



GÖTEBORGS UNIVERSITET
HÖGSKOLAN FÖR SCEN OCH MUSIK

KONSERT FOR FIOLIN OG ORKESTER

D-DUR, OP. 35

AV

PJOTR TSJAIKOVSKIJ

Hvordan interpretasjonen av denne konserten har endret seg i løpet av de siste hundre år

Alette Beier-Fangen

Examensarbeite inom konstnärligt masterprogram i musik,
inriktning symfoniskt orkesterspel

SWEDISH NATIONAL ORCHESTRA ACADEMY

Vårterminen 2011

Degree Project, 30 higher education credits (30 hp)
Master of Fine Arts in Music, Symphonic Orchestra Performance
Academy of Music and Drama, University of Gothenburg
Spring Semester 2011

Författare: Alette Beier-Fangen

Titel: Konsert for fiolin og orkester, D-dur, op 35 av Pjotr Tsjaikovskij

Hvordan interpretasjonen av denne konserten har endret seg i løpet av de siste hundre år

Title in English: Concerto for violin and orchestra in D-major, op. 35 by Pyotr
Tchaikovsky.

How the interpretation of this concerto has changed during the last hundred years.

Handledare: Fil. dr. Harald Stenström

Innhold

Innledning	5
Tsjaikovskij	5
Fiolinkonserten.....	6
Form og stil	7
Innspillinger	8
Utgaver.....	11
Sevciks konsertstudier.....	14
Avsluttende kommentar	15
Kilder	16

Konsert for fiolin og orkester, D-dur, op. 35 av Pjotr Tsjaikovskij

Hvordan interpretasjonen av denne konserten har endret seg i løpet av de siste hundre år

Innledning

Pjotr Tsjaikovskijs fiolinkonsert er en av verdens mest elskede konserter, den er melodios, virtuos og dramatisk og en del av det faste fiolinrepertoaret. Den finnes også på ethvert prøvespillprogram for orkesterjobber, så det er absolutt et verk man ikke kommer utenom. Dette masterarbeidet ønsker jeg derfor å bruke til å innstudere denne konserten og utforske denne fantastiske musikken nærmere, med bakgrunn i historiske hendelser og ulike interpretasjoner, som man kan finne i innspillinger og beskrevet i noteutgaver. Jeg har lyttet og lest som en del av innstuderingen av fiolinkonserten. I dette arbeidet konsentrerer jeg meg om første sats, siden det er den tyngste delen av konserten og det som er krevet i prøvespill.

Tsjaikovskij

Tsjaikovskij ble født 7. mai 1840 i Votkinsk nær Ural-fjellene. Guvernanten Fanny Dürbach ga ham en fransk utdanning og oppmuntret Tsjaikovskij i hans interesse for musikk og poesi. Da Tsjaikovskij var åtte år gammel flyttet familien til Moskva. Her fikk Tsjaikovskij pianoundervisning av Philippov og gjorde raske fremskritt, men bare ti år gammel ble han sendt til den juridiske skolen i St. Petersburg for å bli advokat. Samtidig med jusstudiene studerte han musikk under pianisten Rudolf Kündinger og kordirigenten Gabriel Lomakin. Etter ni år ble han ansatt i justisdepartementet i St. Petersburg, men to år senere sluttet han der og startet musikkutdanning ved konservatoriet i St. Petersburg. Her fikk han undervisning i komposisjon, fløyte- og klaverspill. Anton Rubinstein ble hans lærer i komposisjon og instrumentering. I 1865 fikk han jobb som timelærer i satslære ved konservatoriet i Moskva, nystartet av Anton Rubinsteins bror, Nikolaj Rubinstein. Tsjaikovskij gikk inn i en produktiv periode og komponerte en rekke verk med varierende suksess. Tsjaikovskij var stadig på reise i Europa og ble kjent med de ulike musikkmiljøene og samtidens komponister.

Våren 1877 dukket det opp to kvinner som skulle spille en stor rolle for Tsjaikovskijs liv. Nadezhda von Meck, en meget rik enke, ni år eldre enn komponisten, var svært interessert i musikk og skrev til Tsjaikovskij med ønske om noen fiolin- pianoarrangementer beregnet til husbruk. Dette ble starten på en lang korrespondanse mellom de to. Hans økonomiske vanskeligheter var kjent og hun

betalte ham for at han skulle ha mulighet til å leve godt av komponeringen. De skrev en rekke brev, men møttes aldri. Dette spesielle vennskapet varte til desember 1880, da hun plutselig brøt kontakten.

I mai 1877 mottok komponisten et kjærlighetsbrev fra en ukjent kvinne. Hun var helt ukjent for ham men etter enda et brev hvor hun truer med å ta sitt eget liv om det ikke blir de to, møtes de. Kvinnen het Antonina Miljukova, var en pianostudent ved konservatoriet og ni år yngre enn komponisten. Tross at Tsjajkovskij aldri elsket henne giftet de seg allerede etter to måneder 18. juli. Ekteskapet ble en katastrofe som endte i separasjon etter bare to måneder. Tsjajkovskij var på randen av selvmord og dro med sin bror til Sveits og videre til Italia. Hans helsetilstanden bedret seg og han kunne begynne komponeringen igjen. Tsjajkovskij døde i St. Petersburg 6. november 1893 få dager etter urfremføringen av sin sjette symfoni, *Pathétique*.

Fiolinkonserten

Tsjajkovskij skrev fiolinkonserten i mars 1878, etter han hadde vært gjennom sitt livs største krise. Ekteskapet året før, sommeren 1877, med Antonina Miljukova ble oppløst etter bare to måneder og Tsjajkovskij gikk inn i en sterk depresjon, men skrev operaen *Eugene Onegin* og hans *fjerde symfoni* i denne perioden med god økonomisk støtte fra Nadezhda og Meck. Den unge fiolinisten Yosif Kotek, en tidligere student av Tsjajkovskij, hadde nå studert i Berlin under Joseph Joachim. Han introduserte *Symphonie espagnole*, skrevet i 1874, fire år tidligere, av Édouard Lalo, for Tsjajkovskij. Han syntes verket representerte noe nytt og ble inspirert til å skrive sin egen fiolinkonsert. Denne ble komponert i løpet av få uker. Til hvem verket skulle dedikeres ble en lang historie. Valget stod først mellom studenten Yosif Kotek, som hadde vært innblandet i komposisjonsprosessen, og Leopold Auer. Tsjajkovskij valgte å dedikere konserten til Auer. Urfremføringen ble planlagt til 10./ 22. mars 1879 i St. Petersburg med Karl Davidov som dirigent, men både solist og dirigent mente verket var nærmest uspillelig, og fremføringen ble avlyst. Ingen ville fremføre denne fiolinkonserten som ble regnet som for vanskelig å spille. Det ble Adolf Brodskij som tok på seg denne oppgaven. Leopold Damrosch skal riktignok ha fremført konserten i New York før dette, i en versjon for fiolin og piano, men datoen for dette er ikke sikker. Konserten ble urfremført i Wien 22. november/ 4. desember 1881 med Adolf Brodskij som solist og dirigert av Hans Richter. Fremføringen fikk stor oppmerksomhet og ble en suksess tross en delt stemning blant publikum og krasse kritikker, særlig fra Eduard Hanslick.

I Russland ble konserten også først fremført av Brodskij med Ippolit Altani som dirigent. Konserten fant sted i Moskva 8./ 20. august 1882 og ble en stor suksess.

Etter urfremføringen endret Tsjaikovskij den opprinnelige dedikasjonen (til Auer) og tilegnet konserten til Adolph Brodskij. Auer fremførte fiolinkonserten senere ved en rekke anledninger og bidro til fiolinkonsertens høye popularitet ved å ha den på sitt faste konsertprogram og benytte den i undervisningen. Han skrev til og med en egen versjon av konserten som ble mye spilt utover 1900-tallet. Nå er det imidlertid sjelden man får høre Auers versjon, originalversjonen er oftest spilt.

Form og stil

Selv om Tsjaikovskij har skrevet store verk innen programmusikkgenren, blir han av mange redusert til en komponist som kun er ute etter å uttrykke seg selv, og sine følelser, men han hadde flere perspektiver på sitt kunstneriske arbeid. I et brev til Nadezhda von Meck, 5. desember 1878 skriver han om to typer inspirasjon; en subjektiv og en objektiv:

«In the first instance, [the composer] uses his music to express his own feelings, joys, sufferings; in short, like a lyric poet he pours out, so to speak, his own soul. In this instance, a program is not only not necessary but even impossible. But it is another matter when a musician, reading a poet work or struck by a scene in nature, wishes to express in musical form that subject that has kindled his inspiration. Here a program is essential. [...] Program music can and must exist, just as it is impossible to demand that literature make do without the epic element and limit itself to lyricism alone.» (Maes 1996: 154)

Det er ikke lett å sette alle verk i en bås, og det behøves heller ikke, men tross dens enorme popularitet, blir ikke Tsjaikovskijs fiolinkonsert regnet som et verk av høyeste klasse. Den er ikke bare selvtuttrykkende, men har heller ikke noe definert program. Første sats har en sonatesatsform som består av: Innledning-eksposisjon-gjennomføring-kadens-reprise-coda. Som i Mendelssohns fiolinkonsert i e-moll, plasserer Tsjaikovskij kadensen rett før replisen, ikke mot slutten av satsen. Fiolinkonserten har ingen dobbel eksposisjon, temaet presenteres først av solisten etter en kort orkesterinnledning. Orkesteret har i det hele tatt en akkompagnerende rolle, det tematiske materiale utvikles først og fremst av solisten som spiller non-stop for utenom to orkestermellomspill, før og etter gjennomføringen. Selv om konserten er veldig virtuos, er heller ikke dette for å gjøre konserten mer symfonisk, heller ikke for virtuositetens egen skyld, men har en spillende funksjon som er til for musikkens egen skyld (Maes 1996: 156).

Innspillinger

Det finnes en lang rekke innspillinger av Tsjajkovskijs fiolinkonsert og jeg vil trekke frem ni opptak, det eldste fra 1905 og det nyeste fra 2001, for å se utviklingen de siste hundre årene. Jeg har konsentrert meg om første sats, men har likevel med opptaket fra 1905 (se nedenfor). Innspillingene er ordnet kronologisk etter opptaksår. I denne sammenligningen har jeg sett på bruken av vibrato og portamento, type klang, tempo, generell karakter og hvilken versjon som spilles.

Stanislaw Barcewicz (1858-1929), L. Urstein (piano), 1905 (Kun andre sats)

- Høyt tempo, litt nervøst og forhastet, (skyldes nok tekniske årsaker: de hadde bare en mulighet, begrenset opptakstid, derav noe stress)
- Lite vibrato
- Stor bruk av portamento
- Forkortet versjon

Bronislaw Huberman (1882-1947), Staatskapelle Berlin, William Steinberg, 1928

- Originalversjon
- Meget hyppig bruk av portamento, både oppadgående og nedadgående, også ved trinnvis bevegelse.
- Lite vibrato
- Gjennomgående høyt tempo i solopartiene
- Transparent og klar klang
- Lekende uttrykk
- Stor frihet i kadensen, gjør egne endringer
- Meget stor accellerando i slutten

Mischa Elman (1891-1967), London Symphony Orchestra, John Barbirolli, 1929

- Auers versjon
- Meget stor rytmisk frihet, tar seg god tid, bedagelig
- Store variasjoner i tempo, men gjennomgående lavere enn Huberman
- Utstrakt bruk av portamento i større sprang, særlig oppadgående
- Rask vibrato, men ganske lite utslag
- Mindre bruk av spiccato, enn de nyere innspillingene
- Stor frihet i kadensen, noe oppstykket fraserings, mindre tenuto på topptonene, men med overraskende krydder!

Leonid Kogan (1924-1982), USSR State Radio Symphony Orchestra, Vassily Nebolsin, 1950

Heftig, energisk, drivende, men stor kontrast i de rolige partiene

- Auers versjon
- Stor frihet i temposkifter
- Mørkere og mørkere klang, enn Huberman og Elman
- Jevnt tempo
- Stor vibrato
- Lite portamento
- Noe lavere tempo i gjennomføringsdelen enn Huberman og Elman
- Tar seg god tid i kadensen, men ellers uten personlige endringer av notene.
- Drivende og syngende spill

Jascha Heifetz (1901-1987), Chicago Symphony Orchestra, Fritz Reiner, 1957

- Auers versjon, men med noen endringer i slutten av eksposisjonen
- Gjennomgående meget høyt og jevnt tempo
- Noe portamento, men rask
- Direkte uttrykk, klar klang
- Jevn gjennomgående vibrato
- Meget sterk fremdrift, som et maratonløp
- Meget rask gjennomføring, noe maskinelt
- Noen personlige endringer i kadensen, ekstra løp og tillagte oktaver, hopper også over en del i kadensen

Itzhak Perlman (1945-), London Symphony Orchestra, Alfred Wallenstein, 1967

- Originalversjon
- Lavt tempo i innledningen, ellers jevnt
- Stor vibrato
- Sjelden bruk av portamento
- Avslappet i de langsomme partiene
- Lyrisk, syngende, tar seg tid mellom frasene, myk

David Oistrakh (1908-1974), Moscow Philharmonic Orchestra, Gennady Rozhdestvensky, 1968

- Originalversjon
- Fylldig klang
- Lite portamento
- Stor vibrato
- Ganske stor frihet i tempoendringer
- Tar seg god tid i kadensen, men ellers ingen personlige endringer
- Solid, overbevisende inntrykk

Viktor Tretiakov (1946-), USSR State Symphony Orchestra, Mariss Jansons, 1981

- Originalversjon
- Lite portamento
- Stor vibrato
- Noe rytmisk frihet
- Utholdt tempo
- Ingen personlige endringer i kadensen
- Pompøst og omstendelig inntrykk

David Garrett (1980-), Russian National Orchestra, Mikhail Pletnev, 2001

- Originalversjon
- Jevnt tempo, "rett fram"
- Lite portamento, noe i sidetema
- Gjennomgående stor vibrato
- Syngende i gjennomføringsdelen
- Ingen overraskelser i kadensen, følger notene
- Søtladent og polert uttrykk

Jeg har sett etter noen riktig gamle innspillinger, men det har ikke vært helt enkelt. Jeg har fått tak i en innspilling fra 1905 med Stanislaw Barcewicz, men den er bare med andre satsen med pianoakkompagnement. Av de gamle innspillingene finnes det nesten bare kortere opptak, så det finnes stort sett bare opptak av de kortere satsene eller mindre stykker.

Som tendens kan man høre at de store frihetene solistene tok seg i de eldre innspillingene er blitt mindre utover på 1900-tallet. Variasjonene blir mindre og man samler seg mer etter én måte å fremføre musikken på. Dette blir ofte kalt «tradisjonell romantisk» måte å spille på, uten at det nødvendigvis har så mye å gjøre med hvordan man spilte på 1800-tallet, da frihetene til egen interpretasjon var større enn i andre halvdel av 1900-tallet, særlig med hensyn til tempo. Bruken av portamento er også gått ned, men det brukes også i dag, stort sett i oppadgående sprang. En særlig endring skjer mellom innspillingene fra 1928/1929 og den neste jeg har med i sammenligningen, fra 1950. Generelt kan man si at tempoet blir jevnere, vibratoen større, mindre portamento og en mindre utstrakt bruk av Auers versjon utover på 1900-tallet. Selv om det er store forskjeller også mellom nyere tolkninger, holdes interpretasjonen ofte innenfor en ramme, og som lytter opplever man kanskje ikke like mange overraskelser under fremføringene som tidligere. Det er jo litt synd om man alltid vet hva som venter en som lytter, men mange utøvere er nok redde for å skille seg for mye ut fra en tradisjonell tolkning, særlig ved et prøvespill. Man ønsker å vise at man kjenner tradisjonen.

Utgaver

Jeg har tatt for meg tre noteutgaver, fra ca. 1901 til 1956. for også her å se en utvikling. Under min innstudering av konserten har jeg i hovedsak brukt en utgave edert av Oistrakh for International Music Company i 1956. Mange av hans fingersetninger og strøk passer meg bra, men en del gjør jeg selvsagt annerledes. I denne utgaven finner man også Auers versjon som et alternativ, men jeg spiller originalversjonen. Jeg har også en utgave av Felix Berber (ca. 1901) og Otakar Sevcik (1930). Jeg har sammenlignet disse tre utgavene og hovedsakelig sett på forskjellige strøk (artikulasjon) og fingersetninger, men det finnes også noen få ulikheter når det kommer til toner og dynamikk. Når det gjelder strøk og legatobuer foretrekker som regel Oistrakh kortere buer enn Berber og Sevcik. Disse to er stort sett enige om strøkene bortsett fra solopartiet før kadensen (takt 160-187) hvor alle tre utgaver har ulike strøk og artikulasjonsforslag.

molto sostenuto il tempo, moderatissimo

162
Original *mf*

Berber *mf* *marcato il tema*

Sevcik *mp*

Oistrakh *mf*

164

166

Når det gjelder kadensen er det Sevcik som skiller seg mest ut. To takter før kadensen (t. 209) er akkordene arpeggiert opp og ned. Dette har jeg ikke sett i andre utgaver eller hørt på noen av innspillingene jeg har benyttet i denne oppgaven.

Når det gjelder kadensen så har Sevcik også gitt en veldig nøye beskrivelse av sin interpretasjon med hele 24 fermater(!), tempobeskrivelser, til og med eksakte tempoangivelser i *Quasi Andante*-delen. Han har lagt til ekstra oktaver i *Meno Mosso* og også dynamikken er mer ekstrem. Mens Oistrakh stort sett beveger seg mellom *mf* og *ff*, bruker Sevcik hele spekteret mellom *pp* og *ff*. I Berbers utgave er interpretasjonen overlatt mer til utøveren, med lite dynamikk- og tempoforslag. Sevcik har også skrevet inn glissando på store sprang og bruker flere artikulasjonstegn, særlig aksenter.

Dynamisk er det færre forskjeller i de tre utgavene. Oistrakh skiller seg ut fra de andre med diminuendo i stedet for crescendo (som det også står i partituret) i takten før hovedtemaet blir presentert for andre gang (t. 40). I takt 107, *Piu Mosso*, er det ulike forslag. Berber vil (som det står i partituret) ha *p* og spiccato i hele partiet (t. 107-110), mens Oistrakh *f* og detaché i de to første taktene og *mf* og spiccato i de to neste, mens Sevcik skriver *mf* i hele partiet med detaché i de to første taktene og kjegler i de to neste. I midtpartiet før kadensen (t. 160-187) er det Sevcik som skiller seg ut med *mp* i stedet for *mf* i variasjonen av hovedtemaet (t. 162). I takt 176 fortsetter Sevcik i *mp* men med crescendo til *f* i hver oppgang etterfulgt av subito *mp* eller *p* helt til takt 188 hvor alle ender i *ff*. I både Oistrakhs og Berbers utgave står det *f* hele veien (t. 176-187) med crescendo fra takt 184.

En annen morsom detalj er hvordan Sevcik faktisk har skiftet taktart fra 4/4 til 12/8 i takt 97-100 slik at betoningen i oppgangene blir en helt annen. Tilsvarende sted i reprisen er gjort på samme måte (t. 274-277).

Av de tre utgavene er det stort sett Sevcik som tar seg de største frihetene, noe som man også kan høre i de eldre innspillingene hvor utøverne forholdt seg friere til den informasjonen notene gir. Sevcik noterer også inn portamento, ikke bare mellom toner i et sprang, men også opp til starttonen i en figur.

Sevciks konsertstudier

Sevcik har også skrevet en rekke øvelser til Tsjaikovskijs fiolinkonsert (Sevcik op. 19). Disse er gitt ut på samme tid (1929) som solostemmen (1930) og bør brukes sammen. Han skriver i forordet:

«An analytic study of the separate parts of a work is essential to guarantee a safe reproduction of the whole. Only by these means technical, dynamic and other effects are to be gained. Thus a criterion shall be given to the individuality of the player, whose musical judgement is developed and sharpened in this way, for a development of its own, determined by the intuitive components of the soul. [...] Good will, perseverance and zeal are the soul of the work. The scrupulousness of the analysis shall not frighten the player, but rather awaken in him a desire for solving further problems, thus enabling him to distinguish the better the nature of the musically beautiful in its subtlest components.»

Hver øvelse er beskrevet nøye med fingersetninger, strøk, dynamikk og hvor på buen det skal spilles. Hver øvelse har takthenviisninger til solostemmen og de fleste av dem utfyllende kommentarer for riktig utførelse. 48 av 68 sider med disse øvelsene er viet konsertens første sats, så denne blir virkelig grundig gjennomgått.

Avsluttende kommentar

Min egen innstudering av dette verket har vært rettet mot prøvespill, noe som krever ekstra hensyn til hvilke valg jeg har gjort. Under et prøvespill vil man vise noe eget ved ens tolkning, men også at man har satt seg inn i utviklingen av spillestilen, hvordan verket er fremført tidligere. Det gjelder å skille seg ut på rett måte. Det tekniske må selvsagt være på plass og man bør vise evne til ulik klang og vibrato, men selv om alt dette gjøres innenfor en ramme, vil det alltid finnes et stort rom for egne idéer og friheter. Jeg har (som nevnt tidligere) brukt Oistrakhs utgave, men har gjort en del endringer, noe etter forslag fra ulike lærere og noe er jeg kommet frem til selv. Det har vært interessant å sammenligne de tre utgavene, som jeg synes sammen gir et godt bilde av utviklingen. Den eldste, Berber ca. 1901, har færrest forslag til egne løsninger og representerer på den måten en spillestil som gir utøveren stor frihet. Sevciks utgave, fra 1930, inneholder flest særheter, og er en nøye beskrivelse av hans interpretasjon. Denne viser også at det fortsatt fantes stor frihet i interpretasjonen, men også et ønske om å dokumentere dette for ettertiden. Oistrakhs utgave fra 1956 har igjen færre egenheter, men gir et godt bilde av rammen dagens spillestil holder seg innenfor.

Gjennom dette arbeidet har jeg fått muligheten til å gå grundigere til verks i innstuderingen av Tsjajkovskijs fiolinkonsert. Det har vært interessant å høre så ulike tolkninger og en så annerledes måte å spille på, som i de gamle innspillingene. Dette har vært veldig inspirerende og gjør at jeg kan kjenne meg friere når jeg skal fremføre stykket selv.

Takk til Audun Sannes Jonassen for hjelp med noteeksemplere, til mine studievenner Anni Odenhall, Runa Isene, Iina Hirvonen og Anja Strautmanis som bidro som strykekvartetterkester på presentasjonen av dette arbeidet, og til min veileder Fil. dr. Harald Stenström.

Kilder

Bøker:

Brook, Donald: *Six great russian composers*, Rockliff, London, 1946

Brown, David: *Tchaikovsky, The Man and his Music*, Faber and Faber, London 2006

Maes, Francis: *A History of Russian Music*, University of California Press, 1996

Nesheim, Elef: *Musikkhistorie*, Norsk musikforlag, Oslo, 2004

Taruskin, Richard: *Defining Russia musically*, Princeton University Press, 2000

Amat, Carlos Gómez: *Tsjaikovskij i J. Navarro* (red.) ”De store komponister: Nasjonalromantikken”
(overs. E. Lorentzen) LibriArte, Oslo 1997

Notemateriale:

Oistrakh, David (red.) International Music Company, New York 1956

Berber, Felix (red.) Universal Edition, Wien [1901]

Sevcik, Otakar (red.) Ol. Pazdirek, Brno 1930

Hoffmann, Fritz (red.) Breitkopf und Härtel, Leipzig [1930 ca.]

Sevcik, Otakar: Op 19, *Studier til Tsjaikovskijs fiolinkonsert op. 35*, Ol. Pazdirek, Brno 1929

Innspillinger:

Stanislaw Barcewicz (1858-1929), L. Urstein (piano), Testament SBT2 1323

Bronislaw Huberman (1882-1947), Staatskapelle Berlin, William Steinberg, Naxos 8.110903

Mischa Elman (1891-1967), London Symphony Orchestra, John Barbirolli, Naxos 8.110912

Leonid Kogan (1924-1982), USSR State Radio Symphony Orchestra, Vassily Nebolsin, Brilliant Classics 93030

Jascha Heifetz (1901-1987), Chicago Symphony Orchestra, Fritz Reiner, RCA 09026 61743 2

David Oistrakh (1908-1974), Moscow Philharmonic Orchestra, Gennady Rozhdestvensky, Brilliant Classics 92609

Viktor Tretiakov (1946-), USSR State Symphony Orchestra, Mariss Jansons, Brilliant Classics 93005

Itzhak Perlman (1945-), London Symphony Orchestra, Alfred Wallenstein, Hässler PH04089

David Garrett (1980-), Russian National Orchestra, Mikhail Pletnev, Deutsche Grammophon
471 428-2