



GÖTEBORGS UNIVERSITET
HÖGSKOLAN FÖR SCEN OCH MUSIK

DRAMAT I MUSIKEN

Sceniskt och filmiskt gestaltad pianomusik

Henrik Kilhamn



Examensarbete inom konstnärligt masterprogram i musik,
inriktning interpretation

Höstterminen 2013

Degree Project, 30 higher education credits
Master of Fine Arts in Music, Interpretation
Academy of Music and Drama, University of Gothenburg
Autumn Semester 2013

Author: *Henrik Kilbamm*

Title: *Dramat i musiken – Sceniskt och filmiskt gestaltad pianomusik*

Title in English: *The drama in the music – piano music performed on stage and with film*

Supervisor: *Maria Bania*

Examiner: *Lena Dablén*

Key words: Piano music, performance, film, imagineering, physiognomy, music as action, Beethoven *Appassionata*, Scriabin Piano Sonata no. 5, Prokofiev *Visions Fugitives*, Schumann *Dichterliebe*

ABSTRACT

The aim of this master's project is to explore ways to perform piano music conceived dramatically. I do this through performance of Beethoven's *Appassionata* Op. 57 and of Scriabin's Piano sonata no. 5 Op. 53, and through performances with film of Prokofiev's *Visions fugitives* Op. 22 (suite) and of Schumann's *Dichterliebe* Op. 48 (suite) with piano and cello – films which I have conceived of and made myself derived from the dramatic aspect and the physiognomic properties of the music, and in the Schumann project also from the poetry that make up the songs. By writing a reflective and documenting text about the processes through which the artworks are created I am articulating the artistic knowledge manifest in the artworks themselves. I arrive at a conclusion of an approach of music as action and of music as ambience, to be used as a tool in creating dramatic performances of music such as mine.

INNEHÅLL

| | |
|--|----|
| Innehåll | 3 |
| Förord | 7 |
| | |
| 1. Inledning | 8 |
| 1.1 Bakgrund | 8 |
| 1.2 Syfte och frågeställningar | 10 |
| 1.3 Metod | 12 |
| 1.4 Dramat i musiken | 14 |
| 1.5 Tankar om film och filmmusik | 19 |
| 1.6 Disposition | 21 |
| 1.6.1 Filmupptagningar från konserter och filmer | 22 |
| 1.6.2 Förkortningar | 22 |
| | |
| 2. Beethovens <i>Appassionata</i> : Övningar i dramatisk gestaltning | 23 |
| 2.1 Guide till läsaren | 24 |
| 2.2 Analys, dramatisering och gestaltning | 25 |
| 2.3 Utvärdering | 29 |
| | |
| 3. Skrjabin's Pianosonat nr. 5: Dramatisk gestaltning fullt ut | 30 |
| 3.1 Guide till läsaren | 32 |
| 3.1 Analys, dramatisering och gestaltning | 33 |
| 3.2 Utvärdering | 42 |
| | |
| 4. Prokofieffs <i>Visions Fugitives</i> med film: karaktärssatser | 43 |
| 4.1 Filmskapandet | 44 |
| 4.2 Guide till läsaren | 45 |
| 4.3 Analys och dramatisering | 46 |
| 4.3.1 <i>Animato</i> | 46 |
| 4.3.2 <i>Con vivacità</i> | 48 |

| | |
|--|----|
| 4.3.3 <i>Pittoresco (arpa)</i> | 49 |
| 4.3.4 <i>Feroce</i> | 50 |
| 4.3.5 <i>Assai moderato</i> | 52 |
| 4.3.6 <i>Allegretto Tranquillo</i> | 53 |
| 4.3.7 <i>Dolente</i> | 54 |
| 4.4 Konsert med synkroniserad film..... | 56 |
| 4.4.1 Synkroniseringsförfarande | 56 |
| 4.5 Reflektion kring konsert..... | 58 |
| 4.6 Utvärdering..... | 59 |
| | |
| 5. Schumanns <i>Dichterliebe</i> med film: Ett fullständigt drama..... | 60 |
| 5.1 Kommentarer kring cellotranskription | 62 |
| 5.2 Filmskapandet | 63 |
| 5.3 Guide till läsaren | 64 |
| 5.4 Analys och dramatisering..... | 65 |
| 5.4.1 <i>Monat Mai</i> | 65 |
| 5.4.2 <i>Deine Augen</i> | 66 |
| 5.4.3 <i>Meine seele</i> | 67 |
| 5.4.4 <i>Ich grolle nicht</i> | 68 |
| 5.4.5 <i>Sommormorgen</i> | 69 |
| 5.4.6 <i>Die alten, bösen Lieder</i> | 71 |
| 5.5 Kommentarer kring filmskapandet..... | 73 |
| 5.6 Konsert med synkroniserad film | 73 |
| | |
| 6. Slutdiskussion och avslutning | 74 |
| 6.1 Musik som handling och stämning | 74 |
| 6.2 Naivitet..... | 75 |
| 6.3 Medium och konstformer | 76 |
| 6.4 Enbart musikalisk gestaltning | 77 |
| 6.5 Avslutning..... | 77 |

| | |
|--|----|
| 7. Ljud- och filmfiler och bilagor | 79 |
| 7.1 Ljud- och filmfiler | 79 |
| 7.2 Grafisk filmstruktur <i>Dichterliebe</i> | 81 |
| 7.3 Cellotranskription <i>Dichterliebe</i> | 88 |
| | |
| 8. Litteraturförteckning | 92 |
| 8.1 Böcker och artiklar | 92 |
| 8.2 Uppslagsverk..... | 93 |
| 8.3 Noter | 93 |

FÖRORD

Jag vill tacka en mängd personer som på olika sätt har varit till hjälp för arbetet. Först och främst min fantastiska handledare Maria Bania som har läst och kommenterat texterna i alla dess olika tillstånd och versioner. Under arbetets gång har jag också haft regelbundna pianolektioner med Bernt Wilhelmsson som har undervisat och hjälpt mig utveckla min rent musikaliska gestaltning i pianomusiken jag har spelat både i och utanför arbetet. Jag vill också rikta ett tack till Gunilla Gårdfeldt som jobbade med mig med den sceniska gestaltningen på Skrjabins pianosonat nr. 5 i slutet av arbetet, och som också inspirerade att tänka i dessa banor flera år tidigare. Tack också till Anders Tykesson, Einar Nielsen, Karin Nelson och Joel Eriksson som under åren varit delaktiga i olika faser av masterarbetets utformning, bland annat under litteraturseminarier, interpretationsseminarier och delredovisningar av arbetet.

Vidare vill jag tacka alla mina medmusiker och medfilmskapare som har ställt upp och medverkat i de olika filmprojekten: Ted Jönsson som entusiastiskt hjälpte till att filma både det tidiga projektet *Waldszenen* och *Visions fugitives*; Julius Österberg som synkroniserade *Visions fugitives* live under en lunchkonsert; Alexander Wallén, Sofia Andrén och Erik Strandberg som agerade och gjorde eminenta roller i *Dichterliebe*; Oscar Kleväng som spelade cello oerhört vackert på *Dichterliebe*; och slutligen Simon Berggården som synkroniserade både *Visions fugitives* och *Dichterliebe* live på min avslutningskonsert.

Slutligen vill jag tacka Simon Berggården igen och Joel Andersson för trevligt sällskap och inspirerande samtal under den masterarbetesskrivstuga som vi höll på måndagmornar sista terminen.

1. INLEDNING

Another kind of motion picture can project music, poetically visualized on screen, showing Nature in its most powerful or idyllic moods, and human life in abstract or idealized form.¹

- L. Stokowski

1.1 BAKGRUND

Under mina studier på högre musikutbildning har jag känt av en viss diskrepans mellan vad jag upplever när jag själv spelar piano, när jag studerar in och i viss mån också framför klassisk musik på konsert, och vad jag upplever när jag går och lyssnar på klassisk musik på konsert, t.ex. symfoniorkesterkonsert eller pianoafton. Jag fattar mycket större tycke för musiken som jag själv spelar; efter att ha arbetat med stycken i dagar, veckor och månader kan de nästan beskrivas som kärleksrelationer – i början blir jag som nyförälskad och så småningom lär jag känna stycket allt bättre och blir bekväm med det – och jag kan efter ett tag känna att jag verkligen förstår musikstycket med dess komplexitet och subtilitet grundligt och uppleva musiken till fullo (fram till en viss gräns när jag istället blir trött på stycket). När jag går på konsert å andra sidan har jag bara en chans att ta till mig allt det där som jag annars har flera veckor på mig att studera, och det hinner jag oftast inte. Framförs ett stycke som jag själv har spelat kan jag uppskatta det mycket mer, men för nya stycken för mig blir resultatet att jag känner att jag inte riktigt förstår musiken även om det kan vara vackert och medryckande emellanåt. Det man får lära sig som musikerstuderande är att så länge man framför musiken med absolut övertygelse så lyckas man förmedla och kommunicera musiken adekvat till publiken. Jag är inte helt övertygad om detta just eftersom min upplevelse av musik om jag spelar själv eller lyssnar skiljer sig åt mycket mindre beroende av övertygelsen hos musikerna än av min egen kunskap om musiken.

För min egen verksamhet som pianist innebär det här inte några större problem eftersom jag ändå upplever musiken när jag själv spelar, och om upplevelsen inte alltid

¹ Leopold Stokowski, *Music for all of us* (1943), s. 245.

blir fullkomlig när jag gör konserter beror det snarare på konsertens inneboende svårigheter med dess extremt utsatta situation och den klassiska musikens perfektionismmentalitet. När jag övar och studerar in pianomusik känner jag fortfarande att jag verkligen vill dela med mig av den till en lyssnande publik, och många gånger har jag hört att publiken uppskattar att höra mig spela. Men med det föregående resonemanget i åtanke slits jag och letar efter en slags balans mellan att bevara den klassiska musikens tradition och integritet som jag alltså uppskattar, och att använda musiken på ett roligare, häftigare, intressantare eller mer spännande sätt för att publiken ska få en större upplevelse samt att också nå ut till en bredare publik. Barnkonserter är ett exempel där musiker ofta går utanför traditionella konserteramar för att lättare nå fram till barnen, t.ex. genom verbala inslag och kortare snuttar musik istället för hela verk. Annars kan vi klassiska musiker ibland prata om att vi har ett uppdrag, en mission i en nästan religiös bemärkelse att förmedla den klassiska musiken till det "ännu inte upplysta" folket. För att göra det kan man arrangera en slags *ingångskonserter*, t.ex. operahuset sätter upp populära musikaler och symfoniorkestrar gör filmmusikkonserter. Det här projektet ligger lite längs de linjerna kan man säga.

Jag har alltid varit intresserad av film. Jag började spela in amatörfilmer med kompisar i högstadiet och under gymnasiet nådde mitt filmskapande sin kulmen när jag och en kompis ledde produktionen av en två timmar lång gangsterfilm. En anledning till att jag var så starkt engagerad var att filmskapandeprocessen var extremt intressant och spännande, jag kunde drömma mig bort och leva i filmens underbara och kontrollerade värld vilket var fantastiskt roligt.

När jag var sju år var jag och mina syskon hemma hos vår mormor och tittade på Disneys *Fantasia* ganska ofta. Det är en tecknad film från 1940 där tecknarna har gjort historier utifrån och till klassiska orkesterstycken (bl.a. Beethovens Symfoni nr. 6 och Stravinskys *Våroffer*). Filmen består av sju fristående sådana här kortfilmer som inte använder sig utav något annat ljud än musiken. Dessutom är bilderna extremt synkroniserade med musiken – ibland är varenda melodifras gestaltad med t.ex. blommor som flyger genom luften. *Fantasia* gjorde ett oerhört starkt intryck på mig. Jag var helt förtrollad av att musik och bilder var så snyggt sammansmälta till en enhet som talade till mig genom två sinnen. Jag tror att det är en liten anledning till att jag sedan ville fortsätta att spela piano som jag hade börjat med vid sex års ålder – glädjen av musiken fick jag delvis fick genom *Fantasia*. Nu för tiden kan det hända att jag tittar på

en film och det kommer ett sådant här ögonblick – bakgrundsljudet till filmen försvinner, ingen pratar utan det är bara musik som spelas vilket gör att man börjar lyssna medvetet på den – och då känner jag att min konstupplevelse av filmen förstärks; jag träder in i en egen värld för en liten stund och tar till mig musiken tillsammans med bilderna på ett speciellt sätt, triggad av den medvetna och lyckade kombinationen av filmskaparna. Sådana ögonblick har inspirerat mig till att arbeta med film och musik på det sätt jag gör i det här projektet.

1.2 SYFTE OCH FRÅGESTÄLLNINGAR

Jag vill förstärka upplevelsen hos publiken av klassisk pianomusik genom att skapa och gestalta en dramatisering av musiken som tar sig uttryck utöver det rent musikaliska. Syftet med detta masterprojekt är således att undersöka hur jag kan skapa och gestalta en sådan dramatisering. Jag arbetar med två typer av dramatiseringar: scenisk gestaltning, samt musik framförd tillsammans med film på konsert, d.v.s. filmklipp utan ljudspår som visas på en filmduk samtidigt och synkroniserat till pianomusiken som jag spelar under konsert. Jag tror att båda dessa typer av dramatiseringar, externa manifestationer, av musiken tillför något och förstärker musik- och konstupplevelsen på konserten, både för personer som inte är vana vid klassisk musik och för personer som är det.

Till att börja med undersöker jag hur en sådan här dramatisering av musiken uppstår och tar form hos mig som pianist.

(1) Hur skapar jag en dramatisering utifrån musiken? Vad är det för element i musiken som fyller vissa funktioner och skapar vissa associationer vilka leder till konstnärliga beslut om hur jag utvecklar dramatiseringen?

Detta behandlas lite mer teoretiskt under *Dramat i musiken* i inledningen och praktiskt och reflekterande i kapitlen *Analys och dramatisering* under samtliga delprojekt.

När ett sådant drama är påtänkt och skapat undersöker jag hur jag kan gestalta det. Först håller jag mig till de fysiska ramarna för den traditionella klassiska konserttraditionen där jag använder mig utav mig själv och en flygel på scenen, dock går jag längre än brukligt med klädsel och scenisk gestaltning vid flygeln.

(2) Hur gestaltar jag min dramatisering av musiken på konsert? Hur förhåller jag mig till scenisk gestaltning vid flygeln med gestik, ansiktsuttryck, blickar etc.?

Jag gör två delprojekt inom denna ram: Beethovens *Appassionata* som redovisas i kapitel 2 samt Skrjabins pianosonat nr. 5 i kapitel 3.

Till sist går jag hela vägen ut och undersöker hur jag kan gestalta min dramatisering enligt ovan i film. Då går jag utanför ramen för den traditionella konserten och använder mig utav en filmduk på scenen ovanför pianot och en person som synkroniserar filmen *live*. Filmen är till sin natur mer förankrad i den visuella världen än vad musiken är i den auditiva (instrumental musik, ej sång), vilket innebär att filmen ofrånkomligt placeras i tid och rum på ett påtagligt sätt.

(3) Hur kan jag omsätta musik i film för att förstärka den? Hur kan jag förhålla de konkreta handlingarna och händelserna i filmen till musiken?

Jag gör två delprojekt med film: sju korta men uttrycksfulla stycken ur Prokofieffs *Visions fugitives*, op. 22, där kompositören inte antyder någon handling utan där jag själv skapar den från grunden, i kapitel 4, samt sex *lieder* ur Schumanns *Dichterliebe*, op. 48, där poesin ger en tydlig indikation på handlingen igenom satserna framförda med cello istället för sång, i kapitel 5.

Samtliga fyra delprojekt kulminerar i en uppspelning eller konsert där jag spelar upp musiken med scenisk gestaltning i kapitel 2 och 3 samt med synkroniserad film i kapitel 4 och 5.

1.3 METOD

Den holländska estetikforskaren Henk Borgdorff föreslår följande definition av begreppet konstnärlig forskning:

Art practice qualifies as research if its purpose is to expand our knowledge and understanding by conducting an original investigation in and through art objects and creative processes. Art research begins by addressing questions that are pertinent in the research context and in the art world. Researchers employ experimental and hermeneutic methods that reveal and articulate the tacit knowledge that is situated and embodied in specific artworks and artistic processes. Research processes and outcomes are documented and disseminated in an appropriate manner to the research community and the wider public.²

De musikaliska och sceniska respektive filmiska gestaltningarna är resultatet av konstnärliga processer. Framförandena är alltså konstnärliga produkter. De kunskaper som finns dolda [tacit] däri uppvisas och artikuleras av min skriftliga dokumentation och reflektion av processerna. Detta skrivande har också direkt bäring på de konstnärliga och kreativa processerna – tillstånd av skapande och reflekterande övergår steglöst i varandra som så ofta annars inom konsten.

Jag använder mig av en serie konstnärliga metoder, processer och faser för att skapa konstverken, d.v.s. framföranden av musiken; musikaliskt, sceniskt och med film gestaltat på konsert. Först skapar jag en dramatisering utifrån musiken, en konstnärlig process jag har valt att kalla för *imagineering* – en sammansättning av de engelska orden *imagination* och *engineering*.³ Det innebär alltså att komma på en slags konkret handling utifrån musiken vilket kräver dels ett mått av rent fantiserande och dels ett mått av ingenjörskap om man så vill, ett hopsnickrande av fantasierna till en konkret handling. Denna process sker samtidigt som och om lott med instuderingsfasen av musiken, d.v.s. det arbete jag lägger på att öva på och lära mig musiken, både ur en teknisk och

² Henk Borgdorff, *The conflict of the faculties – Perspectives on artistic research and academia* (2012), s. 53.

³ Begreppet myntades av aluminiumtillverkaren Alcoa runt 1940 för att beskriva ett internt program där de anställda uppmanades hitta på nya, innovativa sätt att använda aluminium, och har sedan kommit att förknippas i första hand med Disney i *Walt Disney Imagineering*, en gren i företaget Walt Disney som designar temaparker och kryssningskepp etc. *Wikipedia*, "Imagineering" (senast ändrad 10 mars 2013), <http://en.wikipedia.org/wiki/Imagineering>.

musikaliskt gestaltande aspekt. Som jag nämnde ovan skriver jag här ned mina tankar om musiken i reflekterande texter vilket också utgör en metod för att undersöka själva *imagineerings*-processen.

För de sceniskt gestaltande projekten omsätter jag sedan dramatiseringen i fysiska rörelser och gester vilka jag sedan i sin tur också övar på och studerar in.

För projekten med film omsätter jag dramatiseringen i film som jag själv skapar. Med mitt "filmmanus" som jag har *imagineerat* utifrån musiken regisserar och filmar jag skådespelare som agerar – mig själv i *Visions fugitives* (då en annan person filmar) samt två skådespelare i *Dichterliebe*. Vid sidan av filminspelningen gör jag också inspelning av musiken så som jag tänker spela på konsert, vilken jag sedan har grund för att redigera filmen digitalt. När jag har satt ihop film och musik har jag en *färdigklippt* version av filmen. För att framföra musiken och synkronisera filmen med spelandet på konsert stycker jag sedan upp den *färdigklippta* versionen av filmen i mindre klipp, endast filmklipp utan ljudspår. Dessa filmklipp visas och synkroniseras till musiken på konserten, vilket då utgör *konsertversionen* av filmen. Detta är en omfattande process i många steg. Under och mellan alla steg krävs otaliga konstnärliga beslut som i slutändan är det som ger upphov till själva konstverket. Dessa beslut baseras på den konstnärliga intuition och kompetens jag har erhållit för den konstnärliga nivå jag befinner mig på nu, som i sin tur är del av en större, livslång konstnärlig utveckling.

Till slut kommer framförandet av de olika projekten, tillfället då en publik får ta del av musiken och gestaltningen. Det är under detta tillfälle som resultaten av arbetet med musiken manifesteras under en kort stund.

Inom konstnärlig verksamhet är det också nödvändigt att förhålla sig till kritik från publiken, både okända konsertbesökare och närmare kollegor och vänner. Jag har valt att ta med och utvärdera kortfattad feedback från publiken på konserterna genom enkla frågor på baksidan av programbladet eller korta samtal efter konserterna. Deras åsikter och synpunkter ger mig en aning om var jag befinner mig i förhållande till publikens musik- och konsertupplevelse och dessutom i vilken riktning jag kan gå vidare och reflektera över resultatet. Detta diskuterar jag i *Utvärderings*-kapitlen under samtliga delprojekt.

1.4 DRAMAT I MUSIKEN

Musikpsykologiforskaren William Rosar lägger fram och diskuterar i en artikel Heinz Werners teori om fysionomisk förnimmelse med avseende på musik.⁴ Det är en teori som betonar fysionomiska egenskaper som vi människor uppfattar hos framför allt andra människor men också andra objekt såsom bilder och musik. Fysionomik härstammar ifrån de gamla grekerna och är enligt Nationalencyklopedin en "förlegad föreställning att man utifrån en människas anletsdrag eller kroppstyp kan bestämma hennes begåvning och personlighet."⁵ Det verkligen en förlegad lära, men Werner använder ändå begreppet fysionomisk egenskap till skillnad från fysikaliska eller geometriska egenskaper.

One cannot totally define a face by objective characteristics such as a crooked nose, a facial angle of x degrees, blue eyes, white skin, and so forth. Those are physical or geometric properties. But the face also has physiognomic properties. It is either grumpy or cheerful, energetic or tired, lascivious or pure. These qualities are not feelings but, rather, are perceptions.⁶

Han menar vidare att dessa kvalitéter eller egenskaper är lika fundamentala som filosofen John Lockes primära och sekundära egenskaper (fysikaliska egenskaper såsom form, rörelse, färg etc. hos objekt).⁷ I musiken menar Rosar motsvaras detta av strukturella element kontra det totala känslomässiga innehållet. Bland annat tar han upp barockens affektlära som beskriver hur man komponerar musik för att uppnå en viss känslöstämning. Strukturella element ger alltså upphov till en känslöstämningar på olika sätt och däri ligger konsten att komponera, även om det inte alltid är så enkelt som affektlärens ordlista med t.ex. intervall och motsvarande emotionell innebörd. Rosar menar vidare när han pratar om (konventionell) filmmusik i slutet av artikeln att det är en skillnad på att uppfatta dessa fysionomiska egenskaper och att bli känslomässigt berörd.⁸ Samma perspektiv tas upp av R. T. Allen:

⁴ William H. Rosar, "Film music and Heinz Werner's theory of physiognomic perception," *Psychomusicology* 13 (1994).

⁵ *Nationalencyklopedin Band 7, "Fysionomik,"* Kari Marklund, chefred. (1992), s. 128.

⁶ Rosar, s. 157.

⁷ Rosar, s. 157.

⁸ Rosar, s. 161.

We first take the world to be animate and expressive and then learn to de-personify and de-animate parts of it. Piaget has traced this process and other psychologists have observed that the first response to things is as much one to their emotional tone as it is to their qualities and shape. /.../ Emotions and other states of mind are ... recognized as being *in* pieces of music and other works of art as they are in natural objects and scenes, which art often represents and so uses to embody, and thence to communicate or to evoke, emotions and moods. That is, the works themselves, plus perhaps what they depict, have physiognomies ... to which we respond emotionally.⁹

Jag tror som Allen att vi blir känslomässigt berörda av musik på grund av att vi förnimmer musikens fysionomiska egenskaper, men att det är en process vi inte alltid är medvetna om, och som inte heller sker varken linjärt eller proportionerligt. Man strävar både efter att bli känslomässigt berörd som lyssnare och att beröra lyssnare känslomässigt när man spelar. Man misslyckas oftare än man lyckas, men när man lyckas så beror det åtminstone delvis på musikens fysionomiska egenskaper. De finns alltså där i grunden och leder till att man blir känslomässigt berörd. Utöver det spelar andra parametrar stor roll såsom lyssnarens inställning och sinnesstämning, konsertsituationen och musikerns musikaliska gestaltningsförmåga. En stor fråga i sådana här sammanhang är också vad som man kan säga gäller generellt och vad som skulle vara personliga, differentierade uppfattningar av musikens *fysionomi*.

Pianisten och musikvetaren Charles Rosen beskriver i sin bok *Music and Sentiment* musik (framför allt pianomusik) utifrån en fysionomisk utgångspunkt, och talar även han om grundläggande känslöstämningar.

Dealing with the representation of sentiment in music, I shall not often attempt to put a name to the sentiment ... Happily, however, it is mostly quite obvious. That is: some music is sad and some is jolly. Sometimes it is ferocious or funeral and sometimes tender – and there is little difficulty in deciding what sentiment is being represented ... The frivolity of naming the sentiment arises largely from the fact – as Mendelssohn once famously observed – that music is much more precise in these matters than language.¹⁰

⁹ R. T. Allen, "The Arousal and expression of emotion by music," *British Journal of Aesthetics*, Vol. 30 No. 1, (1990), ss. 60-61.

¹⁰ Charles Rosen, *Music and sentiment* (2010), s. 5.

Riktigt så enkelt är det kanske inte. Jag tror att inklinationen att dela upp musik i kategorierna glad eller ledsen kommer från den starka tradition av en dur/moll-tonalitet, men även genom den arbetar tonsättarna väldigt mycket med att kontrastera känslöstämningar med varandra samt låta dem utvecklas till något annat.

Musikförfattaren Christopher Small uttrycker det mer nyanserat:

Each of those musical gestures which are woven together into a composition is, like all gestures, multivalent, capable of meaning many things, even mutually contradictory things, at once, while words, or at least sentences, can generally mean only one thing at a time. The musician dances through time, throwing out his multiple meanings like multicolored sparks from a fireworks display, while the writer plods after him, trying to reconstruct the significance of the spectacle from the burned-out cases.¹¹

En musikalisk gest kan här förstås som en gest med kroppsspråket, en gest som förklarar någonting och som genom sin fysiologiska egenskap förmedlar detta till mottagaren. Detta är också en central del i en musikers interpretation av ett stycke: att läsa ut de musikaliska gesterna från noterna och kunna förmedla dem genom att utföra dem på nytt i nuet. Musikaliska gester sätts ihop och bildar motiv, fraser och melodier vilket ger musiken riktning och rörelse. Då är känslöstämningen nästan aldrig statisk utan fluktuerar mellan olika lägen och olika intensitet – och det är vad som gör musiken intressant.

Jag utgår ifrån dessa teorier som en premiss i mitt arbete, att musiken besitter *fysiologiska* egenskaper som jag läser av, medvetandegör och analyserar. Jag tror vidare att människor reagerar ganska lika på dessa egenskaper i musiken varför de gör anspråk på att vara åtminstone delvis universella. Exempelvis kan man bryta ut parametern *energi* ur musiken och fråga vilken energinivå musiken har just nu och vilken energikontur den följer under ett avsnitt, och man skulle vara överens om det rör sig om högre eller lägre energi (intensivt eller avslappnat tempo, dynamik och artikulation etc.) vid en viss tidpunkt. Vi människor lever konstant med olika tillstånd och faser av ansträngning och avslappning som samverkar, vilket speglas i musikens värld med mängden energi, manifesterat på olika sätt i olika musik. Går man över den någotsånär endimensionella parametern energi kommer man istället till att prata om

¹¹ Christopher Small, *Musicking* (1998), s. 172.

(*fysionomiska*) känslor och känslöstämningar i musiken, vilket är lite svårare eftersom de är mer divergenta. Vissa ögonblick i musiken kan man ganska lätt identifiera en viss känsla men när musiken fortsätter så förvandlas också känslan, den kanske växer eller krymper till något annat eller skiftar nyans inom samma känsla eller avbryts tvärt av en annan känsla. Detta sker konstant i musiken och med varje gest i musiken så ändras känslan i proportionerlig grad. Rör det sig om längre perioder med ungefär samma känsla kallar jag det för känslöstämningar.

Musikvetaren Fred Maus inleder sin artikel "Music as Drama" med följande ord: "Recent professional music theory and analysis has tended to avoid certain large questions. Theorists have written little, explicitly at any rate, about the value of music or the nature of musical experience."¹² Han pratar vidare om den klassiska musikteorin och analysen och tar upp röster, bland annat filosofen Peter Kivy, som vill se mer av en känslomässig, expressiv eller humanistisk bredare analys eller musikkritik i dess ställe, och kommer till slut fram till följande sammanfattning av diskussionen.

(1) Music theory and musical analysis constitute an autonomous discipline, capable of establishing its methods and achieving results without drawing on other ways of interpreting music. (2) Theory and analysis study one aspect of music, namely its "structure." (3) The "structure" of a composition is only one of its aspects. Among the others, one is particularly crucial for criticism and aesthetics. It is hard to name, because the common designations – "expression," "affect," "content," and so on – all imply controversial commitments. But this other aspect is closely linked in some way to human feeling or emotion, and it may also have affinities with linguistic meaning. (4) An attempt to articulate this unnamed humanistic aspect of music must draw on the solid achievements of theory and analysis.¹³

Maus ställer sig här något tveksam till att begreppet "struktur" skulle skilja sig så mycket från innehåll eller mening i musiken, men han presenterar sedan en omfattande reflektion/analys av de första takterna i Beethovens stråkkvartett i f-moll Op. 95 där han försöker integrera de två aspekterna enligt (4) ovan. Han presenterar en teori att man som lyssnare hör händelser ("events") i musiken som handlingar ("actions"), vilka man också kopplar till agenter som utför handlingarna, dock ej tydligt definierade.

¹² Fred Maus, "Music as Drama", *Music and Meaning* (1997), s. 105.

¹³ Maus, s. 111.

I suggest that the notion of action is crucial in understanding the Beethoven passage. A listener follows the music by drawing on the skills that allow understanding of commonplace human action in everyday life. In transferring those skills from the context of ordinary human behavior to the more specialized context of musical events, a listener can retain some forms of interpretation relatively unchanged, while other habits of thought must be changed to fit the new context.¹⁴

Maus handlingar menar jag är detsamma som musikens fysionomiska egenskaper, egenskaperna formulerade som adjektiv eller adverb och handlingarna formulerade som verb. Att koppla handlingarna till agenter som utför dem anser jag är något som sker på en högre, sekundär nivå. En större närvaro och koncentrerat lyssnande ger här större möjligheter att höra och leva sig in i musiken på ett intressant och spännande sätt. Maus framhåller också att det finns flera möjliga sätt att höra musiken och att göra kopplingarna.

The actions that a listener follows in listening to the Beethoven passage do not belong to determinately distinct agents. More precisely, as the listener discerns actions and explains them as psychological states, various discriminations of agents will seem appropriate, but never with a determinacy that rules out other interpretations. The claim is not that *different listeners* may interpret the music differently (though they undoubtedly will), but rather that a *single* listener's experience will include a play of various schemes of individuation, none of them felt as obligatory. (Maus kurs.)¹⁵

Vilka handlingar som görs i musiken och vilka agenter som utför handlingarna kan alltså variera mellan olika uppsättningar av agenter och förhållanden mellan dem i takt med att musiken fortskrider, på ett sätt som är ganska öppet för lyssnaren att tolka. Maus går sedan ett steg längre och jämför musiken och dess uppbyggnad med en teaterpjäs och dess handling med skillnaden just i uppsättningen av agenter och dessa agenter handlingars definitiva natur. Jag delar den uppfattningen och menar både att det är en fruktbar jämförelse som leder till större förståelse för musik i allmänhet, och att det är en utgångspunkt för mig som musiker att *imagineera* en handling som är mer konkret än flyktigt, med bestämda agenter – i princip att fastställa tydliga scener och

¹⁴ Maus, s. 119.

¹⁵ Maus, s. 123.

handlingar i musiken som jag anser vara min personliga tolkning i den här bemärkelsen. Ett sådant synsätt kan kallas för ett handlingsbaserat förhållningsätt till musiken. Det har många likheter med ett retoriskt förhållningsätt som också använder ett slags tillskrivande av handlingar till agenter som dock är mer begränsat till just ett retoriskt innehåll i dem (framför allt konceptet med *gester* i musiken). Begreppet retorik har använts i diskussionen om musik under lång tid och intresset för retorik har idag återuppväckts. Jag har dock valt att inte gå djupare in i denna diskussion i detta masterarbete. I mina delprojekt analyserar och dramatiserar jag musiken utifrån ett retoriskt förhållningsätt, en retorik som genom mitt konstnärliga arbete i mitt liv, utifrån mina kunskaper och förutsättningar och i min tid blir till min retorik.

1.5 TANKAR OM FILM OCH FILMMUSIK

Om man jämför en vanlig spelfilm – med tillhörande ljudspår bestående av både repliker, ljudeffekter och filmmusik – med musik känner jag att det är lättare när jag tittar på film att leva mig in i handlingen och glömma bort mig själv och på så sätt få en stark filmupplevelse, än motsvarande när jag lyssnar på musik och att få en stark musikupplevelse, som jag beskrev i bakgrunden ovan. Detta beror också på att filmen kommunicerar sitt budskap till mig genom både synen och hörseln medan musiken huvudsakligen går genom hörseln. Det visuella i en musikupplevelse spelar viss roll, t.ex. när musik framförs live så kan man som publik titta på musikerna som spelar vilket kopplas ihop med den auditiva upplevelsen och delvis kan förklara vissa av de gester och effekter i musiken som annars kanske hade passerat obemärkta. Man kan också välja att blunda och genom att ”stänga av” synen förhöja känsligheten i hörseln och på så sätt få ut ännu mer av musiken. Som filmåskådare å andra sidan behöver man inte anstränga sig särskilt mycket för att fullt uppfatta filmen, man behöver bara slappna av och låta sig svepas med av filmens berättande. Detta tror jag delvis beror på att filmen är baserad i den materiella verkligheten (både bild- och ljudspåret) medan musiken, som ”talar sitt eget språk,” inte är det. Jag upplever att man behöver anstränga sig mer för att träda in i musikens mer abstrakta värld än filmens mer konkreta.

Filmmusik används ofta i film för att förstärka känslor i filmen, d.v.s. i historien som filmen berättar. Då komponeras musik utifrån en bestämd känsla eller känslokontur längst tidsaxeln som har sitt ursprung i filmens dramaturgi. Musiken kan

sedan använda olika musikaliska nyanser inom känslan som bara är möjligt i musikens värld för att förstärka den totala upplevelsen. Dock har filmmusik ofta en väldigt underordnad roll gentemot handlingen då man inte har en rimlig chans att följa den helt och hållet i bruset av alla repliker och ljudeffekter om man inte koncentrerar sig på att isolera den.¹⁶

Mina filmprojekt ligger här i ett ganska utforskat område, framför allt konsertupplägget med dem. *Fantasia* som jag nämnde i bakgrunden ligger i sin gestaltning väldigt nära musikens inneboende dramatik. Det finns filmer som är enklare disponerade, till exempel en inspelning av SVT från 1978 av Schuberts *Winterreise*, D.911 med Håkan Hagegård och Thomas Schuback på svenska ("Vinterresan", översatt av Bo Setterlind) – både ljudupptagning och film som består dels av musikerna som framför sångerna i en fint inredd salong och sjunger för kameran och dels av klipp på Håkan Hagegård iförd svart hatt och cape som går ute i snön och på olika sätt kommenterar handlingen i sångerna, väldigt sparsamt upplagt.¹⁷ Samma typ av film finns väldigt väl utvecklat inom pop- och rockmusiken med *musikvideor* som oftast klipper mellan musikerna som spelar och sjunger i olika situationer, eventuellt också korsklippt med ett ytterligare drama där musikerna är huvudkaraktärer. Inom västerländsk klassisk musik är det dock väldigt sällsynt förekommande och *Vinterresan* utgör där ett fint och sällsynt exempel. Filmen *Koyaanisquatsi* av Godfrey Reggio med musik av Philip Glass är ett exempel på en film med musik som pekar lite åt ett annat håll. Den handlar inte om någonting konkret i den traditionella bemärkelsen utan visar snabbspolade bilder av hur naturen och delar av mänskossamhällen rör sig – som lyssnare/tittare sugts man in i ett slags meditativt tillstånd till den minimalistiska musiken och de vackra bilderna i 80 minuter.

¹⁶ Se t.ex. Randall Meyers, *Film Music – fundamentals of the language*, (1994), s. 159: "By distorting the visual image music transforms, colouring our perception, making it lighter or darker, clear, subtle, or even confusing our emotional responses as need may be. While the image or scene takes on a new colour and dimension, the music doesn't actually change its original meaning, rather, it amplifies those qualities most latent therein."

¹⁷ T.ex. "Linden" finns upplagd på Youtube. http://www.youtube.com/watch?v=Fk_qzpezngU

1.6 DISPOSITION

Kapitel 2, 3, 4 och 5 behandlar alltså de fyra olika delprojekten som beskrivs ovan. Varje kapitel börjar med en inledning som sätter musiken i sitt historiska sammanhang och placerar delprojektet i förhållande till hela projektet. Sedan följer en ganska omfattande analys och dramatisering av musiken där jag utgår ifrån noterna och skriver ner mina tankar. För de sceniskt gestaltande projekten i kapitel 2 och 3 rekommenderas först att man lyssnar på inspelningen av konserterna, utan att titta på filmen, för att bli insatt i musiken (gäller ej för kapitel 2, Beethovens *Appassionata*), och sedan att man tittar på filmupptagningen från konserten parallellt med texten - för varje tillhörande notexempel i texten finns också tidkoder för var i filmupptagningen just det exemplet kommer. Efter kapitlen rekommenderas också att man ser om filmupptagningen från konserten i sin helhet för att komma så nära upplevelsen av konserten som möjligt.

För projekten med film i kapitel 4 och 5 rekommenderas också att man först lyssnar på inspelningen av musiken, och sedan att man tittar på den *färdigklippta* versionen av filmen (som innehåller inspelningen av musiken) parallellt med texten, varje sats för sig. Där refereras också tidkoder som gäller de filmerna för varje notexempel. Efter de kapitlen rekommenderas slutligen att man ser filmupptagningen från konserten med *konsertversionen* av filmen synkroniserad (*Visions fugitives* gjordes på separat konsert *Dichterliebe* gjordes på min avslutningskonsert) i sin helhet för att få en upplevelse av konserten.

Efter *Analys och dramatiserings*-kapitlen följer en utvärdering av projektet och ibland även fler kortare kapitel som behandlar särskilda betänkanden eller förklaringar för respektive delprojekt.

Efter samtliga delprojekt följer slutdiskussions- och avslutningskapitlet som knyter ihop delprojekten samt återkopplar till inledningens syfte, metod och teoretiska del.

1.6.1 Filmupptagningar från konserter och filmer

Som jag nämnde medföljer alltså filmupptagningar från separata konserter till de sceniskt gestaltande projekten Beethovens *Appassionata* och Skrjabins Pianosonat nr. 5 som filmfiler. Kapitel 7.1 *Ljud- och filmfiler* ger en utförlig innehållsförteckning om alla medföljande ljud- och filmfiler. Nämnade projekt utgör där filerna 1-4.

Till filmprojektet med *Visions fugitives* medföljer en *musikinspelning*, den *färdigklippta* versionen av filmen samt en filmupptagning från en konsert med *konsertversionen* av filmen som synkroniseras med spelandet på konserten i filerna 5-7. Till projektet med *Dichterliebe* medföljer en *musikinspelning*, den *färdigklippta* versionen av filmen samt en filmupptagning från min avslutningskonsert med *konsertversionen* av filmen i filerna 8-10.

Som ytterligare en fördjupning i mitt arbete med musikfilmer finns ett tidigt experimenterande filmprojekt bestående av två satser ur Schumanns *Waldszenen* (Skogsscener) op. 82: Nr. 1. "Eintritt" (Inträde) och nr. 3. "Einsame Blumen" (Einsamma blommor) som *färdigklippt* version tillsammans med en inspelning av musiken i fil 11.

1.6.2 Förkortningar

I kapitlen "Analys och dramatisering" använder jag en del musiktermsförkortningar. Här följer en lista på de förkortningar med betydelser som är förekommer i texten.

| <u>Förkortning</u> | <u>Betydelse</u> |
|--------------------------|--------------------|
| <i>p</i> | <i>piano</i> |
| <i>pp</i> | <i>pianissimo</i> |
| <i>f</i> | <i>forte</i> |
| <i>ff</i> | <i>fortissimo</i> |
| <i>sf</i> | <i>sforzato</i> |
| <i>accel</i> | <i>accelerando</i> |
| <i>rit</i> | <i>ritardando</i> |

2. BEETHOVENS APPASSIONATA: ÖVNINGAR I DRAMATISK GESTALTNING

Detta kapitel behandlar min gestaltning av Ludwig van Beethovens pianosonat i f-moll Op. 57, den så kallade *Appassionatan*. Beethoven komponerade sonaten 1805 och musikvetaren Åke Holmqvist beskriver den i sin Beethoven-biografi som ”mycket virtuos med många konsertanta inslag och kraftfulla, massiva ackord som lyfter fram musikens symfoniska karaktär.”¹⁸

I projektet experimenterar jag med sceniska gestaltningselement. Jag gör först en partiell dramatisering av musiken, d.v.s. för vissa partier har jag en tydlig bild av vad som händer i musiken men inte sammanhängande genom hela stycket. Jag låter dramatiseringen ta sig lite större uttryck i min kropp, med ansiktsuttryck och med gester, än man traditionellt gör med klassisk musik. Jag är bunden att sitta vid pianot, jag kan inte resa mig så länge jag behöver använda mina händer för att spela, men jag kan röra mig från bålen och uppåt i kroppen. Detta gör pianister mer eller mindre omedvetet, och när jag spelar som vanligt så tänker jag inte på det utan det kommer ett slags gung i takt till musiken av sig själv med varierande intensitet i förhållande till musikens uttryck. Ansiktsuttryck däremot är mer sällan förekommande bland pianister. Den kinesiske världsberömde pianisten Lang Lang sticker ut ur mängden då han är väldigt uttrycksfull i ansiktet genom hela musiken, ansiktsuttryck som också överensstämmer väldigt bra med musiken han spelar.

Jag framförde sonaten på en lunchkonsert på Högskolan för Scen och Musik 2013. Jag klädde då ut mig till Beethoven (efter en allmänt känd bild på Beethoven som mall med vit skjorta, röd halsduk och jackedt) och presenterade konserten som att jag var Beethoven och hade rest från Wien för att framföra min senaste komposition för piano. Detta gav mig ett friare förhållningssätt till sonaten och musiken än vad man har inom den konventionella klassiska konsertrationen. Jag gjorde vissa ansiktsuttryck och rörelser med kroppen på vissa ställen för att förstärka den musikaliska karaktären, och dessutom använde jag publiken till att interagera med ibland genom att titta på den och

¹⁸ Åke Holmqvist, *Beethoven – biografien* (2011), s. 383.

tänka att jag berättade för den på ett personligt sätt. Nedan beskriver jag de sekvenserna där jag alltså använder den dramatiska gestaltningen mer än annars.



Bild 1: Lunchkonsert på HSM 2013: jag framför *Appassionatan* utklädd till Beethoven.

2.1 GUIDE TILL LÄSAREN

En filmupptagning av konserten medföljer (fil 1). Under *Analys, dramatisering och gestaltnings*-kapitlet nedan rekommenderas att titta på filmupptagningen från konserten parallellt med texten och notexemplen. Tidkoderna vid varje notexempel hänvisar till tiderna på filmupptagningen: [01.52] betyder alltså att behandlat exempel i musiken inträffar från 1 min 52 sek på in filmklippet. Det kan vara nödvändigt att se samma exempel i filmupptagningen flera gånger, först för att se förhållandet mellan notbilden och mina tankar och därefter för att se förhållningen mellan mina tankar och min musikaliska/sceniska gestaltning.

2.2 ANALYS, DRAMATISERING OCH GESTALTNING

I början av första satsen känns musiken väldigt spännande och lite osäker. Vid drillen i takt 11 tittar jag upp mot publiken med ett osäkert och frågande ansiktsuttryck [01.33].



Notexempel 1: Beethovens *Appassionata* sats 1, takt 11-12.

Det kommer tre väldigt våldsamma *subito ff* i takt 17, 20 och 22 vilket jag visar genom att använda hela kroppen i spelet så mycket som möjligt. Däremellan i takt 21 kommer ytterligare en drill som i takt 11 där jag tittar upp osäkert och frågande [01.52].



Notexempel 2: Beethovens *Appassionata* sats 1, takt 20-22.

Ett rastlös sekvens av tonuppreningar och det lyriska sidotemat följer utan att jag fysiskt förstärker någonting. I slutet av sidotemat spelar jag två ackorden med markeringarna *f* och *sf* som om jag känner två slag mot mig när jag spelar det. Detta gestaltar jag med min överkropp och huvud [02.46].

Genomföringen börjar i takt 67 med en omtagning av motivet som expositionen slutar med, ett fallande G[#]-moll-ackord i den återkommande punkterade rytmen, fast i E-dur istället för G[#]-moll.

Notexempel 3: Beethovens *Appassionata* sats 1, takt 65-79.

Denna omtagning känner jag som att man testar en sak man kommer på. Jag gestaltar det med att hålla upp ett finger mellan figurerna och sedan få ett leende på läpparna när jag inser att det blev ett durackord [03.46].

Avsnittet som följer är ett avsnitt som jag känner är väldigt dramatiskt laddat på ett sätt som inte bara är musikaliskt. Den motiviska drillen från inledningen kommer fyra gånger – första och andra gången kort och tredje och fjärde gången utökat och mer stabilt i E-dur. Första och tredje gången ligger det i mellanregistret och andra och fjärde i diskanten. För mig är detta en dialog mellan två personer. Motivet i takt 67 med upptakt är ett påstående från en person. Upprepningen av slutet av detta i ett ljusare register och över F#-moll istället för H-dur (takt 71) är som att den andra personen frågar "är du verkligen säker på det?" Den första personen svarar i takt 73-75 och försäkrar att den är säker, och den andra personen blir till slut övertygad och håller med i takt 76-78. Av detta gestaltar jag framför allt osäkerheten i takt 71 och övertygelsen i

takt 76 [04.00]. Som en knorr på den lilla historien går musiken sedan vidare med ytterligare ett *subito f*, och leendet byts mot ett uttryck av förvåning och rädsla.

Nästa tydligt dramatiserade avsnitt i musiken kommer först i codan, efter den virtuosa kadensen och innan *Più Allegro* i takt 239. Kaskaderna av sextondelar dör ut och motivet från inledningen upprepas flera gånger *diminuendo* och *ritenuto* till sista gången som är *pp* och *Adagio*.



Notexempel 4: Beethovens *Appassionata* sats 1, takt 235-238.

Här känner jag det som att jag håller på att dö [09.54]. Den sista upprepningen av motivet blir väldigt tungt, som om det är det sista man säger innan man dör, och under fermaten som följer inser jag att det inte finns någon annan utväg än det som följer – ett sista starkt utbrott innan musiken dör av och avslutar satsen i *pp*.

Efter första satsen känner jag att jag behöver ha en ordentlig paus innan jag sätter igång med andra. Jag går upp från pallen och ställer mig och tar några djupa andetag. När jag sedan sätter mig ner igen gör jag det med en helt annan sinnesstämning – jag låtsas som att jag sitter vid pianot i mitt vardagsrum och ska spela upp någonting för en god vän [11.30]. Jag sätter mig med benen i kors och börjar andra satsens lugna pulserande ackord och tittar upp och nästan flirtar med publiken då och då, t.ex. takt 6-7 första gången och takt 3 och 5 i repriserna [11.40].



Notexempel 5: Beethovens *Appassionata* sats 2, takt 1-8.

Resten av andra satsen gör jag inte så mycket mer av, jag låter de pianistiska variationerna som utvecklar sig tala för sig själva. Jag slänger en blick på publiken då och då om det är något extra snyggt ackord. I början av tredje satsen gestaltar jag dock en idé och går till och med så långt att jag förlänger pauser och upprepar takter för att göra större effekt.

The image shows a musical score for the third movement of Beethoven's Piano Sonata No. 23, 'Appassionata'. The tempo is marked 'Allegro ma non troppo.' The score is in 2/4 time and B-flat major. It consists of three systems of music. The first system (measures 1-8) starts with a forte (*ff*) dynamic and includes a piano (*p*) section with a fermata. The second system (measures 9-14) features a crescendo (*cresc.*) leading to a forte (*f*) dynamic. The third system (measures 15-20) includes a diminuendo (*dim.*) and ends with a pianissimo (*pp*) dynamic. The score is heavily ornamented with fingerings and includes a 'Teo.' marking in the first system.

Notexempel 6: Beethovens *Appassionata* sats 3, takt 1-20.

Rörelsen som startar i takt 5, som sedan växer fram till att bli ett *ostinato* igenom hela satsen, reagerar jag först på som något oväntat: "vad var det där?" [17.17]. Jag tittar frågande på publiken. Min högerhand spelar samma rörelse en oktav lägre (takt 7-8) och min uppmärksamhet riktas mot handen. Jag tittar på min egen hand och rör på fingrarna en liten stund (mycket längre än vad åttondelspausen i takt 9 tillåter) och sätter sedan igång sextondelarna i takt 9 väldigt långsamt för att rulla på alltmer i tempo. När jag har nått B^b i takt 16 gör jag ett diminuendo men fortsätter att upprepa takt 16 och 17 – jag märker att det svänger, börjar stampa takten och digga med huvudet och gör ett crescendo upp till *f* för att till slut göra ett snabbt *diminuendo* igen och sätta igång *ostinatot* i *pp*.

2.3 UTVÄRDERING

Alla dessa tillfällen är exempel på där min dramatisering av musiken tar sig uttryck i min kropp och mitt ansikte. Den kroppsliga sceniska gestaltningen är dock begränsad eftersom jag samtidigt måste spela på instrumentet. Men man kan också se det som en krydda till det musikaliska framförandet som kan göra det lite starkare, lite mer intensivt. I vilket fall tvingar det mig som musiker att vara extremt närvarande. Det finns en risk att jag fokuserar mer på rörelserna och ansiktsuttrycken än på musiken och att det går ut över musiken, t.ex. kände jag vid något tillfälle att jag nästan kom av mig för jag tänkte för mycket på uttrycken, men det kan också ha en enbart positiv effekt när uttrycken är tillräckligt inövade och de uppkommer naturligt utifrån musiken.

Jag fick kommentarer efter konserten om att det var roligt och spännande, en person sa att den var förvånad över att det hade varit så intressant att den hade orkat lyssna koncentrerat och följt med genom hela sonaten. En pianolärare sa att även om man inte skulle göra själva rörelserna/uttrycken så kan den inställningen (=dramatiseringen) ”ge mer klarhet åt interpretationen”, och det är ju självklart en positiv bieffekt. Men det här projektet handlar inte enbart om en musikalisk interpretation, hur dolt internt dramatiserad den än må vara, utan om hur ett externt uttryck av dramatiseringen kan tillföra musikframförandet och publikens musikupplevelse.

3. SKRJABINS PIANOSONAT NR. 5: DRAMATISK GESTALTNING FULLT UT

Detta kapitel behandlar arbetet med min gestaltning av Alexandr Skrjabin Pianosonat nr. 5, op. 53. Han komponerade den under bara en vecka 1907, precis i brytpunkten in på hans "tredje utvecklingsfas", då han helt "frångår ... den funktionella tonaliteten," efter att ha skrivit musik i mer romantisk och Chopininfluerad stil tidigare under livet.¹⁹ Günter Phillips skriver följande om sonaten i förordet till Peters utgåva:

In the 5th sonata the tendency towards the unusual, with a radical banishing of all banalities is already clearly discernible. Harmony, colour and rhythm dominate over melody, and tonality is dissolved. This sonata is a magnificent work, full of contrasts between dreamy tenderness and ecstasy breaking forth from suspended emotions, and there is no lack of the fanfare blasts and soaring outbursts so typical of Scriabin.²⁰

När Skrjabin komponerade sonaten arbetade han också med det stora symfoniska verket *La poème de l'extase* op. 54, till vilken han skrev ett långt dikt med samma namn. Ur den dikten tog han fyra rader och kopplade ihop dem med sonaten så att säga – den underliggande inspirationen till sonaten måste ha legat så nära att han kände att det var precis det som det handlade om.²¹ Raderna lyder:

*Jag väcker er till liv, o mystiska krafter!
Dränkta i den skapande andens dunkla djup,
Livets skygga skuggor, jag kommer med djärvhet!*²²

¹⁹ *Sohlmans musiklexikon band 5*, "Skrjabin, Alexandr," Hans Åstrand, huvudred. (1979), s. 402.

²⁰ Günter Philipp, "Preface," *Skrjabin Klavierwerke Band V: Sonatas 1-5*, C. F. Peters förlag (1971), s. 4.

²¹ Brad M. Damaré, *Music and literature in silver age Russia Mikhail Kuzmin and alexander Scriabin*, (2008), ss. 72-73. För dikten i sin helhet, ss. 152-162.

²² Skrjabin, *Klavierwerke Band V: Sonatas 1-5*, C. F. Peters förlag (1971), s. 93. Fritt översatt av författaren. Originalöversättning från ryska till franska: "Je vous appelle à la vie, ô forces mystérieuses! // Noyées dans les obscures profondeurs // De l'esprit créateur, craintives // ébauches de vie, à vous j'apporte l'audace."

Som Günter påpekar är de känslomässiga utbrotten (i likhet med Beethovens *Appassionata*) centrala i sonaten. Musiken är konstant oerhört dramatisk. Till och med under de lugnare delarna kräver musiken en närvarande intensitet, mycket på grund av att det melodiska innehållet är sparsamt. Jag kände starkt att jag ville arbeta med den här sonaten, mycket på grund av dess fantastiska energi. Efter att ha spelat sonat nr. 4 några år tidigare var det också ännu ett steg mot att lära känna Skrjabins musik ännu djupare.

Jag framförde sonaten på en lunchkonsert på Högskolan för Scen och Musik 2013. Jag gör här en väldigt personlig tolkning av musiken som jag också gestaltar till viss del kroppsligt och visuellt under uppförandet. Jag tolkar dikten som om jag är en trollkarl som tilltalar någon slags latent, mystiska krafter i kosmos som jag vill väcka till liv. Energin i sonaten är potentialen som finns hos de mystiska krafterna och som jag som trollkarl lyckas mana fram. De partier med lägre energinivåer – den stilla, svepande och flytande musiken – är lugnet mellan stormarna, vilan mellan ansträngningarna. I *Analys, dramatisering och gestaltnings*-kapitlet nedan beskriver jag musiken utifrån ett förstapersonsperspektiv, d.v.s. som att jag är trollkarlen som tar uti med dessa mystiska krafter på olika sätt genom sonaten. Under framförandet bär jag en svart mantel och har målat svarta krigsstreck under ögonen. Jag reciterar dikten ståendes på pianopallen för att sedan hoppa och bokstavligen starta sonaten med en smäll.



Bild 2: Lunchkonsert på HSM 2013: jag framför Skrjabins pianosonat nr. 5.

3.1 GUIDE TILL LÄSAREN

En ljudupptagning och en filmupptagning av även konserten medföljer (fil 2 och 3). Inför *Analys, dramatisering och gestaltungs*-kapitlet nedan rekommenderas att först lyssna på ljudupptagningen av konserten innan man läser texten, sedan titta på filmupptagningen från konserten parallellt med texten och notexemplen. Tidkoderna i texten gäller filmupptagningen från konserten på samma sätt som förra kapitlet. Det kan vara nödvändigt att se samma exempel i filmupptagningen flera gånger, först för att se förhållandet mellan notbilden och mina tankar och därefter för att se förhållningen mellan mina tankar och min musikaliska/sceniska gestaltning. Slutligen rekommenderas att titta på hela filmupptagningen från konserten ännu en gång för att få en helhetsuppfattning av konserten och gestaltningen.

En filmupptagning från min avslutningskonsert där jag gör Skrjabin igen medföljer också i fil 4. Där läser jag också upp ett större stycke av dikten, Skrjabin's *La Poème de l'Extase*, innan jag spelar. Denna kan man titta på för att jämföra två olika framföranden av musiken med samma idé om den sceniska gestaltningen.

3.1 ANALYS, DRAMATISERING OCH GESTALTNING

Allegro. Impetuoso. Con stravaganza

sfz sotto voce
f *p*
una corda

Notexempel 7: Skrjabins Pianosonat nr. 5, takt 1-3.

Kaos i kosmos [01.07]. Energiströmmar sveper förbi till höger och vänster (takt 3 och 5). Någonting som ser litet ut vid horisonten närmar sig i rasande fast och kör nästan rakt över mig (takt 7-11, *accelerando*). Plötsligt helt stilla (takt 12, generalpaus).

Languido

pp dolciss.
una corda
pochiss.

Notexempel 8: Skrjabins Pianosonat nr. 5, takt 13-16.

Jag svävar i rymden [01.19]. Ett uns av substans (takt 13-14, fallande kvart). Avlägset glimtande stjärnor (takt 14, *pochissimo*). Vänsterhanden svävar upp i luften efter att ackorden är tagna.

pp *poco cresc.* *dim.* *pp molto languido*

Notexempel 9: Skrjabins Pianosonat nr. 5, takt 25-30.

Jag testar några ackord/trollformler (takt 25-28) [01.47] som växer lite (*poco cresc.*) innan jag hejdar mig igen (takt 29, *pp*). Jag testar lite mer olika saker. Hittar tillbaka till den där substansen tidigare och fortsätter på det spåret, känns helt rätt. Ökar tempot och intensiteten och når fram till något bekant, något jag har träffat på innan. Hejdar mig snabbt innan jag är helt framme (takt 46, generalpaus) men kliver sen in i en härlig värld jag känner igen, sprudlande av liv och rörelse. (takt 47, *Presto con allegrezza*) [02.26].

Notexempel 10: Skrjabins Pianosonat nr. 5, takt 47-51.

Det bjuds på några mindre överraskningar men så småningom börjar jag mobilisera mina styrkor och växer fram i samstämmighet i härligt flöde! (takt 80-) [02.56].

Notexempel 11: Skrjabins Pianosonat nr. 5, takt 80-89.

Livet är fantastiskt, men så plötsligt kommer något okänt, väldigt brutalt (takt 96, *imperioso*) [03.10].

Notexempel 12: Skrjabin's Pianosonat nr. 5, takt 94-97.

Jag sitter som på nålar och spanar förskräckt runt om. Den brutala handlingen kommer en, två, tre gånger, men sedan kommer hjälp till undsättning! (takt 114) [03.27].

Notexempel 13: Skrjabin's Pianosonat nr. 5, takt 111-115.

Sen stilla igen. Stilla men förväntansfull atmosfär med breda ackord över pianot (takt 120-, *Meno vivo*) [03.40]. En melodi klingar fram över de dubbla kromatiskt nedåtgående understämmorna. Första tonen på melodin skiner verkligen – jag låter handen forma den i luften över tangenterna för att rikta publikens uppmärksamhet mot den.

Notexempel 14: Skrjabins Pianosonat nr. 5, takt 120-123.

Jag blir inte riktigt klok på tempot – tvingas göra stora *ritardandon* och börja om då och då. Berusad av stundens skönhet. Laddningen är sensuell, nästan erotisk.

Notexempel 15: Skrjabins Pianosonat nr. 5, takt 140-144.

Får inte vara kvar i det härliga tillståndet. Någonting oroligt är på frammarsch (takt 140, *Allegro fantastico*) [04.46]. Det är element från det trevliga tidigare (*Presto con allegrezza*) som nu framträder hotfullt (takt 143, *Presto tumultuoso esaltato*), växer och blir våldsamt. Till slut är jag tillbaka i inledningens kaos med växande energiströmmar (takt 157, *Allegro impetuoso*) [05.04], och cirkeln har slutits för första gången.

Notexempel 16: Skrjabins Pianosonat nr. 5, takt 157-160.

Tystnad igen. Återvänder till samma svävande som i början (en nästan identisk återtagning av *languido*-delen transponerat en helton upp). Trollformlerna som jag testar (takt 178) [05.43] lyckas lite bättre och i takt 183 uppnår jag ett känsligt ögonblick av perfekt harmoni mellan krafterna i kosmos.

The image shows a musical score for measures 178-184 of Scriabin's Piano Sonata No. 5. The music is in 5/8 time and features a melodic line in the right hand with grace notes and a harmonic accompaniment in the left hand. Dynamics include *pp*, *poco cresc.*, and *pp*.

Notexempel 17: Skrjabins Pianosonat nr. 5, takt 178-184.

Nu börjar det röra sig långsamt, och en sådan långsam rörelse kan bara innebära att det som rör sig är något stort. En stor sten som sakta börjar rulla. De brutala *imperioso*-motiven gör sig påmind, inte fullt så våldsamma först men alltjämt med en spänd närvaro. Efter ett första klimax krävs en omstart (takt 207) men andra försöket växer ännu snabbare och når vid höjdpunkten fram till samma *Presto* som tidigare (takt 227-) [06.48].

The image shows a musical score for measures 225-228 of Scriabin's Piano Sonata No. 5. The music is in 5/8 time and features a complex, fast-moving melodic line in the right hand with many accidentals and a harmonic accompaniment in the left hand. Dynamics include *ff* and *p*.

Notexempel 18: Skrjabins Pianosonat nr. 5, takt 225-228.

Presto con allegrezza-motivet kommer nu tillbaka och hjälper till, energin växer nästan lavinartat, krafterna får mer och mer utrymme och för att hålla dem i styr måste jag flytta händerna i kors över klaviaturen fram och tillbaka, hela tiden späckt med ackord. Tillslut gör krafterna en ansträngning som trycker upp tempot ytterligare [07.11]. Högerhanden går högre upp i registret och tvingas ta allt större brutna ackord för att behålla kontrollen och till slut lägger sig energin igen och jag kommer till en skyddad plåtå längst in i sonaten (takt 263, *Meno vivo*) [07.25]. Jag är nu närmast det mystiska

som jag söker efter och här prövar jag de mest avancerade trollformlerna för att nå det. Skrjabin skriver här i takt 264 för första gången i sitt komponerande ut sitt berömda, mystikladdade *Prometheus*-ackord.²³

Notexempel 19: Skrjamins Pianosonat nr. 5, takt 261-266.

Efter några spännande men fruktlösa försök tar jag ett steg tillbaka och *Meno vivo*-temat kommer igen, den här gången understött av mer mystiska rörelser ner i avgrunden och komplexa korsrytmer i bakgrunden [08.00].

Notexempel 20: Skrjamins Pianosonat nr. 5, takt 275-277.

²³Wikipedia, "Piano Sonata No. 5 (Scriabin)," (senast ändrad 28 februari 2013), [http://en.wikipedia.org/wiki/Piano_Sonata_No._5_\(Scriabin\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Piano_Sonata_No._5_(Scriabin))

En marsch hörs från avstånd (takt 281) [08.20].

Allegro fantastico
rit. accel. Meno vivo
p
pp
m.s.

Notexempel 21: Skrjabins Pianosonat nr. 5, takt 281-283.

Jag tvingas stanna upp men tar om efteråt som om ingenting hade hänt (takt 283).

Marschen hörs igen, närmare och snabbare. Den tar över men till slut samlar jag kraft nog att slå tillbaka och bjuda på motstånd. Kampen växer, intensiteten tilltar [09.00]. Jag förlorar till slut kontroll över melodin när den växer sig så stark att den förvandlas till ett tillstånd av absolut extas (takt 327, *fff*). Efteråt frågar man sig om man inte förstörde mer än man skapade i detta tillstånd.

323
4 4 4
8
326
5
fff

Notexempel 22: Skrjabins Pianosonat nr. 5, takt 323-328.

Tystnaden efter att kosmos har imploderat. Sen Big Bang på nytt fast tyst. En värld full av liv och rörelse. Återtagningen i sonatformen. Ännu lite snabbare och intensivare men lite bekvämare för händerna (takt 329-) [09.35].

Notexempel 23: Skrjabins Pianosonat nr. 5, takt 329-334.

Repris av materialet i expositionen. Historien upprepar sig. De små striderna rivs upp igen. Det härliga sidotematets *Meno vivo* limbotillstånd. Marschen hörs igen. Var inte den död? Den börjar långsammare nu och håller i sig längre och växer sig starkare. Sen flyger fanfarerna med full kraft! (takt 417) [11.57]

Notexempel 24: Skrjabins Pianosonat nr. 5, takt 416-420.

Men det slutar inte här. De glimtande stjärnorna från början kommer tillbaka som hårda kometer. Krafterna tar tag i hela klaviaturen på en gång och drar ut extrema korsrytmer ur den (takt 437) [12.15].

Notexempel 25: Skrjabins Pianosonat nr. 5, takt 436-438.

Det går inte att kontrollera längre. Extasen infinner sig. Sedan stilla för en kort sekund. Börja om och bygg från lite lägre energi för sista gången. Samma material som avslutade expositionen. Samma trollformler. Nu prövade genom eld och lågor och extas. De växer för sista gången och försvinner till sist ut i kosmos och lämnar bara en svans av efterklang efter sig.

Notexempel 26: Skrjabins Pianosonat nr. 5, takt 453-456.

Jag flyger upp från pianopallen och flämtar utmattad efter en kamp med krafterna på liv och död [12.38].

3.2 UTVÄRDERING

Jag försökte framföra min gestaltning så övertygande jag kunde som jag beskrev ovan. Jag blev presenterad, gick in på scenen i karaktär och gjorde min egen introduktion, och under tiden jag spelade försökte jag hela tiden leva mig in i karaktären. Jag lyckades inte fullständigt. I början kände jag att jag missade lite fler toner etc. än jag ville vilket jag upplevde som ett motstånd. Men efter ett tag kunde jag leva mig in allt mer och då började jag också träffa rätt toner i större utsträckning. Framförandet kändes väldigt roligt och lyckat att göra även om vissa omständigheter kändes begränsande – en lunchkonsert mitt på dagen ger aldrig en lika fenomenal upplevelse som en kvällskonsert och jag delade konserten med en annan pianostudent så jag var tvungen att vänta på min tur att framträda på ett sätt som inte är bekvämt med uppvärmning etc.

4. PROKOFIEFFS VISIONS FUGITIVES MED FILM: KARAKTÄRSSATSER

I det här projektet med film till musik arbetar jag med några satser ur Sergei Prokofieffs *Visions Fugitives*, Op. 22. Pianocykeln, skriven av en ung Prokofieff mellan 1915-1917, består av tjugo väldigt korta satser som vardera tar mellan en halv och två-tre minuter att framföra. Titeln kommer ifrån en dikt av den ryska poeten Konstantin Balmont (1867-1942):

*I do not know wisdom – leave that to others -
I only turn fugitive visions into verse.
In every fugitive vision I see worlds,
full of the changing play of rainbow hues...²⁴*

Satserna är alla av olika karaktär och sprudlar av musikaliska idéer som nästan bara hinner presenteras innan satsen är slut, i ett tonspråk som inte riktigt är atonalt men som ofta känns harmoniskt rastlöst. Satserna gör sig väldigt lämpliga för experiment med filmer på grund av sina tydliga karaktärsdrag och kontrastriktedom.

Jag valde omsorgsfullt ut sju satser ur cykeln och lade dem i en ny ordning så att de skulle forma en sammanhängande svit:

IV. Animato

XI. Con vivacità

VII. Pittoresco (arpa)

XIV. Feroce

XII. Assai moderato

IX. Allegretto Tranquillo

XVI. Dolente

Jag bestämde mig tidigt för att lägga satsen *Animato* först – dess brutala inledning skruvar upp förväntningarna inför de följande satserna som sedan vänds till en osäkerhet när musiken plötsligt blir tystare i satsens andra del. Sedan kom jag fram till

²⁴ David Nice, *Prokofiev – From Russia to the West 1891-1935* (2003), s. 129.

finalen: *Dolente*. Den satsen innehåller mest ångest och friktion, och det skapar en möjlighet att låta sviten avslutas med ett frågetecken istället för en punkt. Ett viktigt beslut var sedan att se *Feroce* som en nyckelsats i mitten. Den känns som ren panik och kaos med en mellandel av någon slags sjuklig vals, och det är då här som någonting viktigt och dramatiskt händer i handlingen. De övriga fyra satserna lade jag sedan mellan dessa tre. *Con vivacità* fick bli en naiv och smått löjlig introduktion, *Pittoresco* en stillsam betraktelse, *Assai moderato* en reaktion på paniksatsen *Feroce* samt *Allegretto Tranquillo* en ren drömsekvens precis innan finalen med *Dolente*. Sviten är klart uppdelat i två delar: de första tre satserna är mer presenterande och de sista fyra har betydligt större dramatiskt innehåll av olika slag.

4.1 FILMSKAPANDET

Jag *imagineerade* en handling, både händelser inom satserna samt en övergripande handling genom sviten, som jag sedan omsatte i film. Några av satserna presenterar musik som är långsam, uttrycksfull och nästan meditativ vilket jag matchade med film som i sig är väldigt stilla. I satserna med ett högt tempo och upphetsad karaktär använde jag mig också utav ett högre tempo i filmen. Temat eller ramverket för sviten bestämde jag till en människa i naturen, och sviten gestaltar då händelser, "naturens reaktion" på människans närvaro skulle man kunna säga. Av praktiska skäl valde jag att spela huvudpersonen själv, och tog hjälp av en vän som filmade scenerna med mig. Kontrasterna satserna emellan speglar olika perspektiv på relationen emellan personen och naturen, eller till och med något övernaturligt som ligger och lurar och visar sig ibland. Jag spelade in filmen på en vacker plats vid en sjö i en skog med inställningen att naturbilderna i sig kunde vara konstverk som går parallellt med musiken. Jag skrev ett slags idémanus i övergripande form med vad de olika delarna i satserna beskriver som jag beskriver nedan. Jag filmade mer material än jag behövde och hade då mer möjligheter och val att göra när jag redigerade filmen.

4.2 GUIDE TILL LÄSAREN

Det finns en inspelning av musiken (fil 5). Jag har också gjort en *färdigklippt* version av filmen med musikinspelningen (fil 6). Under *Analys och dramatiserings-*kapitlet nedan rekommenderas att först lyssna på *musikinspelningen* av varje sats inför texten som behandlar den. Texten går först igenom det musikaliska materialet och då kan man också gå tillbaka och lyssna för de specifika notexemplen om man vill. Alla satser är så pass korta att jag inte har skrivit ut exakta tidkoder för varje notexemplen. På *musikinspelningen* börjar de olika satserna vid följande tidpunkter:

| | |
|---------------------------------------|-------|
| 1. <i>Animato</i> | 00.00 |
| 2. <i>Con vivacità</i> | 01.03 |
| 3. <i>Pittoresco (arpa)</i> | 02.05 |
| 4. <i>Feroce</i> | 04.18 |
| 5. <i>Assai moderato</i> | 05.19 |
| 6. <i>Allegretto Tranquillo</i> | 06.36 |
| 7. <i>Dolente</i> | 07.43 |

Parallellt med texten som följer om hur filmen är utformad för varje sats nedan rekommenderas att titta på den *färdigklippta* filmen. Tidkoderna i texten hänvisar då alltså till den filmen. Om man ser hela filmen till satsen förstår man troligtvis vad texten handlar om, och behöver då inte följa tidkoderna ytterligare.

4.3 ANALYS OCH DRAMATISERING

4.3.1 *Animato*

Animato börjar med ett brak. Satsens huvudmotiv (A) presenteras sju gånger i olika transponeringar över hela registret. Accenterna och trångföringen gör att varje takt del blir betonad.



Notexempel 27: Prokofieffs *Visions Fugitives, IV. Animato*, takt 1-4. "A-motivet"

En åttondelspaus efter den sjunde insatsen gör att man precis hinner hämta andan innan nästa fras och ett nytt motiv (B, släkt med A-motivet) presenteras. Ett häftigt crescendo följt av ett lika snabbt diminuendo gör de korta åttondelarna extremt effektiva och påtryckande.



Notexempel 28: Prokofieffs *Visions Fugitives, IV. Animato*, takt 5-6, "B-motivet."

Efter en upprepning av detta följer A-motiven något expanderade under åtta takter. Sedan följer en helt annan karaktär med extremt snabba skalor i högerhanden och kromatiskt fallande, brutna maj-7-ackord i vänsterhanden.



Notexempel 29: Prokofieffs *Visions Fugitives, IV. Animato*, takt 17-19.

Därefter spelar vänsterhanden B-motivet i lågt register medan högerhanden fortsätter med skalorna.



Notexempel 30: Prokofieffs *Visions Fugitives, IV. Animato*, takt 20-23. "B-motivet" i vänsterhanden.

En övergång på några takter förbereder satsens tredje del som är ytterligare något helt nytt. Korta, statiska ackord som går fram och tillbaka mellan e-moll och C-dur (fast med g respektive e i basen) blir ackompanjemanget till A-motivet som kommer långsamt och *legato* i vänsterhandens låga register.



Notexempel 31: Prokofieffs *Visions Fugitives, IV. Animato*, takt 31-39.

Efter en upprepning med liten modifikation avslutar ackorden satsen abrupt.

I filmen klipper jag mellan olika klipp i samma takt till musiken i början. Det går snabbt vilket gör att det känns vilt och stormigt. Till B-motivet kommer det en röd eld mot svart bakgrund som gör en rörelse vars energikurva motsvarar *crescendot-diminuendot* i musiken [00.09]. Till de snabba skalorna har jag lagt snurrande bilder på trädkronorna som från en roterande persons synvinkel [00.23]. Till den sista delen med de korta ackorden ligger det en stilla bild på vattnet med vita streck som rör sig (himlen speglas i vågorna), och när A-motivet kommer *legato* tonas också ett klipp på röd rök i *slow motion* över vatten-klippet [00.37].

4.3.2 *Con vivacità*

Karaktären av *Con vivacità* kan beskrivas som löjlig, naiv och ironisk med högerhandens hoppiga melodi med glissando/arpeggio-förslag och accenter på de svaga taktlagen.



Notexempel 32: Prokofieffs *Visions Fugitives, XI. Con vivacità*, takt 1-2.

Satsens form är A-B-A', där A' endast är en förkortad version av A. B-delen från takt 17 har en helt annan karaktär: båda händerna formar unisont i oktaver en lång melodi i *legato*, som i två fraser ger en stilla och något osäker karaktär [01.33]. Det känns också naturligt att sänka tempot en aning här, samt eventuellt lägga på ett *rubato* för att sedan gå tillbaka till det statiska ursprungstempot.



Notexempel 33: Prokofieffs *Visions Fugitives, XI. Con vivacità*, takt 17-18, "B-delen."

I sviten presenterar den här satsen personen i skogen. I filmen ser man då personen gå på en stig lite småleende med händerna i fickorna, i något uppsnabbad filmhastighet [01.10]. Jag spelar här på konventionen om gamla svartvita stumfilmer som går lite snabbare än normal filmhastighet,²⁵ vilket skapar en något komisk effekt. B-delen återspeglas i ett enda klipp: en närbild på personens ansikte i *slow motion* där dessutom färgerna tonas från fullt normala till halvt svartvitt och hög kontrast mot slutet av klippet [01.32]. I nästa stund, när A-delen kommer tillbaka, är färgerna återställda och personen hoppar vidare. Den sista tonen, ett accentuerat *c*, *subito f*, i oktav med fermat, bryter återigen med karaktären och det blir en liknande närbild till [02.06]. Personen har då ett ansiktsuttryck av osäkerhet som för att ställa en fråga om allt verkligen är frid och fröjd som den föregående musiken utlovar.

4.3.3 *Pittoresco (arpa)*

Pittoresco är ca två minuter lång. Den innehåller ingen B-del utan fortskrider med samma böljande arpeggioackord som presenteras i början genom hela satsen, om än i skiftande harmoniska framställningar.



Notexempel 34: Prokofieffs *Visions Fugitives*, VII. *Pittoresco (arpa)*, takt 7-8.

Fraserna med arpeggioackord håller i grunden samma karaktär även om vissa går mer framåt medan andra går tillbaka.

²⁵ Kameramannen var tvungen att veva filmen i dåtidens kameror. Det var inte helt lätt att hålla exakt rätt och jämnt tempo, och det blev ofta lite för snabbt.

I filmen [02.11] har jag klippt ihop snygga bilder på sjön från platsen där filmen utspelar sig, och sedan infört att personen går ner till vattnet, sätter sig på huk och sträcker ner handen för att känna vattnet. Detta gör han vid takt 21, där ett F[#]-durackord introduceras över den annars regerande G-pentatonisk-liknande klangen [03.41]. Det låter bokstavligt talat som att något är fel, och detta blir en föraning till nästkommande sats, *Feroce*.

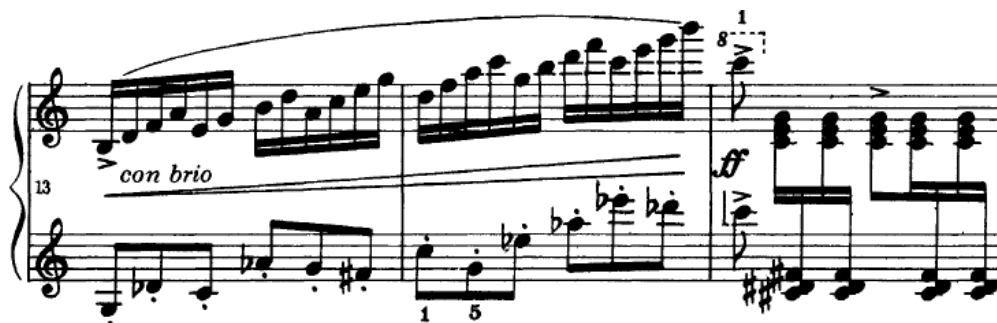
Notexempel 35: Prokofieffs *Visions Fugitives*, VII. *Pittoresco* (arpa), takt 19-22.

4.3.4 *Feroce*

Feroce har liksom *Con vivacità* en A-B-A-form. Vänsterhandens drivande upprepade ackord och högerhandens synkoperade accenter och förvirrade melodi ger A-delen en känsla av kaos och total panik.

Notexempel 36: Prokofieffs *Visions Fugitives*, XIV. *Feroce*, takt 1-4. "A-delen."

Efter crescendo med den uppåtgående rörelsen i t.13-14 som når sluttonen c i *ff* så förlöses lite av spänningen i C-dur-klusterklangerna som sedan banar väg för B-delen.



Notexempel 37: Prokofieffs *Visions Fugitives, XIV. Feroce*, takt 13-15.

Nu är plötsligt rytmen och tretaktspulsen tydlig, vilket tillsammans med högerhandens punkteringar ger en dansliknande känsla.



Notexempel 38: Prokofieffs *Visions Fugitives, XIV. Feroce*, takt 17-18. "B-delen."

En 8-taktersperiod med ett *crescendo* i slutet upprepas med melodin en oktav ljusare andra gången. När sedan A-delen kommer tillbaka är den något kortare och har några takter av ännu mer kaos precis innan det tar slut.

I filmen springer här personen för sitt liv [04.25]. Han flyr från någonting som man inte ser, och det är klippt väldigt hårt och snabbt. Dessutom har jag sprängt in korta bilder på röd eld och rök för att förstärka panikkänslan. Den första delen slutar med att han faller ner och det blir svart i någon sekund, och sedan ser man honom plötsligt dansa runt med sig själv i någon slags *danse macabre* [04.46]. När dansmelodin upprepas i ett ljusare register ser man bara hur det snurrar uppåt mot trädkronorna från personens perspektiv. Sedan flyr han igen och klippningen går snabbare och snabbare i takt med musiken [05.07].

4.3.5 *Assai moderato*

Assai moderato innefattar också en väldigt tydligt tretakt, dock med en helt annan känsla än den i *Feroce*. Den är tung och långsam och händernas *staccato*-ackord på olika taktslag, melodins rytmiska utformning och den dissonanta harmoniken ger en känsla av haltande.



Notexempel 39: Prokofieffs *Visions Fugitives*, XII. *Assai moderato*, takt 1-6.

Det var en av de första tankarna som slog mig i hela sviten, hur den här satsen visar en person som haltar fram och mår dåligt. Formen kan på detaljnivå skrivas A-B-A-C-A-B+ där A är det haltande motivet vars fyra takter kommer identiskt lika varje gång och B och C är material som bryter av. I slutet går B-motivet vidare in i en långsam ensam melodi som försvinner med ett svagt skrik följt av en djup, fyllig ton.



Notexempel 40: Prokofieffs *Visions Fugitives*, XII. *Assai moderato*, takt 24-29.

Personen haltar här i takt under A-motiven [05.33], men stapplar till och stödjer sig på träd vid sidan av stigen under B- och C-delarna. C-delen bryter av mest med det tidigare eftersom det spänner upp registret och introducerar nya stämmor. En väldigt hög ton i höger hand och en djup oktav i vänster följs av en ytterligare stämma i höger hand och klättrande terser i vänster (takt 15-) [06.01].



Notexempel 41: Prokofieffs *Visions Fugitives*, XII. *Assai moderato*, takt 13-17.

Allt detta under så kort tid bidrar till att skapa lite förvirring och osäkerhet. I filmen klipper jag in bilder på trädkronorna från personens perspektiv halvt tonat över bilden där han stödjer sig på ett träd. I slutet svimmar personen och faller till marken.

4.3.6 *Allegretto Tranquillo*

Allegretto Tranquillo börjar med en slags ironisk fanfar som introducerar de porlande sextondelar i högerhanden mot böljande åttondelar i vänsterhanden som utgör satsens huvudkaraktär.



Notexempel 42: Prokofieffs *Visions Fugitives*, IX. *Allegretto tranquillo*, takt 1-3.

Fanfaren kommer tillbaka, något förlängd, och bryter av i mitten på satsen samt i slutet efter att sextondelarna har försvunnit efter en uppåtgående skala parallellt i händerna.

Den här grundkaraktären fick mig väldigt tidigt att känna som om man liksom flög fram över marken. Sextondelarna i högerhanden utgör någon slags *perpetuum mobile* – det känns som om man aldrig kommer stanna upp. Jag har filmat med kameran nära marken samtidigt som jag går framåt vilket gör att det ser ut som om kameran svävar fram över marken, och detta pågår under hela avdelningarna med sextondelar [06.46]. Fanfarerna som bryter av klipper till personen som ligger avsvimmad på marken från förra satsen, vilket gör att hela satsen blir en drömsekvens. Det allra sista ackordet överraskar – fanfaren får ett avslut som inte alls låter som ett homogent slut för satsen. Detta återspeglas i filmen med att personen plötsligt öppnar ögonen till det ackordet [07.45].



Notexempel 43: Prokofieffs *Visions Fugitives*, IX. *Allegretto tranquillo*, takt 27-30.

4.3.7 Dolente

Den sista satsen i den här sviten, *Dolente* (sörjande), är den med mest inneboende friktion. Formen kan skrivas A-A-B-A-A-A' där alla A är nästan likadana utom A' (takt 29) som går långsammare och avslutar satsen med toner som får klinga länge.



Notexempel 44: Prokofieffs *Visions Fugitives*, XVI. *Dolente*, takt 1-7. De första två "A."

Efter B-delen faller basstämman successivt och varje följande A-motiv har en djupare kvint i basen än den föregående. B-delen står för hopp och ljus mitt i den annars väldigt sorgsna karaktären. För mig är den delen den vackraste i hela sviten, och det beror mycket på att de avgränsas av de kontrasterande A-delarna.



Notexempel 44: Prokofieffs *Visions Fugitives*, XVI. *Dolente*, takt 8-12. "B-delen."

Filmen till den här satsen domineras av *slow motion*-klipp, på personen, sjön och den röda elden och röken som syns bl.a. i *Feroce*. Elden introducerar satsen till den första A-delen och sedan går personen ner mot vattnet till den andra A-delen [07.54] på precis samma sätt som i sats 3, *Pittoresco*. Under hela B-delen ser man bara en närbild i *slow motion* på personen i likhet med B-delen i sats 2, *Con vivacità*. Personen tittar uppåt när det blir som mest ljus och hopp i musiken och tittar sedan nästan rakt in i kameran [08.27]. Under de tre följande A-delarna går han ner i vattnet med kläderna på [09.03]. Första gången är det filmat bakifrån och andra gången från sidan, och båda klippena tonar till sig själva så det ser ut som om personen har en genomskinlig dubbelgångare som följer honom. Till sista A'-motivet ser man hur personen reser sig ur vattnet och tittar upp i närbild för att sedan sjunka ner igen, en referens till Francis Ford Coppolas krigsfilm *Apocalypse now* (1979).

4.4 KONSERT MED SYNKRONISERAD FILM

Jag arrangerade en lunchkonsert på Högskolan för Scen och Musik i Göteborg 2012 och spelade då hela sviten samtidigt som filmen visades på stor duk bakom pianot med en person som synkroniserade den på ett sätt som jag beskriver härunder. På programmet stod förutom Prokofieff tre *Nocturner* av Chopin som inledde konserten (Nr. 5 i F#-dur, nr. 8 i D^b-dur och nr. 20 i C#-moll). Efter de styckena presenterade jag mitt projekt så att publiken skulle ha en aning om vad som väntade, samtidigt som min medhjälpare förberedde tekniken. En filmupptagning av konserten medföljer (fil 7). Jag rekommenderar här att se hela filmen från konserten för att få förståelse hur synkroniseringen och konserten gick till.



Bild 3: Lunchkonsert på HSM 2012: jag framför Prokofieffs *Visions fugitives* med film som synkroniseras med spelandet live.

4.4.1 Synkroniseringsförfarande

Eftersom filmen ska utgå ifrån musiken skulle det vara motsägelsefullt att ha en färdig film som visas och spela piano till filmen och anpassa mitt spel så att det tajmas så som det var tänkt när filmen klipptes, även om det skulle vara ett enkelt alternativ. Nej, istället vill jag kunna spela fritt och att filmen sedan anpassar sig efter musiken. Detta är

mycket svårare att åstadkomma, och jag använder mig utav en teknisk lösning som inte är fulländad men som ger lite spelrum för musiken att samtidigt vara både självständig och synkroniserad med filmen. Lösningen går ut på att det finns ett antal *synkroniseringspunkter* i filmen. Varje sådan punkt motsvarar ett ställe i musiken där musik och film ska vara synkroniserade. När pianisten spelar musiken och kommer fram till en sådan punkt justeras filmen, oavsett hur den har gått tidigare, och hoppar direkt till den punkten. Detta genererar automatiskt ett klipp i filmen så synkroniseringspunkterna måste ligga där det också är klipp i filmen. Frågan är vem som justerar filmen manuellt. Här hade jag en medhjälpare som satt vid datorn på konserten, följde med i noterna och skötte filmjusteringen. Rent praktiskt så har jag styckat upp filmen i lika många klipp som synkroniseringspunkter, som ligger i rätt ordning i en videospellista i ett videouppspelningsprogram på datorn. Genom att trycka på en tangent hoppar man till nästa videoklipp i listan, och detta är just det som medhjälparen gör vid varje synkroniseringspunkt. Dessutom måste alla klipp vara *lite för långa*, d.v.s. ha en liten marginal utifall att jag skulle ta ett lite för långsamt tempo eller ta lite mer tid på konserten än på den musikinspelning som har legat till grund för klippningen av filmen.

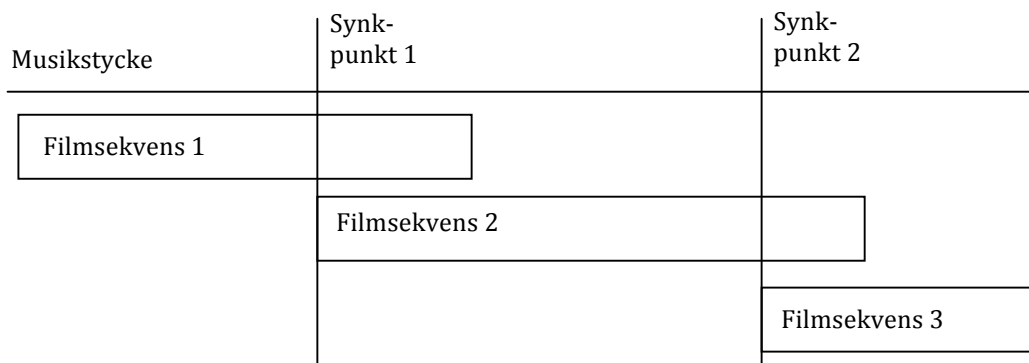


Bild 4: Synkroniseringsförfarande.

4.5 REFLEKTION KRING KONSERT

Under framförandet sedan var synkroniseringspunkterna inget större problem för medhjälparen – efter lite repetition veckan innan hade han lärt känna musiken så att alla tangentryckningar satt perfekt. Däremot var det lite svårare att börja tillsammans, så jag fick helt enkelt som en dirigent visa tydligt när jag skulle ta första tonen på styckena, undantaget sats 2 *Con vivacità* där filmen börjar solo och sats 5 *Assai moderato* där pianot börjar solo. Första satsen, *Animato*, var nog den som fungerade sämst. Tanken med filmen är att den ska vara klippt i takt till musiken i varje takt i början, men vi hade inte tid att förbereda och repetera synkronisering på varenda takt utan det var bara en lång sekvens innan satsens andra del där jag behövde spela i rätt tempo för att filmens klipp skulle komma rätt. Jag lyckades inte riktigt på konserten utan jag kom något i framkant vilket medförde att filmens klipp kom något för sent. Däremot efter första synkroniseringspunkten och satsens B-del med snurrande trädkronor kändes det väldigt rätt när jag såg filmen i ögonvrån. Detsamma gällde B-delen i nästa sats, *Con vivacità*, där både musiken och personen stannar upp och blir eftertänksamma. Sats 5, *Assai moderato*, där jag i filmen ska gå i takt till musiken var den mest problematiska. Eftersom filmen nästan inte har några klipp i sig kunde jag inte lösa det med synkroniseringsförfarandet, utan jag måste helt enkelt spela i rätt tempo. Annars kändes den satsen också väldigt rätt. Den är så synkroniserad (om det blir rätt) på detaljnivå – man känner varenda takt i filmen precis som i musiken. Slutligen så var *Dolente* den sats som kändes starkast. Eftersom musiken känns liksom destillerad till att frambringa endast de toner som är betydelsefulla så skapar det en spänning i hela konsertsalen när publiken lyssnar efter de tonerna. Tanken med filmen är liknande, den är sparsamt klippt men varje klipp är vidsträckt och stilla och i sig väldigt viktigt.

4.6 UTVÄRDERING

En aspekt av *Visions fugitives* som bör nämnas är att det är jag som både är mannen i filmen och som spelar piano. Det blir en väldigt tydlig personlig tolkning av musiken som jag presenterar. Detta påminner i ganska hög grad om pop- och rockmusikens *musikvideo*, där artisten eller bandmedlemmarna ofta är centrala i den filmatiseringen som visas samtidigt som musiken.

Jag gjorde en liten undersökning i samband med konserten. Jag ville veta vad publiken tänkte om konceptet med musikfilm, och framför allt vilka sekvenser de tyckte var särskilt effektfulla eller anmärkningsvärda. Jag skrev en fråga på baksidan av programbladen som delades ut innan konserten, som löd såhär:

Nämn en eller flera händelser/situationer i musikfilmen Du kommer ihåg extra bra, eller som gjorde ett extra starkt intryck på Dig (hur i så fall)?

Jag fick endast in åtta stycken användbara kommentarer, men efter att ha sammanställt dem i ett dokument och klumpat ihop det åhörarna skrev i lämpliga rubriker på "händelser/situationer i filmen" kan jag utläsa ett blygsamt men ändå positivt resultat. Av sju personer tog fyra upp slutscenen med nergången i vattnet och fyra jakten/dansen i mitten av filmen. Två nämnde den röda röken, två de snurrande trädkronorna och en kommenterade halt-scenen samt när ögonen öppnades. Det bör tilläggas att den röda röken syns bland annat precis i början av den sista satsen innan nedstigningen i vattnet och trädkronorna återkommer också i valsen i sats 4, *Feroce*. En slutsats att dra från det här sparsamma underlaget är således att nedstigningen i slutet och jakten i mitten gav förhållandevis bättre utslag hos publiken än de andra scenerna.

På ett sätt är det ett väldigt önskvärt resultat, eftersom jag har byggt upp hela sviten runt slutet – den scenen motiverar de tidigare scenerna på ett sätt, den knyter liksom ihop säcken till filmen. Att jakt/dans-scenen gav ett bra utslag måste bero på att den har en hög energinivå, anpassad till musiken, som är väldigt spännande att se och höra. Sedan blev jag positivt överraskad att det var ett par nämnde de snurrande trädkronorna som kändes så bra när jag spelade på konserten. En ganska utförlig kommentar fångar innehållet och innebörden i sista satsen väldigt bra tycker jag: "när du ... stilla försvann i vattnet och slutligen – som om du tog en sista sitt på världen ovan ytan och slog fast: 'es ist genug' ...".

5. SCHUMANNS DICHTERLIEBE MED FILM: ETT FULLSTÄNDIGT DRAMA

Till detta projekt med film använder jag mig av material från den romantiska *Lied*-traditionen. Kompositörer som skriver *lieder* utgår ifrån poesin som ligger till grund för texten, och får inspiration till musiken från just textens innebörd. Man skulle kunna kalla det för en omvänd imagineerings-process (*musickeering* kanske), något som filmmusikkompositörer senare har dragit till sin spets, då utifrån filmens innehåll. Liederna har dock en finstämd balans mellan text och musik uppdelat på sång och piano. Musiken förstärker känslorna som texten ger uttryck för, men det är också orden och dess innebörd som ger mening åt musiken.

Jag har valt ut sex sånger ur Robert Schumanns *Dichterliebe*, Op. 48 som jag spelar med piano och cello. Då jag sätter film till musiken blir den rent språkligt kommunikativa aspekten av sången överflödigt och då väljer jag att istället endast behålla den musikaliska aspekten av sångstämman, vilket gör sig vackert på cello. Schumann komponerade sångcykelns sexton sånger i maj 1840 efter utvalda korta dikter av poeten Heinrich Heine.²⁶ Ronald Tayler skriver om Schumanns sånger: "Their unity is not narrative, like Schubert's *Die Winterreise*, nor musically cyclical, like Beethoven's *An die ferne Geliebte*, but purely and simply emotional – the ebb and flow of love, its power, its mood, its situations. Love in action, as it were."²⁷ En annan Schumann-biograf Eric Sams beskriver sångerna och dikterna på följande sätt:

It seems then that *Dichterliebe*, Op. 48, could be expected to express Schumann's own knowledge of love, with its joys and sorrows, its hopes and fears; and certainly the impression left by the music after repeated hearings is an overwhelmingly personal one.

It happens that Heine's poems are the same in essence, if not in flavor. So worldliness is fused with innocence, irony annealed with passion, to make the uniquely bright and indestructible alloy which has been called the most perfect love-song cycles.²⁸

²⁶ Schumann valde fritt Heines samling "Lyrisches Intermezzo" bestående av 66 dikter. Ronald Tayler, *Robert Schumann – His Life and Work* (1982), s. 189.

²⁷ Tayler, s. 189.

²⁸ Eric Sams, *The Songs of Robert Schumann* (1969), s. 108.

Sams liknar också sångcykeln vid Robert Schumanns förhållande till sin fru Clara: "It [*Dichterliebe*] tells the story of Schumann's own estrangement from Clara, and the bitter hurt it cost him; and then his reunion with her and their lifelong love."²⁹

Sams gör sedan sin egna tolkning av de enskilda sångerna utifrån en musikalisk analys, och konstaterar ibland att musikens känslomässiga undertoner skiljer sig från dikternas.³⁰ Min analys och tolkning nedan skiljer sig från Sams på flera sätt, och jag vill vidhålla att ingen tolkning behöver vara auktoritär, utan båda kan vara fullt möjliga tolkningar inom ett tolkningspektrum.

Sångcykeln har som sagt ingen tydlig konkret handling men en vag handling kan ändå skönjas mellan de väldigt poetiska texterna. Jag har renodlat en sammanhängande handling på samma sätt som i Prokofieff genom att välja ut vissa sånger och lägga dem i följande ordning:

- Nr. 1. *Im wunderschönen Monat Mai* ("Monat Mai")
- Nr. 4. *Wenn ich in deine Augen seh'* ("Deine augen")
- Nr. 5. *Ich will meine Seele tauchen* ("Meine seele")
- Nr. 7. *Ich grolle nicht* ("Ich grolle nicht")
- Nr. 12. *Am leuchtenden Sommermorgen* ("Sommermorgen")
- Nr. 16. *Die alten, bösen Lieder* ("Die alten, bösen lieder")

Min svit följer då en dramaturgi som först etablerar en slags kärlekshistoria (*Monat Mai* och *Deine augen*), sedan låta huvudpersonen bli i tur och ordning osäker och rastlös (*Meine seele*), bestämd (*Ich grolle nicht*) och nedstämd (*Sommermorgen*) och slutligen göra upp med sin älskade (*Die alten, bösen lieder*).

När jag går in och väljer bland Schumanns sånger och *imagineerar* en handling utifrån dem kan man säga att jag sluter cirkeln vad gäller handling och musik såsom bild 5 nedan visar. Jag tar mig friheten att när jag bestämmer min handling till sviten också förkasta delar och detaljer av den ursprungliga diktens innebörd. Det mest grundläggande i dikterna har jag ändå valt att behålla, diktarens kärlekshistoria behåller jag självfallet som temat eller ramverket för filmen. Det var till stor del just på grund av det jag valde att arbeta med just *Dichterliebe*.

²⁹ Sams, s. 107.

³⁰ Sams, s. 108-124. Se speciellt under "68. (Op. 48, No. 7) Ich grolle nicht" s.113-114: "The words speak of ... But under the music lies a different story."

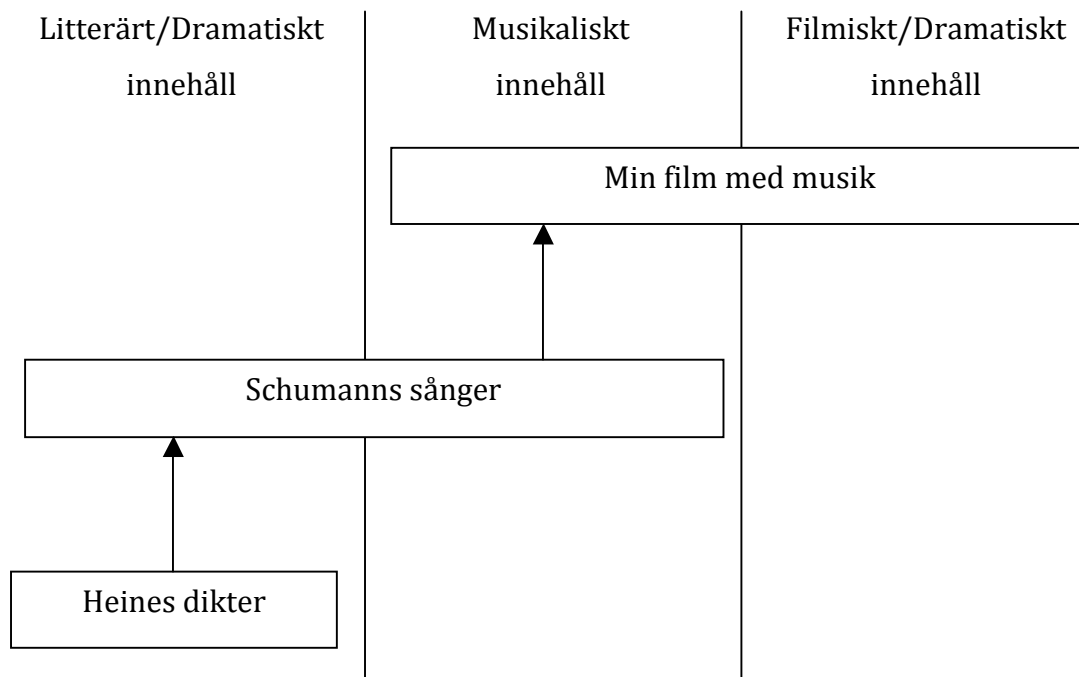


Bild 5: Stegvis ändring av medium för *Dichterliebe*.

5.1 KOMMENTARER KRING CELLOTRANSKRIPTION

Att göra sångerna med cello istället för sång kräver vissa ställningstaganden gällande vad som är noterat och hur man väljer att spela det. Det är vanligt i sångvärlden att olika röstfack sjunger sånger skrivna för andra, t.ex. barytoner sjunger *Dichterliebe* som är skrivet för tenor, och sångerna finns för det ändamålet transponerade till lägre tonarter. Jag och cellisten valde mellan olika tonarter vilken som passade bäst för cello, med tanken att övergångarna mellan sångerna skulle kännas bra ur ett harmoniskt perspektiv också i bakhuvudet. Cellotranskriptionen medflöjer som bilaga 7.3.

Förutom registerfrågan uppkom situationer där vi kände att olika rytm på melodin på olika verser endast berodde på olika antal stavelser i orden som annars låg på likvärdiga strofer i versmåttet. Då ändrade vi ibland rytmen på ett av ställena så det blev samma rytm – vi valde den som kändes bäst ur ett rent musikaliskt perspektiv. Det är också känsligare med dissonanser och förhållningar mellan piano- och cellostämman än det är med sång. T.ex. som i takt 3 i *Ich grolle nicht* (se notexempel i analysen nedan) där sångstämman har en förminskad nona över ett ackord och pianoackompanjemanget

innehåller grundtonen i ackordet i samma oktav (sångstämman klingar en oktav ned, en sångare sjunger i det registret efter de noterna och vi skrev cellostämman en oktav ned) så låter det mer dissonant med cello än det skulle göra med sång, och vi valde då att ta bort grundtonen i pianostämman för att slippa den effekten. Samma princip gäller i *Monat Mai* i takt 9-10: pianostämman har en av melodins toner som ligger överbunden, och när cellon sedan byter ton så låter det mer dissonant mot pianots ton än vad en sångröst skulle göra. Därför valde jag att spela de tonerna i pianot svagare än jag skulle gjort med sång. Efter sådana små justeringar kan man sedan annars i stor väldigt utsträckning använda sångstämman som cellostämman rakt av.

5.2 FILMSKAPANDET

Grunden för dramat är här den kärlekshistoria som texten ger uttryck för, fast som utspelar sig på 2000-talet. Kortfattat: en kille blir förälskad i en tjej då de ses under en kortare tid. Efter att tjejen har åkt bort så ser killen henne med en annan och blir då förkrossad och beslutar sig då för att lämna henne för gott. Jag går in på detaljnivå i min *imagineerings*-process i *Analys och dramatiserings*-kapitlet nedan. Jag utformade en grafisk filmstruktur med sångernas uppbyggnad utefter en tidslinje som grund till filmen. Denna finns med i arbetet under kapitel 7.2 *Grafisk filmstruktur Dichterliebe*. Väl under filminspelningen hade jag det mesta i huvudet så jag använde inte strukturen så mycket. Jag gjorde dessutom filmstrukturen i ett skede när jag planerade för en film som endast skulle innehålla killen som karaktär (som skulle uppehålla sig mycket vid ett kort på tjejen), vilket i ett senare skede ändrades till de båda karaktärerna. Jag rekommenderar att parallellt med *Analys och dramatiserings*-kapitlet titta på den emellanåt.

Jag spelade in filmen tillsammans med två skådespelare – killen och tjejen i dramat. Efter att ha genomgått *imagineerings*-processen och kommit fram till handlingen spelade vi in samtliga scener i det fina västkustska landskapet på Hamburgsund under en dag i maj 2013 (särskilt passande för första sången!). Vi hade väldigt tur med vädret – efter en förmiddag med sol för de ljusa och lyckliga första scenerna blev det både mulet och regnigt vilket passar perfekt för den sista. Det krävdes en kompletterande filminspelning till *Ich grolle nicht* som vi gjorde i augusti samma år, på ett café i Göteborg. Då krävdes också en tredje skådespelare för en väldigt liten men

viktigt roll i filmen. Efter att alla scener var filmade gjorde jag och cellisten in inspelning av musiken som jag sedan använde för att redigera filmen till en *färdigklippt version*.

5.3 GUIDE TILL LÄSAREN

Både *musikinspelningen* och den *färdigklippta* filmen medföljer (fil 8 och 9). Jag rekommenderar att man gör på samma sätt som i föregående kapitel, d.v.s. först lyssnar på *musikinspelningen* på varje sats för sig inför texten som utgår ifrån musiken med notexempel. På *musikinspelningen* börjar de olika satserna vid följande tidpunkter:

1. *Monat Mai*.....00.00
2. *Deine augen*.....01.47
3. *Meine seele*.....03.20
4. *Ich grolle nicht*04.16
5. *Sommermorgen*05.59
6. *Die alten, bösen lieder*08.40

Parallellt med texten som följer om hur filmen är utformad för varje sats nedan rekommenderas att titta på den *färdigklippta* filmen. Tidkoderna i texten hänvisar då alltså till den filmen. Om man ser hela filmen till satsen förstår man troligtvis vad texten handlar om, och behöver då inte följa tidkoderna ytterligare.

5.4 ANALYS OCH DRAMATISERING

5.4.1 Monat Mai

Langsam, zart



Notexempel 45: Schumanns *Dichterliebe*, *Monat Mai*, takt 1-3.

De böljande sextondelarna över den något dystra harmoniken ger en känsla av osäkerhet och sökande. Sången kommer in och ger mer beslutsamhet åt musiken. Efter två takter börjar ett crescendo och en riktning framåt som sedan kulminerar i en *appoggiatura*³¹ (takt 12) som känns förlösande. Detta repriseras och andra gången blir det ännu starkare.



Notexempel 46: Schumanns *Dichterliebe*, *Monat Mai*, takt 10-13.

Texten handlar om hur diktaren (huvudpersonen) under maj månad äntligen berättar för sin älskade vad han känner för henne. Filmen [00.00] visar killen gå själv i en vacker skärgårdsmiljö för att sedan få syn på och gå fram till tjejen. Crescendot blir då själva närmandet som kulminerar i att han sätter sig bredvid henne och tar hennes hand [01.17].

³¹ En förhållning på slaget över ett ackord som upplöses uppåt eller nedåt en skalton. Från italienskans *appoggiare* som betyder att lita sig mot.

5.4.2 Deine Augen

Langsam
p

Wenn ich in dei - ne Au - gen seh, so

Notexempel 47: Schumanns *Dichterliebe*, *Deine Augen*, takt 1-2.

De rena ackorden ger en känsla av enkelhet och klarhet. I andra versen finns det mer friktion som också i denna sången kulminerar i en väldigt smärtsam *appoggiatura* (takt 14). Efter en påföljande kadens i dur igen falnar pianots pulserande ackord sakta men säkert bort.

12 *ritard.*

lust; doch wenn du sprichst: ich lie - be dich! so muß ich

Notexempel 48: Schumanns *Dichterliebe*, *Deine Augen*, takt 12-14.

Texten handlar om hur diktaren känner när han är med tjejen. Han drunknar i djupet av hennes ögon och njuter av känslan att vila mot hennes bröst. Den smärtsamma *appoggiatura* infaller precis när han sjunger hur tjejer säger "jag älskar dig" och över kadensen i dur "då gråter jag bittert". Motsägelsefullt. I filmen ligger killen och tjejen på stranden och tittar på varandra [01.47] och går på klipporna och närmar sig varandra för att kyssas i dimackordet innan *appoggiatura* [02.33]. Kyssen blir något uppskjuten och inträffar till slut under durkadensen. Det ser ut som att allt är lyckligt men det finns

någonting under som skaver. Under pianots efterspel visas hur tjejen åker iväg och killen vinkar av henne.

5.4.3 Meine seele

The image shows a musical score for the song 'Meine seele' by Robert Schumann. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in G major and 2/4 time, starting with the tempo marking 'Leise' and dynamic 'p'. The lyrics are 'Ich will mei.ne See. .le tau. .chen in den'. The piano accompaniment is in the same key and time, starting with a fortissimo 'pp' dynamic. It features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a more complex bass line in the left hand. The score is for measures 1 and 2.

Notexempel 49: Schumanns *Dichterliebe*, *Meine seele*, takt 1-2.

De snabba trettitvåondelarna i pianot ger här en flyktig och rastlös känsla genom hela sången. Hela sången är egentligen en enda lång fras som består av två identiska verser med ett längre avklingande efterspel på slutet.

Texten handlar om hur diktaren saknar sin älskade och påminner sig om hur kyssen, som hon vid ett tillfälle gav honom, kändes. I filmen går killen runt, rastlös, och saknar tjejen [03.23]. Han ligger på stranden ensam och tittar sökande ut mot havet. Från början ville jag göra en väldigt rastlös version där killen nästan inte vet vad han ska ta sig till när han går runt, men då det var svårt att få till under inspelningen valde jag andra klipp som inte var så intensiva som såg bättre ut under redigeringen.

5.4.4 Ich grolle nicht

Nicht zu schnell

mf

Ich grolle nicht, und wenn das Herz auch bricht,

Notexempel 50: Schumanns *Dichterliebe*, *Ich grolle nicht*, takt 1-4.

Musiken gör ett intryck av att vara fast beslutet genom hela satsen, trots att det finns friktion och smärta som lyser igenom vid höjdpunkterna i verserna: takt 5-8 i första versen och takt 23-30 i andra. De börjar växa likadant men andra gången växer den starkare och blir än mer smärtsam.

23 sah dich ja im Traume, und sah die Nacht in deines Herzens

Notexempel 51: Schumanns *Dichterliebe*, *Ich grolle nicht*, takt 23-25.

Texten handlar om hur diktaren inte hyser agg mot sin f.d. älskare trots att han såg hur ond hon var. Texten är ganska poetiskt abstrakt – man får bara veta att hennes hjärta är mörkt och att en orm omsluter och biter det. Detta gör att diktarens eget hjärta brister men att han ändå inte hyser agg, han vill istället gå vidare.

Filmen visar killen som sitter själv och dricker te och tänker på tjejen [04.20]. Först tror man att han bara saknar henne men sedan förstår att det har hänt något sedan förra sången när en episod presenteras som en *flashback*³² från takt 23 [05.12]. Killen ser då tjejen utanför ett café utan att hon ser honom då hon träffar en annan kille som hon uppenbarligen är tillsammans med, vilket gör vår kille förvånad och bestört. I takt 30 ser man honom i nutiden igen [05.38] och man förstår då att han har blivit besviken och ledsen och inte riktigt vet hur han ska hantera det. Hela filmen förutom *flashbacken* är lugn och stilla. Energinivån är tvärt emot vad man hör i musiken, men den spänningen som musiken ger uttryck för ligger istället latent i filmen och får komma ut i *flashbacken*.

5.4.5 Somtermorgen

Ziemlich langsam

p
Am

p

fz. *

leuch - tenden Som - mer - mor - gen geh' ich im Gar - ten her -

Notexempel 52: Schumanns *Dichterliebe*, *Somtermorgen*, takt 1-5.

³² Ett filmiskt grepp att visa någonting som har hänt tidigare i historien, som en parentes inom scenens "nutid" kan man säga. Jag har valt att göra *flashbacken* i svartvitt för att förtydliga detta.

De konstanta sextondelarna i ackompanjemanget ger här liksom i *Monat Mai* en känsla av stillsam rörelse. Harmoniken är enkel fram till ackorden i takt 8-10 där någonting speciellt händer (B^b-dur modulerar till H-dur och sedan direkt tillbaka). En ny vers påbörjas som sedan modulerar till den ännu mer avlägsna tonarten G-dur. När sången slutar tar pianot över med en oproportionerligt lång coda där de fallande sextondelarna i allt mer exotiska ackord (från takt 20) går över till en stegvis stigande, på sextondelen förskjuten melodi som till slut löser upp sig i några vilande A-dur-ackord (från takt 23).

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system, labeled '21', covers measures 21 to 23. The second system, labeled '24', covers measures 24 to 26. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one flat (F major/C minor), and a 3/4 time signature. The right hand plays a consistent sixteenth-note accompaniment, while the left hand provides harmonic support with chords and moving lines. A dynamic marking 'p' (piano) is present in measure 23.

Notexempel 53: Schumanns *Dichterliebe*, *Sommermorgen*, takt 21-26.

Texten handlar om hur diktaren är ute och går i sin trädgård. Blommorna viskar men han själv går tyst. Blommorna tittar på honom sympatiskt, kommenterar att han ser ledsen och blek ut och ber honom att inte vara arg på deras syster (jag tolkar det som underförstått hans f.d. älskade). Filmen håller sig här ganska nära texten: den visar killen gå runt i trädgården och titta på naturen [06.06]. Först tänkte jag att han skulle titta på blommorna men vi filmade ett snyggare klipp på trädgårds vyn som han tittar på istället. Killen verkar ledsen och deprimerad och tänker på tjejen. Till den ljuvliga melodin i G-dur kommer ytterligare en *flashback* när killen och tjejen går på en stig kantad av blommor [07.27]. I piano-codan ser man vattendroppar falla synkroniserat till den stigande melodin [08.01]. Den här satsen är den som allra mest bara är ett tillstånd som man befinner sig i utan att det egentligen händer någonting.

5.4.6 Die alten, bösen Lieder

Ziemlich langsam

Die al - ten, bö - sen Lie - der, die

Ped. *

Notexempel 54: Schumanns *Dichterliebe*, *Die alten, bösen Lieder*, takt 1-5.

Den här sången består av tre skilda segment. Det första segmentet, takt 1-39 är väldigt drivande och energiska. I takt 20 och 28 börjar musiken på ny kula med ett *p* som sedan besvaras av en fras i *f*. I takt 36 går pianoackompanjemanget över till fjärdedelar istället för åttondelar och landar i takt 39 på en fermat som stannar upp hela sångens tidigare uppsamlade rörelse. De fyra takterna 40-43 med melodins stora intervall och pianots halvnoter säger något väldigt stort, starkt och viktigt för att sedan ta ner energin och säga något annat från takt 44. Då känns det istället spännande, lite lurigt, som om man skulle fråga "vet du vad?". Detta besvaras i *Adagiot* i takt 48-52 med en förvånansvärt vän och lugn fras med något av en salig karaktär.

39 ab; denn sol - chem gro - Ben Sar - ge ge - bührt ein gro - Bes Grab.

44 Wisst ihr, warum der Sarg wohl so groß und schwer mag sein? Ich

Ped. *

Notexempel 55: Schumanns *Dichterliebe*, *Die alten, bösen Lieder*, takt 39-47.

Sångens tredje segment, härifrån endast piano, börjar med en identisk omtagning av takt 23-28 av codan i *Sommermorgen* som sedan går vidare med två åttondelsarabesker, en melodic rörelse som tas om två gånger och tredje gången går vidare uppåt i ett crescendo, och slutligen fyra takter ritardando som går ner igen och landar i ett tryggt dur-ackord.

Notexempel 56: Schumanns *Dichterliebe, Die alten, bösen Lieder*, takt 48-52.

Texten handlar om hur diktaren behöver en stor kista gjord av långa plankor och uppburen av starka män som ska sänkas ner i havet. Han frågar om vi vet varför kistan behöver vara så stor och förklarar sedan att det är för att han har lagt all sin kärlek och smärta däri.

Filmen visar här hur killen störtar ut ur huset och går beslutsfast genom skogen [08.54]. Vid *p*-ställena (takt 20 och 28) stannar han upp något men vid *f*-ställena återupptar han sin marsch. Vid fermaten i takt 39 får man se vart han har varit på väg, då har han kommit fram till en avsats på en klippa med havet vid sina fötter [10.12]. I det andra segmentet tar han upp en bild på tjejen som han sedan släpper så det landar i havet [10.48]; under de stilla tonerna i piano-codan ser man hur bilden fladdrar genom luften i slow motion. Killen vänder sakta om och till melodic rörelsen i takt 61-67 vänder sig om och tittar tillbaka [11.55]. Vid sista dominantackordet står tjejen plötsligt där, killen ler och satsen och sviten avslutas öppet. Kom hon tillbaka eller var hon bara en dröm?

5.5 KOMMENTARER KRING FILMSKAPANDET

Hela filmen är filmad med kamerinställningen 50 fps (*frames per second*, d.v.s. bildrutor per sekund). Vanlig bildruteffrekvens och också min slutinställning är 25 fps, vilket medför att jag kan sakta ner filmen till 50% med bibehållet flyt, en *slow motion*-effekt som inte ser hackig ut (vilket det gör om man drar ner från 25 till 12,5 fps). Denna effekt passar väldigt bra in på de långsamma delarna och satserna då musiken i sig är ganska flytande och saktmodig. Då använder jag också mycket toningar mellan filmklipp. När det är högre energi i musiken krävs också högre energi i filmen genom t.ex. ordinarie bildruteffrekvens, snabbare klipp eller som i *Die alten, bösen Lieder* handhållen kamera. Själva filminspelningen var gjord med detta i åtanke vilket underlättar betydligt jämfört med om man måste göra alla klipp perfekta i reell hastighet. I halva tempot på filmen har jag större möjlighet att i redigeringen välja klipp som passar bra ihop, tona mellan dem o.s.v.

En diskrepans uppstår alltid mellan min vision av filmen innan den är skapad och det reella resultatet av skådespeleri, regi, scenografi och redigering. Denna diskrepans innebär ibland en besvikelse om jag av någon anledning inte lyckas uppnå vad jag vill, men ibland kan det också innebära en ny möjlighet, någonting jag inte hade tänkt som plötsligt visar sig som kan vara väl så intressant och bra för filmen. Ett exempel på det senare är kyssen i *Deine Augen* som inte alls var planerad på det sättet den genomfördes – det hände spontant under inspelningen och passade perfekt in i filmen.

5.6 KONSERT MED SYNKRONISERAD FILM

Jag framförde denna svit ur *Dichterliebe* med cello och filmen synkroniserad på samma sätt som med *Visions fugitives*, på min avslutningskonsert (fil 10). Jag rekommenderar här att titta på hela framförandet av *Dichterliebe* för att få en uppfattning hur det var på konserten.

6. SLUTDISKUSSION OCH AVSLUTNING

6.1 MUSIK SOM HANDLING OCH STÄMNING

Jag vill komplettera diskussionen om musik som handling i inledningen med förhållningssättet att uppfatta musiken som tillstånd eller stämning. Musik där handlingarna som utförs efter varandra har liten variation uppfattas till slut mer som en homogen stämning eller känslöstämning (som handlingarna ger upphov till), och där handlingarna har stor variation uppfattas den mer som ren dramatisk handling. Men förhållningssätten beter sig lite som Yin och Yan – de ryms alltid båda, oskiljaktiga inom helheten. En väldigt driven handling, t.ex. ett våldsamt utbrott, utgör under tiden det utförs också en stämning, och t.ex. en stämning av totalt lugn måste skapas och uppkomma som en handling ur någonting föregående. Här finns också en viktig skillnad mellan att spela och skapa musiken i framförandesituationen och att lyssna som åhörare. Som skapare utför och upplever man alla handlingar och som lyssnare kan man antingen välja att leva sig in i musiken och kanske då i bästa fall känna att man skapar musiken parallellt med den som framför den, men man kan också välja att ”ta ett steg tillbaka” och betrakta musiken lite mer analytiskt. Vanligtvis svävar man som lyssnare mellan dessa förhållningssätt i olika grad. När man betraktar musiken analytiskt kan man sätta ord på de *fysionomiska* egenskaperna musiken uppvisar såsom glad, arg eller osäker, men när man skapar musiken och utför handlingarna är det meningslöst att beskriva musiken på det sättet – ett argt utbrott är inte en situation där man är arg och agerar argt utan det är ett enbart själva akten att ryta eller skrika i musiken som sedan upplevs som argt. Jag *gör*, inte jag *är*. Åtminstone gäller det för att uppnå en tydlig och övertygande musikalisk gestaltning och interpretation. Men för att veta precis vilka handlingar man ska utföra i musiken behöver man också vara medveten om vilka stämningar de ger upphov till, så hela processen för både instudering och framförande av musiken är oerhört komplex och interaktiv. I framförandesituationen kan man nämligen också reflektera över sitt eget agerande, handlingarna, och ”ta ett steg tillbaka” till ett mer analytiskt förhållningssätt istället för att leva sig in i musiken. Dessa förhållningssätt svävar man som musikskapare också emellan.

De sceniskt gestaltande projekten jag har arbetat med innehåller båda musik där tyngdpunkten ligger på det dramatiska som har handlingar med större variationsrikedom och kontraster. Där har min ambition varit att förstärka de handlingarna och leva mig in så mycket som möjligt. För att just förstärka handlingarna så har jag gått in i en karaktär som rymmer hela min kropp och medvetande som musikskapare – Beethoven-karaktären och trollkarlen – och inte bara karaktärer inneboende i musiken momentalt frambringade av mig som pianist. Här finns utrymme för fler och djupare undersökningar av musikaliska gestaltningar i framförandesituationer med dessa sceniska förtecken och verktyg.

De filmiskt gestaltande projekten jag har arbetat med utgörs ofta av korta satser där en stämning regerar mer eller mindre, där jag tror att man som lyssnare lättare "sjunker in" i en stämning snarare än upplever en dramatisk handling. Också filmen som medium har ett samspel mellan handling och stämning men där är handlingen alltid mer konkret närvarande så fort människor är i bild (jämför filmen utan människor till satserna *Animato* och *Allegretto Tranquillo* ur *Visions fugitives* som bidrar mer till en stämning för satsen), och på så sätt har min ambition med filmprojekten ofta varit att man ska uppfatta helheten musik/film mer som handling, mer som något som "säger något" mer konkret än vad musiken för sig själv skulle göra. Samtidigt har jag med all *slow motion* valt att framhäva stämningen i filmen så resultatet hamnar ändå någonstans emellan.

6.2 NAIVITET

De filmiska gestaltningarna är gjorda med en något naiv utgångspunkt. Mitt förhållningssätt har varit att ta vara på det jag fantiserar och *imagineerar* som i sin natur ofta är personligt och naivt, och låta det stå för sig själv utmed processens gång. I efterhand har jag märkt att när man ser det utifrån så kan det vara en svårighet att ha kvar den naiva utgångspunkten, särskilt för andra människor som tittar. En svårighet som består i att koppla bort allt runtomkring och bara leva sig in i konstverket – att acceptera premisserna och bli övertygad om att allt som sker är äkta och uppriktigt för det är allt som oftast så det är menat och konceptualiserat. I postmodernismens tidevarv känns det ibland som att ironin ersatt uppriktigheten, men jag slår ett slag för det naiva och hoppas att man trots allt kan leva sig in och tro på konstverket i den bemärkelsen.

Ett exempel är klippen på killen i *Dichterliebe* dels när han går emot tjejen i första satsen uppför en backe i *slow motion* och dels en närbild när han ligger på stranden – båda klippen tänkte jag som uppriktiga och tydliga med en viss känslomässig innebörd men när jag ser resultatet kan jag inte undgå att reflektera över hur extremt filmiskt övertydligt det framställs. Jag har omedvetet använt klichéer från romantiska komedier och herrklädesreklam, och jag kunde inte åtgärda det i redigeringen på något tillfredsställande sätt. Mitt beslut var att låta det vara så och i förlängningen ta risken att publiken också reagerar på samma sätt som jag, men det behöver nödvändigtvis kanske inte vara till det sämre. Kanske har jag till och med genom att ha anspelat på klichén problematiserat den? I vilket fall är det i så fall en rörelse bort från det naiva som först var min utgångspunkt.

6.3 MEDIUM OCH KONSTFORMER

Jag gick in i det här projektet med uppfattningen att både typerna av dramatiserad gestaltning som jag behandlar, scenisk respektive filmiskt, låg längst med samma linje av dramatiserad musik. Detta kan jag nu dels hålla fast vid och dels känner jag att det också rör sig om två helt olika typer av framförande, medium och till och med konstverk. De sceniskt gestaltade delprojekten är fortfarande direkt kopplade till den klassiska konsertrationen fast med mer intressanta inslag som rimmar väl med vad jag uttryckte i *Bakgrunds*-kapitlet. De filmiskt gestaltade delprojekten ligger dock lite längre bort. Min idé om att filmen enbart skulle förstärka musiken, att en komponent som läggs till enbart skulle göra slutresultatet större, har nu kompletterats av insikten att själva musikens betydelse för slutresultatet också minskar i proportionerlig grad då en komponent tillkommer. Man har mindre möjligheter att ta till sig musiken på ett musikaliskt sätt, att själv fantisera som lyssnare utifrån musikens inneboende komplexitet och subtilitet, än vad man har under en traditionell klassisk konsert. Man får istället musikerns/filmskaparens dramatiska tolkning av musiken väldigt tydligt presenterat. Det liknar på många sätt fenomenet att filmatisera en bok – många som har läst boken blir besvikna då filmen inte speglar deras tidigare imaginära och rika värld för boken, men samtidigt kommer filmen med nya perspektiv och lyfter fram vissa saker i boken som läsarna kanske inte hade tänkt på, och dramat blir i och med filmen också tillgänglig för alla de som inte ha läst boken. Filmen är ett medium i modern tid. Man kan

urskönja vissa negativa bieffekter av filmen, bl.a. en händelsefrekvens- och händelseamplituds-inflation (det måste hända fler och större saker under kortare tid för att man ska ha intresset att följa filmen, vilket man ser i allt snabbare och allt våldsammare filmer och tv-serier) till förmån för ett "långsammare", konstnärligt, mångfacetterat och divergent filmuttryck, men filmmediet *per se* behöver inte medföra detta. Där ser jag den här typen av *musikfilmer* som film sett som en välbehövd motpol i kulturlivet och i samhället.

6.4 ENBART MUSIKALISK GESTALTNING

Som jag antydde i utvärderingen i Beethoven *Appassionata*-projektet så ger *imagineeringen* fördelar ur ett rent interpretations- och musikaliskt gestaltungs-perspektiv. Jag har förutom de scensikt gestaltande versionerna av Beethovens *Appassionata* och Skrjabins Sonat nr. 5 framfört dem mer traditionellt konsertant vid olika tillfällen, och har då känt att *imagineeringen* har varit ett verktyg som har hjälpt mig i den musikaliska gestaltningen. Många professionella musiker vittnar också om samma uppfattning. I framförandesituationen kanske man inte tänker på och känner "dramat i musiken" fullt ut, men om man har arbetat ordentligt med det tidigare så finns det "under ytan" eller "undermedvetet" och har inverkan på framförandet så att man kan känna bara musiken fullt ut. Men så enkelt som antingen/eller är det heller inte för jag tror också att den sceniska aspekten, att verkligen leva sig in i karaktären eller karaktärerna i musiken, i sig tillför övertygelse i den musikaliska gestaltningen. Den här diskussionen har inga entydiga svar utan det får varje musiker och konstnär söka sina egna i sin verksamhet.

6.5 AVSLUTNING

Syftet med detta masterarbete var att undersöka hur jag kan dramatisera och skapa en gestaltning av musik som tar sig uttryck utöver det rent musikaliska. Jag har gjort fyra projekt där jag har gestaltat en dramatisering av musiken på olika sätt, och genom den skriftliga delen har jag undersökt hur jag har gjort det.

Det har varit väldigt roligt och spännande att göra alla projekt och jag känner att de har bidragit starkt till min konstnärliga utveckling sedan starten och givit mig större perspektiv i min roll som konstnär, musiker och pianist som också sträcker sig utanför ramen för detta masterarbete.

För att gå vidare inom detta fält identifierar jag två spår som ligger nära till hands. Det första är att arbeta med klassisk musik på samma sätt men i en ensemble med flera musiker och göra antingen sceniska gestaltningar med utgångspunkt i musiken eller göra film utifrån musiken där man då har större möjligheter att skapa samspel och relationer mellan olika karaktärer som kan speglas av samspel mellan olika instrument o.s.v. Det andra spåret är att samarbeta med en kompositör och ta med antingen det sceniskt gestaltande eller, vad som är mindre utforskat, filmskapandet redan i kompositions- konceptions- och instuderingsprocesserna. I båda spåren finns också möjligheten att samarbeta nära med skådespelare, regissör och filmskapare i större utsträckning än jag har gjort i detta arbete.

Avslutningsvis vill jag återigen framhålla att jag tror att projekt som integrerar filmmediet med musiken på ett eller annat sätt är ett konstnärligt grepp som ligger i tiden. De tekniska förutsättningar som krävs för att skapa film har blivit mycket mer lättillgängligt i samhället i och med den digitala filmrevolutionen under senaste årtiondet och ingjuter därmed stora framtidsutsikter för konstnärer att skapa totalupplevelsekonstverk som vi bara har kunnat drömma om tidigare.

7. LJUD- OCH FILMFLER OCH BILAGOR

7.1 Ljud- och filmfiler

Följande ljud- och filmfiler följer med arbetet.

1. Beethoven *Appassionata* – *Filmupptagning av konsert*
Filmupptagning av lunchkonsert på Högskolan för Scen och Musik, Göteborg, 11 mars 2013.
Henrik Kilhamn, piano
2. Skrjabin Pianosonat nr. 5 – *Ljudupptagning av lunchkonsert*
Ljudupptagning av lunchkonsert på Högskolan för Scen och Musik, Göteborg, 17 oktober 2013.
Henrik Kilhamn, piano
3. Skrjabin Pianosonat nr. 5 – *Filmupptagning av lunchkonsert*
Filmupptagning av lunchkonsert på Högskolan för Scen och Musik, Göteborg, 17 oktober 2013.
Henrik Kilhamn, piano. Introduktion: Bernt Wilhelmsson.
4. Skrjabins Pianosonat nr. 5 – *Filmupptagning av avslutningskonsert*
Filmupptagning av avslutningskonsert, Högskolan för Scen och Musik, Göteborg, 14 december 2013.
Henrik Kilhamn, uppläsning och piano.
5. Prokofieff *Visions fugitives* - *Musikinspelning*
Inspelat på Högskolan för Scen och Musik, Göteborg, våren 2012.
Henrik Kilhamn, piano. Redigering: Henrik Kilhamn
Satserna (*Animato, Con vivacità, Pittoresco (arpa), Feroce, Assai moderato, Allegretto Tranquillo, Dolente*) följer direkt efter varandra på filen.
6. Prokofieff *Visions fugitives* – *Färdigklippt version av film*
I filmen: Henrik Kilhamn, mannen. Regi, redigering: Henrik Kilhamn.

- Kamera: Ted Jönsson. Inspelat i Mölndal våren 2012.
- Musik: Henrik Kilhamn, piano. Samma inspelning som fil 5.
7. Prokofieff *Visions fugitives* – Filmupptagning av konsert
Filmupptagning av lunchkonsert på Högskolan för Scen och Musik, Göteborg, 28 maj 2012.
Henrik Kilhamn, piano. Live-synkronisering: Julius Österberg.
Film på konserten: Filmklipp som härstammar ifrån filmen på fil 6.
8. Schumann *Dichterliebe* – Musikinspelning
Inspelat på Högskolan för Scen och Musik, Göteborg, hösten 2013.
Henrik Kilhamn, piano; Oscar Kleväng, cello. Redigering: Henrik Kilhamn.
Satserna (*Monat Mai, Deine augen, Meine seele, Ich grolle nicht, Sommermorgen, Die alten, bösen lieder*) följer direkt efter varandra på filen.
9. Schumann *Dichterliebe* – Färdigklippt version av film
I filmen: Alexander Wallén, killen; Sofia Andrén, tjejen; Erik Strandberg, den andra killen. Regi, kamera, redigering: Henrik Kilhamn. Inspelat i Hamburgsund våren 2013 och i Göteborg sommaren 2013.
Musik: Henrik Kilhamn, piano; Oscar Kleväng, cello. Samma inspelning som fil 8.
10. Schumann *Dichterliebe* – Filmupptagning av avslutningskonsert
Filmupptagning av avslutningskonsert, Högskolan för Scen och Musik, Göteborg, 14 december 2013.
Henrik Kilhamn, piano, Oscar Kleväng, cello
Live-synkronisering: Simon Berggården
Film på konserten: Filmklipp som härstammar ifrån filmen från fil 9.
11. Schumann *Waldszenen*, Op. 82 – Färdigklippt version av film
Sats 1 "Eintritt" och sats 3 "Einsamme blumen".
I filmen: Henrik Kilhamn, mannen i skogen. Regi, redigering: Henrik Kilhamn.
Kamera: Ted Jönsson. Inspelat i Mölndal hösten 2011.
Musik: Henrik Kilhamn, piano. Inspelat på Högskolan för Scen och Musik hösten 2011.

7.2 Grafisk filmstruktur Dichterliebe

Detta dokument består av sex sidor.

1. *Monat Mai*
2. *Deine Augen*
3. *Meine Seele*
4. *Ich grolle nicht*
5. *Sommormorgen*
6. *Die alten, bösen Lieder*

7.2 Grafisk filmstruktur *Dichterliebe*, s. 1

I. Monat Mai

| | 1 | 5 | 7 | 9 | 11 | 13 | 16 | 18 | 20 | 22 | 24 | 26 |
|-------|------------------|---------------------------------|---|---|----------------|---------------------|------------------|----|--|----------------|----------|-------------------|
| Musik | | A | A | B ₁ | B ₂ | | A | A | B ₁ | B ₂ | | |
| | Piano | | | | | Piano | | | | | Piano | |
| Text | | Beautiful Month of May | | Burst forth my love from my heart | | | Beautiful May | | I confessed to her my yearning and longing | | | |
| Drama | | Alex gör entré i katheden | | Stanna upp | | Friskton Slappna | Fortsätta Gå | | Komma på ninting | | Friskton | |
| Film | Natur Helbild | | | Närbild | | | | | Närbild Alex Foto tjej | | | Natur Ende-out |

| | 1 | 3 | 5 | 7 | 9 | 11 | 13 | 17 | 21 |
|-------|--|---|---|---|---|--------|---|-------|------------------------|
| Musik | VERS 1 | | | | | VERS 2 | | Piano | |
| Text | When I gaze into your eyes, all my pain vanishes | | When I kiss your lips I am made whole and healthy | | When I lay against your breast, I long for heaven | | When I say: I love you I must cry bitterly | | |
| Drama | Tittar på bild? | | Kysser tjejen? | | Drömsekens ??? Ligger på bröst längtande, subitande | | Tillbaka i smet | | Tjejen äter mjölk |
| Film | | | | | | | A. blir bitter Ettaktens Stilla | | Vänder sig När bild |

5. Meine Seele

| | | | | | | | | | | |
|--------------|--|---|---|---|---|----|---|----|----------|----|
| | 1 | 3 | 5 | 7 | 9 | 11 | 13 | 15 | 17 | 22 |
| Musik | VERS 1 | | VERS 2 | | VERS 2 | | VERS 2 | | VERS 2 | |
| Text | I want to deliver my soul in the cup of the lily | | The lily should give a song to my beloved | | The song should shudder and tremble like the kiss from her lips | | That she once gave me in a wonderful sweet hour | | Piano | |
| Drama / Film | Platan med Blomman? Rörelse | | Tänke på fjä | | Går man | | Fiktion | | Går inig | |

Ich grille nicht

| | | | | | | | | | | |
|-----------------|--|-------------------------------|--------------------------------|---|--|---|--------------------------------------|------------------------------|-------------|----|
| | 1 | 5 | 9 | 13 | 19 | 23 | 27 | 31 | 33 | 36 |
| Musik | VERS 1 A | B | | | VERS 2 A | B + | | f | Piano | |
| Text | I bear no grudge Even though my heart is breaking | Love lost forever : : | I bear no grudge : : | Although you shine in diamond splendour Your heart is dark I know that | I bear no grudge Even though my heart is breaking | I saw you in my dreams Your heart is dark | You are evil You are miserable | I bear no grudge : : | | |
| Drama / Film | Efteråt: A. Sittar fast | och är bittra | fast besluten att gå vidare | Tänka på tjej Tänka på bort? | A. Ställa sig upp | A. upptäcker att tjejer är otrogen! FLASHBACK Så tjejens mobil? Drama framför musik ett tag | | Natid | Slappna av? | |

12. Sommermorgen

| | | | | | | | |
|------------|---|---|--|---------------------------------|------------------------------|----------------------------------|----|
| | 3 | 8 | 13 | 17 | 20 | 23 | 30 |
| Musik | A | B | A | C | Piano | Efterspel | |
| Text | On a stiring Summer morning I wander round my garden | The flowers are whispering and speaking I, however, wonder silent | The flowers are speaking And look at me sympathetically "Do not be angry with me sister, You sad, pale man" | Langsamer | | | |
| Drama/Film | A. går med i sin trädgård? | Aktivitet i något annat | Konfrontation med annat → | A. reaktion (blick, seigsen) | A. blir bittna Går vidare | Droppar som droppar Måbild A. | |

16. Die alten, bösen Lieder

| | 1 | 3 | 12 | 20 | 28 | 36 | 40 | 44 | 48 | 53 | 59 | 67 |
|-------|---|----|--|-----------------|----------------------------|-----------------------------|---|--|----|----|----|----|
| Musik | | V1 | V2 | V3 | V4 | V5 | V6 | V6 | V6 | V6 | V6 | V6 |
| Text | | | In it I will lay things (I won't tell yet) The coffin must be large | Fetch plants | Fetch plants, giants | Fetch plants, giants! | They stand every the coffin every And sink it down deep in the sea → Desires a great grave | Why the coffin must be large (so) and heavy? I snare with it my love, and my pain deep within | | | | |
| Drama | | | Ar stötar fram genom stegen ↑ stormen | | | | | | | | | |
| Film | | | | | | | | | | | | |

~~Bild A. stötta~~

~~Bild havet släto~~

A bygdem sig
går tillbaka

lite
(öppet slut)

Måbild A.

Tar upp kört
av fci

Släppa kört
från i utvänd

Ar A. framman
förm till havet

40 Bild:
Havet som
stormar

går bygd
sista bilden

Mya grupp?
infall?

Hjelm sig

f Fortfarande om f

Går till en tostan

till förmån för musiken
= Bør

7.3 Cellotranskription Dichterliebe

Transkription används i denna form till framförandet på avslutningskonsert (fil 10). För både musikinspelningen (fil 8) och den färdigklippta filmen (fil 9) används en arbetsversion av cellotranskriptionen med andra tonarter i flera satser.

Detta dokument består av tre sidor.

Filmmusik ur Dichterliebe

violoncello

Scen 1

Schumann arr. Henrik

1. Langsam, zart

9

15

19

Scen 2

4. Langsam

6

12

Scen 3

5. Lebhaft

6

12

2

Scen 4

7. Nicht zu schnell

7. Nicht zu schnell

7. 13. 19. 25. 30.

mf *p* *f* *rit.* *cresc.* *f*

Scen 5

12. Ziemlich langsam

12. Ziemlich langsam

8. 12. 17.

p *Langsamer* *pp dolce* *rit.*

3

Scen 6

Ziemlich langsam

piano

7

13 *mf cresc.*

19 *p* *mf cresc.*

25 *p*

31 *f cresc.* *ff*

37 **Sostenuto**

piano

Meno mosso *p* *Adagio* *ff*

49 **Andante espressivo** 15

8. LITTERATURFÖRTECKNING

8.1 Böcker och artiklar

- Allen, R. T., "The Arousal and expression of emotion by music," *British Journal of Aesthetics*, Vol. 30 No. 1, 1990: ss. 57-61.
- Borgdorff, Henk, *The conflict of the faculties – Perspectives on artistic research and academia*, Ledien University Press, 2012.
- Clague, Mark, "Playing in 'Toon': Walt Disney's *Fantasia* (1940) and the Imagineering of Classical Music," *American Music*, 2004: ss. 92-109.
- Damaré, Brad M., *Music and literature in silver age Russia Mikhail Kuzmin and Alexander Scriabin*, University of Michigan, 2008.
- Holmqvist, Åke, *Beethoven – biografien*, Leck, Tyskland: Albert Bonniers förlag, 2011.
- Maus, Fred Everett, "Music as drama," *Music and meaning*, Jenefer Robinson ed., Ithaca & London: Cornell University Press, 1997.
- Meyers, Randall, *Film music – Fundamentals of the Language*, Norge: Ad Notum Gyldendal, 1994.
- Nice, David, *Prokofiev – From Russia to the West 1891-1935*. New Haven and London: Yale University Press: 2003.
- Philipp, Günter, "Preface," *Skrjabin Klaverwerke Band V: Sonatas 1-5*. C. F. Peters, 1971 (E. P. 12588): ss. 1-6.
- Rosar, William H., "Film musik and Heinz Werner's theory of physiognomic perception," *Psychomusicology* 13, 1994: ss. 154-165
- Rosen, Charles, *Music and sentiment*. New Haven and London: Yale University Press, 2010.
- Sams, Eric, *The Songs of Robert Schumann*, London: Eulenburg Books, 1969.
- Small, Christopher, *Musicking*. Middletown: Wesleyan University Press, 1998.
- Stokowski, Leopold, *Music for all of us*, New York: Simon and Schuster, 1943.
- Taylor, Ronald, *Robert Schumann – His Life and Work*, London Toronto, Sydney, New York: Granada Publishing Limited, 1982.

8.2 Uppslagsverk

Nationalencyklopedin Band 7, "Fysionomik," Marklund, Kari, chefred., Höganäs:

Bokförlaget Bra Böcker AB, 1992: s. 128.

Sohlmans musiklexikon band 5, "Skrjabin, Alexandr," Åstrand, Hans, huvudred.,

Stockholm: Sohlmans Förlag AB, 1979: s. 402-3.

Wikipedia, "Imagineering," senast ändrad 10 mars 2013,

<http://en.wikipedia.org/wiki/Imagineering>.

Wikipedia, "Piano Sonata No. 5 (Scriabin)," senast ändrad 28 februari 2013,

[http://en.wikipedia.org/wiki/Piano_Sonata_No._5_\(Scriabin\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Piano_Sonata_No._5_(Scriabin))

8.3 Noter

Beethoven, Ludwig van, "Sonaten für das Pianoforte, Op. 57 (Nr. 146)," *Ludwig van*

Beethovens Werke, Serie 16, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1862-90: ss. 165-190 (Plate B. 146).

http://erato.uvt.nl/files/imglnks/usimg/0/01/IMSLP51795-PMLP01480-Beethoven_Werke_Breitkopf_Serie_16_No_146_Op_57.pdf

Prokofiev, Sergej, "Visions fugitives, Op.22," *Collected Works, vol.1 (Собрание сочинений)*, Moscow: Muzgiz, 1955. (Plate M. 23404 Г).

http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/b/b7/IMSLP00346-Prokofiev_-_Fugitives_vision_Op_22.pdf

Schumann, Robert, *Dichterliebe, Op. 48*, Leipzig: C. F. Peters, ca. 1900 (No.2383, n.d.).

http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/6/69/IMSLP21972-PMLP12745-Schumann_-_Dichterliebe_Op_48_voice_and_piano_.pdf

Skrjabin, Alexandr, "Piano Sonata No. 5, Op. 53," *Ausgewählte Klavierwerke, Vol. 5*,

Leipzig: Edition Peters, 1971 (Plate E. P. 12588).

http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/9/96/IMSLP12670-Scriabin_-_Op.53_Peters.pdf