sine europeiske og asiatiske kollegaer til å opprettholde den vedvarende og uknuselige fascinasjonen med pianospillet (Schonberg 2006, s. 489-500).

Olivier Messiaen (1908-1992) sa at det er mulig å lage klanger på pianoet, som er mer orkestrale enn de fra et orkester. Han var en enestående organist, komponist og lærer, tok sin inspirasjon fra mange kilder, fra fuglesang til asiatiske rytmer, og hvilte fast i sin katolske tro. En av hans elever på konservatoriet, pianisten og komponisten Yvonne Loriod, ble hovedinterpreten av Messiaens verk og i 1961 hans kone. Ornitologien ble mer og mer en lidenskap for Messiaen, som ville gi fuglesang til mennesker som bor i byene og farger til de som ikke kan se noen (Walisiewicz 2020, s. 274-305).

Michael Tippett (1905-1998) kom også fra pianoet og mente at musikk er en fremføring som trenger publikum. Med dette fremhevet Tippett på samme måte som Gadamer den felles skapende prosessen mellom kunstneren og auditoriet (Gadamer 1990, s. 107-169). Tippett ble æret i Storbritannia for sitt kompositoriske virke og adlet med ridderslaget.

Også Benjamin Britten (1913-1976), mest kjent for sine operaer og sitt *War Requiem*, brukte pianoet for å utvikle et eget musikalsk språk, som var absolutt moderne uten å forlate tonaliteten eller melodikken. Britten ble venn med den kjente russiske cellisten Mitislav Rostropovitch, og *War Requiem* hadde på tittelbladet mottoet *My subject is War, and the Pity of War*, som tydelig belyser Brittens stillingtagen og posisjonering i det sosiale og politiske spenningsfeltet (Walisiewicz 2020, s. 274-305).

Oppfinneren av den så kalte US-minimalismen, komponisten Philip Glass (født 1937), brukte også først pianoet for å utvikle sin egen musikalske stil med bestemt bruk av repetitive musikalske strukturer, som grunnla hans innflytelse på komponister av det sene 20. århundret. Arvo Paert (født 1935), en av de mest fremførte levende moderne komponister, tok også utgangspunkt i pianoet, som hans mor hver morgen spilte et stykke av Bach på. Paert som Estonier led mye under de politiske og samfunnsmessige forholdene i sammenheng med det Stalinistiske Sovjetregimets okkupasjon av Estland. Han konverterte fra Lutheransk til Russisk Ortodoks tro.

Det elektroniske tangentinstrumentet keyboard overtok delvis pianoets rolle i populærmusikken. Den digitale revolusjonen brakte inn en ny komponent i forholdet mellom komponist, verk og publikum. Uansett beholdt pianoet sin særstilling som formidler av estetiske opplevelser hos pianister, publikum og samfunnet (Andrews 2013, s. 376-377).

Fasit:

I konklusjon og sammenfattende er det spesielle med pianoet og pianisten og deres stilling i musikken og samfunnet ikke bare evnen til å fremkalle begeistring og beundring. Dette kunne for eksempel også gjelde cello og cellisten. Det er altså ikke bare det subjektive følelsesmessige med sin objektivitet, selv om det oppleves av mange mennesker.

I tillegg finnes flere andre gode grunner: For det første er pianoet et veldig komplekst teknisk mesterverk, et instrument, som krever lang utdanning og øvelse av pianisten for å kunne stråle i alle sine muligheter for å frembringe opphøyende musikalske opplevelser.

Pianoet tilbyr for det andre en så stor rekkevidde av muligheter i klang, harmoni, rytme og melodi at det kan gjenspeile et helt orkester, og ble derfor brukt av komponister for å skissere og utarbeide sine musikalske ideer.

For det tredje er pianoet på sin spesielle måte både et instrument med strenger som et strykeinstrument, og et perkusjons instrument. Siden det med tilsvarende fingerferdighet kan spilles flere melodilinjer samtidig, kan pianoet også brukes til å dirigere orkesteret.

Til sist trengs hos pianisten ikke bare en lang utdanning og mange års utøvelse for å matche pianoets muligheter, men i tillegg en helhetlig forståelse av musikken, som blir inspirert av dette unike instrumentet. Dette er en gjensidig åndelig prosess, som resulterer i en fremføring preget av menneskelig modenhet og kjærlighet ovenfor komponisten og verket.

Dette fører til en opphøyende opplevelse hos publikum og begrunner pianistens og pianoets særstilling i krysningpunktet mellom det estetiske og det sosiale spenningsfeltet. Musikk har en forbindende og enende virkning på tvers av alle grenser, nasjonaliteter og etniske grupper. Pianister og pianoer over hele verden er en viktig del i denne prosessen. I tillegg spilte Pianoet en avgjørende rolle i utviklingen av de kompositoriske innovasjoner i begynnelsen av det 20. århundret.

Med referanse til pianistens og pianoets stilling i krysningpunktet av det estetiske spenningsfeltet mellom publikum og musikkstykket og det sosiale spenningsfeltet mellom publikum og samfunnet som ledende tråd belyser essayet temaet med hensyn til den historiske og tekniske utviklingen av pianospillet og ved eksempler på pianister og deres fremføringsmåte, livsløp, tanker og følelser.

Litteraturliste:

Adler, S. (2016). *The Study of Orchestration, fourth edition*. Side 5-8: The Orchestra-Yesterday and Today. W. W. Norton & Company New York London

Agerich, M. (2021). *Pianokonsert nummer 1* av Frederyk Chopin, fremført I Warshaw. Youtube, 15.5.2021, hentet fra: https://m.youtube.com/watch?v=uUTFVNAa2_E

Andrews, J. et al (2013). *Music, The Definitive Visual History*. s. 376-377: Digital Revolution. DK Dorling Kindersley London

Badura-Skoda, E. (1996). In :Zaslaw, N. (red.) *Mozart's Piano Concertos. Text, Context, Interpretation*. s. 365–371: On Improvised Embellishments and Cadenzas in Mozart's Piano Concertos, (red.). Ann Arbor: University of Michigan Press. USA

Bale, K. (2009). *Estetikk: en innføring*. s. 9-26: Hva er estetikk? Pax Oslo

Barenboim, D. (2018). *Musik ist alles und alles ist Musik*. ss.11-141, 136-141: Verdianischer Epilog. Piper Verlag GmbH Muenchen

Beckles Wilsson, R. (2009). *Whose Utopia? Perspectives on the West-Eastern Divan Orchestra*. Music & Politics 3, number 2 Summer 2009, s. 1-21.

Bohlman, A.F. (2016). *Solidarity, Song, and the Sound Document*. The Journal of Musicology, Vol. 33, Issue 2, s. 232–269, ISSN 0277-9269, electronic ISSN 1533-8347. © 2016 by The Regents of the University of California.

Brendel, A. (2008). *Brendel spielt Schubert 7 CD*; cd nr 6: Impromptu D 899 nr 3 Ges-dur Andante; cd nr 1-7 Klaviersonaten, Wanderer Fantasie, Impromptus u.a. Philips

Brendel, A. (1970). *Brendel plays Beethoven: Sonata Hammerklavier & Bagatelles Op. 126 (1970)*. Youtube 2017, 6.12. Vladivostok 1969, hentet fra: <https://m.youtube.com/watch?v=0d9UAVfbp2Y>

Brendel, A. (2018) *Wandererfantasi C- dur opus D760*. Youtube 2018, 5.3. Sonorum Concentus Haydn & Schubert 1998, hentet fra: <https://m.youtube.com/watch?v=wAnhIV8wzw0>

Brendel, A. (2021). *Schubert Piano Sonata No 21 D 960 B flat major*. Youtube 2018, 5.3.

Sonorum Concentus Haydn & Schubert 1998, hentet fra:

<https://m.youtube.com/watch?v=TKy0Lyl4g-s>

Brendel, A. (2010). *Schubert Piano Works 1822-1828*: Cd 7 *Pianosonata in B flat major D 960*, med ledsagende tekst av Jeremy Hayes. Decca.

Brendel, A. (2017). *A bis Z eines Pianisten. Ein Lesebuch für Klavierliebende* 8. utg, s. 15-17: Bach, Balance; s. 10: Anfang; s. 55-56: Klang; s. 57: Vorwort. Carl Hanser Verlag München.

Brown, E. & Granberg, A. (2012). *Hva er et menneske?: en innføring i filosofiske spørsmål om menneskets natur*, ss. 135-174, 177-186: Del 3 – Menneskets særstilling i naturen.

Fagbokforlaget Bergen

Boulez, P. (2013). *Pierre Boulez conducts Schönberg*, CD 7 og 8: *Gurre-Lieder parts I & II*. Sony Music

Buniatishvili, K. (2021). *Schubert: Impromptu No. 3 in G-Flat Major, Op. 90, D.899*. Youtube 2019, 22.3 Khatia Buniatishvili official, hentet fra:

<https://m.youtube.com/watch?v=LUp2u9wI1fY>

Buniatishvili, K. (2019). *Schubert Pianosonata in B flat major D 960; 4 Impromptus D 899*. CD Sony Classic

Buniatishvili, K. (2021). *Mussorgsky- Pictures at an Exhibition*. Youtube 2018, 15.12.

Cantus 5, hentet fra: <https://m.youtube.com/watch?v=UzgosPZzSk4>

Buniatishvili, K. (2016). *Rachmaninoff Pianoconcertos 2 & 3* CD og ledsagende tekst av A. Cybinski: A late triumph of the Romantic era. Sony Classics

Burckhardt, J. (2018). *Weltgeschichtliche Betrachtungen*, s. 35-38: II Von den drei Potenzen. Verlag CH Beck München.

Cage, J. (2011). *Silence, 50 års jubileumsutgave*, s. IX-XXXI Kyle Gann: Foreword to 50th Anniversary Edition; s. 62-67: forerunners of modern music. Wesleyan University Press Middletown USA

Citron, M. J. (2007). *Women and the Western Art Canon: Where are we now?* Notes 64/2, s. 209-215

Clayderman, R. (2012). *Richard Clayderman His Greatest Melodies*. 2 CD. Delphine Productions France

Cooke, M. (2004). In: Rowland, D. (red.) *The Cambridge Companion to the Piano*. s. 192-208: New horizons in the twentieth century. Cambridge University Press New York

Cook, N. (2010). In: Cook, N., Everist, M. (red.) *Rethinking Music*. s. 239-259: 11 Analyzing Performance and Performing Analysis. Oxford University Press Oxford

Chopin, F. (2007). *Die Klavierkonzerte und Klavierwerke solo. Adam Harasiewicz Klavier: Wiener Symphoniker Heinrich Hollreiser*. Universal Music GmbH

De Val, D. og Ehrlich, C. (2004). In: Rowland, D. (red.) *The Cambridge Companion to the Piano*, s.117-134: Repertory and Canon. Cambridge University Press New York

Dons, E. M. (2020). In: *Kompendium Eksphil*, s. 1: Introduksjon til tekster om estetikk. Norges teknisk -naturvitenskaplige universitet (NTNU) Trondheim

Dybvig, D., Dybvig, M., og Wyller, T. (2019). In: *Tanke og handling: filosofi, vitenskap og samfunn (1. utgave. ed.)*, s. 425-451: Autonomi, estetikk og kritikk. Fagbokforlaget Bergen

Everist, M. (2010). In: Cook, N., Everist, M. (red.) *Rethinking Musikk*, s. 378-402: 17 Reception Theories, Canonic Discourses, and Musical Value. Oxford University Press Oxford

Freud, S. (2020). *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*. s. 231-442: Allgemeine Neurosenlehre. Nikol Verlagsgesellschaft mbH&Co Hamburg

Gadamer, H. G. (2014). In: Lægroid, S. og Skorgen, T. (red.) *Hermeneutisk Lesebok*. s. 137-144: Estetikk og hermeneutikk. Spartakusforlag, Scandinavisk akademisk Press Oslo

Gadamer, H. G. (1990). In: *Gesammelte Werke Band 1: Wahrheit und Methode: Grundzüge einer philosophischen Hermeneutikk*. s. 107-169: Die Ontologi des Kunstwerkes und ihre hermeneutische Bedeutung. J.C.B. Mohr (Paul Siebeck) Tübingen

Gulda, F. (2013). *Ineffable. The Unique Jazz Piano of Friedrich Gulda*. CD. Sony Music Entertainment

- Hallen, P. (1995). In: Drengson, A., Inoue, Y. (red.) *The Deep Ecology Movement. An Introductory Anthology*. s. 198-218: Making Peace with Nature: Why Ecology needs Feminism. North Atlantic Books Berkeley California
- Haskil, C. (2007). *Haskil spiller Mozart* 6 cd-boks. Deutsche Grammophon. Universal Music GmbH
- Haskil, C. (1934-1960). Milestones of a legend, Clara Haskil with Igor Markevitch, Ernest Ansermet, Geza Anda, Alceo Galliera and others. 10 CD. The Intens Media. EU
- Hayes, J. (2010). In: ledsagende tekst til: *Alfred Brendel Schubert Piano Works 1822-1828* Decca 7 cd boks
- Hilmes, O. (2004). *Witwe im Wahn. Das Leben der Alma Mahler-Werfel*. s. 61-120: Mahler (1901-1911). btb Verlag München
- Holst, C. (2018). In: Balsvik, E., Solli, S. (red.) *Introduksjon til samfunnsvitenenskapene*. s. 271-288: Kjønn, feminisme og vitenskap. Universitetsforlaget Oslo
- Holte, A. (2000). In: Holte, A., Rønnestad, M. H., Høstmark Nielsen (red.) *Psykotterapi og Psykoterapeiveiledning*. s. 224-253: Basal kommunikasjonsteori: Har psykoterapeuter noe å lære? Gyldendal Akademisk Oslo
- Iversen, I. (2003). In: Krogh, T. (red.) *Historie, forståelse og fortolkning*. ss. 405-410, 416-425: Kjønn og estetikk: Feministiske teorier om litteratur og Fortolkning. Gyldendal akademisk Oslo
- Jaastad, L. (2005 og 2016). *Mafiga «tre steiner kvinne liv» Terapeutiske musikktradisjoner blant Giriama- og Kambafolkene i Kenya*. Masteroppgave NTNU Trondheim; *Foredrag og kurs: Musikk som sikringskost til hverdagen*. Orkanger kunstforening (2016)
- Jarocinsky, S. (1981). *Debussy Impressionism and Symbolism*. ss. 1 -160, 65, translated from the French by Rollo Meyers. Eulenburg Books London
- Jordheim, H. (2001). *Lesningens vitenskap: utkast til en ny filologi*. s. 180 – 208: Diskursanalyse: språk som struktur og begivenhet. Universitetsforlaget Oslo.

Jung, C. G. (1989). In: *Grundwerk Band 2 Archetyp und Unbewusstes*. s. 126-142: Über den Archetypus mit besonderer Berücksichtigung des Animabegriffes. Walter-Verlag Olten und Freiburg im Breisgau

Kant, I. (1974). *Kritik der Urteilskraft: Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 57*. s. 115-164. Suhrkamp Verlag Wiesbaden

Kant, I. (1974). *Kritik der praktischen Vernunft. Grundlegung zur Metaphysik der Sitten: Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 56*. s. 267-292: Methodenlehre der reinen praktischen Vernunft. Suhrkamp Verlag Frankfurt/Main

Kant, I. (1974a). *Kritik der reinen Vernunft: Band 2 Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 55*, s. 45-57. Suhrkamp Verlag Frankfurt /Main

Keefe, S.P. (2019). In: Keefe, S.P. (red.) *Mozart in Context*. s. 213–219: Mozart the Performer-Composer. Cambridge University Press

Kim, J. Jeongwon (2017). *Felix Mendelssohn pianokonsert nr 2 i d-moll*, fremført i Seoul under dirigenten Hee-chuhn Choi. Youtube 2017,17.1. Seoul Arts Center. Hentet fra: https://m.youtube.com/watch?v=m_E2lyd07u8

Kittler, F. (2006). *Musik und Mathematik 1 Hellas 1: Aphrodite*. s. 90-125: Singen und Schreiben, Wilhelm Fink Verlag München

Kleiberg, S. (1989). *C.P.E. Bach og det individuelle uttrykk*. s. 113-135: Studia Musicologica Norvegica nr. 15. Universitetsforlaget

Korsyn, K. (2010). In: Cook, N., Everist, M. (red.) *Rethinking Music* s. 55-72: Beyond privileged Contexts : Intertextuality, Influence, and Dialogue .Oxford University Press Oxford

Lang Lang (2011). *Liszt My Pianohero* CD. Sony Music Entertainment

Lang Lang (2003). *Schuberts Wandererfantasi opus(D) 760 C-dur*, Youtube 2021, 27.5. DW Classical Music, Hentet fra: <https://m.youtube.com/watch?v=pgpU2-RS95U>

Lucas, O.R. (2019). *'Shrieking soldiers . . . wiping clean the earth': hearing*

apocalyptic environmentalism in the music of Botanist` Popular Music (2019) Volume 38/3.

Cambridge University Press 2019, s. 481–497

doi:10.1017/S0261143019000308

Malmanger, M. (2000). *Kunsten og det skjønne: vesterlandsk estetikk og kunstteori fra Homer til Hegel*. ss. 26-51, 17-22, 28-52, 52-72: Oldtidens estetikk. Aschehoug Oslo

Mueller, I. (2005). In: Koetsier, T., Bergmans, L.(red.) *Mathematics and the Devine. A Historical Study*. s. 99-122: Mathematics and the Devine in Plato. Elsevier Inc. USA

Netz, R. (2005). In: Koetsier, T., Bergmans, L. (red.) *Mathematics and the Devine. A Historical Study*. s. 77-98: The Pythagoreans. Elsevier Inc. USA

Nyman, M. (1999). *Experimental music. Cage and beyond*, s. 1-31: Towards (a definition of) experimental music; s. 31-49: Backgrounds; s. 50-71: Inauguration 1950-60: Feldman, Brown, Wolff, Cage; s. 110-138: Interminacy 1960-70: Ichiyanagi, Ashley, Wolff, Cardew, Scratch Orchestra. 2. Edition Cambridge University Press

Ombler, G., Leeney, R. (2013). *Music The Definitive Visual History*. s. 142-143: The classical age 1750-1820 The Piano; s. 334-335: Jazz Fusion. Dorling Kindersley Limited London

Perkins, Leeman L. (1999). *Music in the Age of the Renaissance*. s. 21-53: 'Music in the historical Renaissance'. New York

Petzold, H. og I. Orth (red.) (1991). *Die Neuen Kreativitaetstherapien. Handbuch der Kunsttherapie Band I und II, 2. utg.* s. 15-30: Einfuehrung; s. 267-390: Psychoanalytische Kunsttherapie. Junfermannsche Verlagsbuchhandlung Paderborn

Platon (1994). *Drikkegildet i Athen, Symposion*, oversatt av Egil A. Wyller (2. utg.), s. 5 - 113. Grøndahl og Dreyers Forlag AS Oslo

Platon (2019). In: Eigler, G. (red.) *Werke in acht Bänden. Griechisch und Deutsch Band Vier Der Staat, 376c-403c: Die musische Erziehung der Waechter*. Wbg Edition Jubileumsausgabe, Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1971. Darmstadt

Petzold, H. Orth, I. (1991). *Die neuen Kreativitetstherapien Band I und II (2.utg.)*. Junfermann Verlag Paderborn

- Priestley, B. (2004). In: Rowland, D. (red.) *The Cambridge Companion to the Piano*. s. 209-224 Ragtime, Blues, Jazz and Popular Music. Cambridge University Press New York
- Range, H. P. (1969). *Ins Herz geschaut. Anekdoten um Pianisten unserer Zeit*. s. 7-68. Moritz Schauenburg Verlag Lahr/Schwarzwald
- Rao, K. R. (2010). In: Rao, K. R. (red.) *Yoga and Parapsykology. Empirical Research and Theoretical Studies*. s. 3-41: Parapsykology and Yoga. Motilal Banarsidass Publishers Private Limited Delhi India
- Ridgewell, R. (2019). In: Keefe, S.P. (red.) *Mozart in Context*. s. 289–296: Editing Mozart. Cambridge University Press.
- Rieger, E., Steegmann, M. (2017). *Göttliche Stimmen (2.utg.)*. s. 273-308: Maria Callas (1923-1977), Musik ist die erhabenste Art Dinge zusagen. Insel Verlag Frankfurt am Main, Leipzig
- Rice, J. A. (1989). In: Zaslav, N. (red.) *The Classical Era. From the 1740s to the end of the 18th century*. s. 126–166: Vienna under Joseph II and Leopold II. The Macmillan Press Ltd. Houndmills London
- Rosen, C. (2002). *Piano Notes. The Hidden World of the Pianist*. s. 1-31: Body and Mind; s. 33-61: Listening to the Sound of the Piano; s. 63-87: The Instrument and its Discontents; s. 175-228: Styles and Manners. Penguin Books 2004. London
- Rowland, D. (1998). In: Rowland, D. *The Cambridge Companion to the Piano*. s. 22–39: Pianos and pianists, c. 1770–1825. Cambridge University Press Cambridge
- Ruud, E. (2022). *Musikkvitenskap*. s. 35, 36: Emosjon; s. 62,63: Musikalske bevissthetsformer; s. 80-118: Musikkterapi; s. 185-188: Den estetiske vertsettingen; s.187: emosjonell gestikk; s. 300-302: Mening; s. 104-106: Emosjon (i musikkterapi). Universitetsforlaget Oslo
- Russano-Hanning, B. (2019). *CHWM*. s. 370-385: Ludwig van Beethoven; s. 414-415 og 417-418: Clara Wieck Schumann; s. 421-426: Frederyk Chopin, s. 464-468: Franz Liszt, s. 356-369: Mozarts Vienna Years, s. 469-475: Johannes Brahms; s. 566-574: Stravinsky; s. 503-516: Introduction The Twentieth Century and Today; s. 517-528: Classical Modernism; s.

524-528: Modernism and National Traditions; s. 528-532: The Avant- Garde. Norton & Company New York London

Schonberg, H. C. (2006). *The Great Pianists From Mozart to the Present*. s. 13-17: Preface; s. 96-105: In the Interim; s. 412-424: New Philosophies, New Styles; s. 425-432: The Man Who Invented Beethoven; s. 476-481: Bach á la Mode; s. 433-45: Romanticism Still Burns; s. 482-488: To Cult Figures; s. 489-500: Made in America. Simon & Schuster Paperbacks New York USA

Showalter, E. (2003). In: Kittang, A. (red.) *Moderne litteraturteori*. s. 349-368: Mot en feministisk poetikk. Universitetsforlaget Oslo

Small, C. (1998). In: *Okkhoma Symposium 1*. s. 1-11: Musicking: A Ritual in Social Space. Wesleyan University Press

Small, C. (1998a). In: *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*. s.1-18: Prelude: Music and Musicking; s. 87- 93: 6. Summoning Up the Dead Composer. Wesleyan University Press Middletown USA

Stegmann, M., Rieger, E. (2019). *Frauen mit Flügel*. s. 10: uttalelse Anton Rubinstein; s. 11-32 Vorwort; s. 33-96: Clara Schumann; s. 97-145: Amy Fay; s. 147-194: Mathilde Verne; s. 195- 243: Adelina de Lara; s. 245-292: Clara Haskil (1895-1960); s. 321-362: Moura Lympany, født 1916; s. 293-304: Lili Kraus; s. 305-320: Rosalyn Tureck; s. 363-375: Nachwort. Insel Taschenbuch 1714 (9.utg.). Insel Verlag Frankfurt am Main und Leipzig

Stravinsky, I. (2007/1991). CD 6: *Pulcinella Suite*, CD 9: *Psalmesymfoni*. Sony

Tick, J., Ericson, M., Koskoff, E. (2001). *Women in music*. s. 1-3: Historiography; s. 3-5: Antiquity to 500; s. 6-21: 500-1500, 1500-1800 to now. ce.<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.5255> Published in print: 20 January 2001Published online: 2001.

Toop, D. (2016). *Into the Maelstrom: Music, Improvisation And The Dream Of Freedom*. s. 1-31: only begin a descent; s. 229-286: Imaginary birds said to live in paradise. Bloomsbury Academic New York London Oxford New Delhi USA

Walisiewicz, M., m.fl. (red.) (2020). *Composers their Lives and Works*. s.239- 241: Maurice Ravel; s. 180-181: Gabriel Fauré; s. 218-221: Erik Satie; s. 236-237: Charles Ives; s. 254-257: Sergei Prokofiev; s. 190-193: Claude Debussy; s. 244-247: Bela Bartok; s. 271: Paul

Hindemith; s. 274-305: Late 20th 21st Centuries; s. 248-251: Igor Stravinsky; s. 292-293: György Ligeti; s. 307: Pierre Boulez, Hans Werner Henze; s. 294-295: Karlheinz Stockhausen; s. 306-307: John Cage. Dorling Kindersley Limited(DK) London

Walker, A. (2005). *Reflections on Liszt*. s. 150-174: Liszt and the Lied; s. 217-238: Liszt the Writer. On Music and Musicians; s. 51-127: Liszt and his pupils. Three Character sketches; s. 1-10: Beethoven's Weihekuss Revisited. Cornell University Press Ithaca and London.

Wang, Y. (2017). *Prokofiev Sonata nummer 7 som tillegg etter Brahms pianokonsert nummer 1 i D moll Op. 15* ved Odeonsplatz i München Youtube 2017, 20.7. The Best of Classical Music, hentet fra: <https://m.youtube.com/watch?v=92HDBhBSIIA>

Wetzel, M. (2019). *Derrida Eine Einfuehrung*. s. 7-16: Einleitung; s. 17-61: Spuren der Wahrheit; s. 62-106: Ästhetik und Postmoderne. Reclams Universalbibliothek Nummer 19631. Phillip Reclam jr. GmbH Verlag Ditzingen

Wolff, C. (1996). In: Zaslav, N. (red.) *Mozart's Piano Concertos. Text, Context, Interpretation*. s. 19: The Many Faces of Authenticity: Problems of a Critical Edition of Mozart's Piano Concertos. Ann Arbor: University of Michigan Press

Zifreund, W. (1996). (red.). *Therapien im Zusammenspiel der Künste*. Attempto Verlag Tübingen

