HUN HAR TRÅDT SINE HELT EGNE STIER

CECILIA BARTOLI

Den italienske mezzosopran befinder sig i dag komfortabelt i en zone, der ikke ligner nogen andens. Hun har skabt sig et frirum på det kommercielle plade- og koncertmarked, hvor hun håndplukker de projekter, der tænder hende. »Det gode ved de mange år bag mig er, at jeg ikke behøver at bevise, at jeg kan synge«.

Af Michael Bo

»Jeg gør bare sådan her«, og længe er der stille i telefonrøret. Der går et par øjeblikke, hvor jeg tror, hun har lagt på.

Så kommer det:

»Jeg taler bare helt, helt stille, dolcissimo«, siger hun så, hviskende.

»Når jeg ikke synger, skal jeg spare på stemmen, ellers har jeg ikke noget at komme med. Men som italiener er jeg jo ret heldigt stillet. Jeg er fra barnsben opdraget til at tale med hænderne!«.

Det er Cecilia Bartoli, jeg taler med.

Hun er hjemme i Zürich, og jeg er i København.

Hun beder mig på forhånd undskylde, at hun ikke ligefrem har timer til sin rådighed, for efter fire afteners krævende optrædener er hun nødt til at spare sig. Hun har sunget Gluck og Händel, og hun har lige lukket Påskefestspillene i Salzburg, som hun er kunstnerisk leder af. Hun er sådan en allestedsnærværende en, der formår at dukke op til alle koncerterne, men først når de er gået i gang og så godt, som det kan lade sig gøre, i dølgsmål, så ingen lægger mærke til hende. Det gør de så alligevel. Man er ikke sin tids bedst kendte klassiske sangerinde og samtidig sådan en anonym lille én.

Det kan jeg sådan set godt forstå.

VIL TJENE MUSIKKEN

Jeg har oplevet hende live flere gange, end jeg lige kan tælle på fingrene, og det har været lige elektrificerende hver gang. Når jeg har haft enkelte forbehold, har det været over for et par af de orkestre, hun har valgt at synge sammen med. I en alder af snart 50 (bare rolig, hun er kun netop fyldt 49) er Cecilia Bartoli en cyklon af en performer, en naturkraft. Når hun står der på scenen i sitrende, konvulsivisk nærkontakt med musikken og i symbiotisk balance med den jord, hun balancerer på, transcenderer hun etiketten koncert- eller operasanger.

Det siger jeg ikke for at smigre, men for at beskrive så konkret som muligt det ret unikke fænomen, der er Cecilia Bartoli.

Hun begyndte som pæn italienerinde med svulmende teenagebarm og lokkende brune krøller under Herbert von Karajan og Nikolaus Harnoncourt, skabte sig en stor karriere inden for de allerede godt ryddede stier for en mezzosopran. Askepot, Rossini, blablabla ... Lå der mon en Carmen og lokkede forude? Alle de helt konventionelle krav, man lidt søvngængeragtigt stiller til en sanger af hendes type. Den dag i dag leger hun med tanken om engang at lave en Carmen, men kun hvis hun finder en instruktør, der kan grave det chokerende mørke frem i karakteren, som hun mener har været underbelyst.

Men de seneste 12-15 år har hun trådt sine helt egne stier og befinder sig i dag komfortabelt i en zone, der ikke ligner nogen andens. Hun har skabt sig et frirum på det kommercielle plade- og koncertmarked, hvor hun ikke alene diverterer, men det er nærmest en parentes i hendes virke. Det, der fylder, er det, der fornyer og udfordrer. Vi er alle blevet klogere på, hvad barokken og den tidlige romantik var for nogle størrelser ved at lytte til hende, ikke bare tone for tone, men filosofisk, dannelsesmæssigt, kulturelt i den bredest mulige forstand. Politisk.

Du har udviklet en stil, når du optræder, som hver gang kræver alt, hvad jeg gætter, at du har ..., begynder jeg.

»I hvert fald hver anden gang«, siger Cecilia Bartoli og griner højere, end hun egentlig må i sin selvpålagte rekreationsperiode.

»Hvis jeg er på turné én måned, spiser på restauranter og overnatter på hotel, så kan det såmænd også ske, at man ryger ned på 98 procent af sin kapacitet. Eller 96. Måske så langt ned som 82 procent, hvis man har spist en dårlig fisk eller et eller andet. Det er både hovedet og kroppen, der får brug for at slappe af. To koncerter i rap og så en pause. Det er dejligt at medvirke i en operaproduktion, fordi du er samme sted 40-45 dage. Det er intenst selvfølgelig, men at turnere er meget mere trættende«.

Men Bartoli mener ikke selv, at hun har udviklet en stil. I hvert fald når hun taler med pressen.

»Det handler jo ikke om min stil«, siger hun.

»Det er musikkens kraft, der tager dig over i en anden dimension. Nogle reagerer meget stærkt på den kraft, andre mindre stærkt. Det afhænger af hver enkelt musikers følsomhed, men i ligeså høj grad af, hvem man spiller sammen med. Jeg har haft faste samarbejder med ensembler som Il Giardino Armonico, I Barrocchiti, La Scintilla, og jeg elsker forskelligheden, og det, at ikke alene kan jeg inspirere dem, de inspirerer også mig. Det er det, der holder det friskt – det er det, der gør, at vi kan bibeholde energien. Det er derfor, det er så vigtigt at søge nye samarbejdspartnere hele tiden, og jeg er som en svamp, når jeg arbejder sammen med nye dygtige musikere«.

Men kort og godt: Musikeren må ikke sætte musikken i skygge. Det er pointen.

»Først og fremmest: hvordan vil komponisten have det? Forstår jeg musikken, som den er skrevet? Hvad ligger der bag alle de tegn på nodepapiret? Hvorfor blev værket skrevet? Hvad var anledningen? Hvad ligger der gemt i koblingen mellem musik og poesi? Hvad mente komponisten med det? Alt, hvad vi gør – alt, hvad vi har ambitioner om, er at tjene musikken, at være i selskab med ham, der skrev den«.

OM BARTOLIS SENESTE UDGIVELSE

■ Cecilia Bartoli og barokensemblet I Barocchisti: From Venice to St Petersburg, arier af Vivaldi, Hermann Raupach, Nicolò Porpora, Francesco Araia og Johann Adolf Hasse.

■ Søren Schauser gav i Berlingske cd'en, som koncertturneen bygger på, seks stjerner og skrev bl.a.:

»Cecilia Bartoli har simpelthen været nede i Skt. Petersborgs arkiver og hentet tidens operaer op i lyset. Og resultaterne af hendes studier viser sig allerede fra første skæring som glemt guld. Hun har samlet perler nok til en kæde, mangen musikhistoriker knap nok kendte til«.

■ I Politiken gav Thomas Michelsen den også seks stjerner og skrev:

»Hendes præcise koloraturteknik er en nydelse, og straks fra den første songlæsede tone genkender man den italienske mezzosoprans evne til at fylde alt, hvad hun synger, med sitrende nærvær«.

■ Per Rask Madsen valgte i Information cd'en til en af årets tre bedste og tilføjede:

»Som vanligt med Cecilia Bartoli er det ligegyldigt, at man ikke lige kender komponister som Araia, Raupach, Dall'Oglio og Manfredini. Det materiale, hun udser sig, bliver altid til guld af højeste karat«.

Rossinis 'La Cenerentola' ('Askepot') med Bartoli i titelrollen overfor Javier Camarena i partiet som prinsen fra Festspillene i Salzburg 2014.

Foto: Ole Loch/Salzburger Festspiele

GENKENDELSE ELLER BLUFF?

Jeg har været sammen med Cecilia Bartoli en fire-fem-seks gange og er altid blevet duperet over hendes disciplin. Altid smilende, altid veloplagt og velforberedt. Totalt engageret. Der er intet, hun ikke vil gøre for at sætte spot på nogle af de mere upåagtede sider af og vinkler på musikhistorien. Hvis det kræver, at hun sætter det i brand, så meget desto bedre.

Engang i München skulle jeg til koncert med hende ved et rokokoslot uden for byen, og da jeg midt under velkomstdrinksene ude i parken skulle ind på slottet og finde et toilet, stod hun pludselig alene og i fuldt gallaflor for toppen af den trappe, jeg var på vej op af.

Med udbredte arme.

»Caro!«, kaldte hun, og et øjeblik troede jeg, at operaen var gået i gang. Det blev en kort præaudiens på vej på das med guldhaner og rokokokrummelurer.

Den dag i dag er det aldrig gået op for mig, om hun faktisk magter at genkende én fra gang til gang, som hun faktisk påstår, eller om hun enten sjusser sig frem eller slet og ret bluffer. En gang mødte jeg hende ved en buffet i Wien. Det var Nikolaus Harnoncourts fødselsdag, 75 år, 80 – et eller andet. Hvorfor jeg var med, har jeg ingen anelse om i dag! Og pludselig hen over en éclair, en schnitzel eller noget møder jeg Cecilia Bartolis blik, og hun lyser spontant op, straks i snakkehumør. Det imponerer! Øjeblikket før var jeg stødt ind i violinisten Gidon Kremer, som jeg kunne se genkendte mig fra et par kontroversielle møder, og som straks kiggede væk igen.

Jeg har hørt hende synge drabelige barokhelte på et gammelt kongeslot i Caserta syd for Napoli. Hun hvirvlede rundt i dramatiske kåber og vampyrfrakker i sorte ridestøvler og kalvekrøs, og der blev sukket og gispet over energien og lyden, for det virkede, som det skulle: som var 1700-tallets ›

»Jeg er som en svamp, når jeg arbejder sammen med nye dygtige musikere«

CECILIA BARTOLI

- Italiensk mezzosopran, 49 år, født i Rom, bosat i Zürich.
- Fra 2014 kunstnerisk leder af Påskefestspillene i Salzburg.
- Som teenager sang hun allerede under legendariske dirigenter som Herbert von Karajan, Nikolaus Harnoncourt og ham, der blev hendes velgører, Daniel Barenboim.
- Er en af de bedst sælgende klassiske musikere nogensinde.
- Blandt hendes mest epokegørende cd-udgivelser er 'The Vivaldi Album' fra 1999 og en dertil hørende dvd med nogenlunde samme repertoire, 'Viva Vivaldi' fra 2001.
- I 2013 kom hendes indspilning af Bellinis 'Norma', der grundigt var gået tilbage til kilderne og gav os en velkendt klassiker med helt nye vinkler på.

I partiet som Desdemona i Rossinis 'Otello' opført på Zürich Operaen i 2012.

Foto: Kora Jung Michael / Wikimedia Commons

»Det nytter ikke, at man mere tænker på sin karriere, end man overvejer, hvordan man træner sin stemme«

kastrater blevet vakt til live igen, som når man leger med tanken om at klone de gamle dinosaurer. Det var larger than life.

VÆLG REPERTOIRE MED OMHU

Engang i Lucca i Toscana har jeg mødt hende i en skurvogn på byens centrale piazza. Typisk Bartoli med en næsten uhyggelig sans for, hvad der er god presse i, for at dramatisere situationen, men uden at gå på kompromis med sin integritet som performer.

Vi talte om Maria Malibran, som Bartoli på det tidspunkt havde en besættelse af. Skurvognen var Malibrans egen fra 1830'erne, og kniplingsbroderierne på glasbordet havde Malibran selv broderet. Og midt i alt dette med autentisk stearinbelysning sad Cecilia Bartoli som den store mystiker. Intet havde undret mig mindre end, hvis hun havde taget en krystalkugle frem for at læse min fremtid i den.

Det er 29 år siden, at Cecilia Bartoli debuterede i Arenaen i Verona, og hun siger selv til KLASSISK, at hun aldrig har kendt til skræk.

»Det gode ved de mange år bag mig er jo, at jeg ikke behøver at bevise, at jeg kan synge«, siger hun.

Og stemmen er rund og valnøddebrun som altid, nøjagtigt fokuseret og med energi ud i de tyndeste tråde.

Jeg spørger hende, hvem der rådgav hende, da hun var helt ung. Hun var yngre, end jeg ville anbefale, da hun begyndte at optræde meget synligt med de helt store, og selv de bedste sangere har en tendens til at synge sig matte eller decideret i stykker, hvis de kaster sig over for svære partier for hurtigt.

»Når man begynder at arbejde som operasanger, er man nødt til teknisk at være klar. Det nytter ikke, at man mere tænker på sin karriere, end man overvejer, hvordan man træner sin stemme. I dag virker det tit på mig, som om karrieren er det største mål i de første fem år, men i sidste ende kommer der ikke noget ud af det. Det første mål må være at opbygge en solid teknik«.

Det er ikke godt at vide, hvordan det var gået med Bartoli, hvis ikke hun havde været armeret hjemmefra. Begge hendes forældre er operasangere med fornuftige karrierer i blandt andet koret i Roms Opera. Det var et godt hjem at lære ydmyghed i, det helt rette miljø at lære at vægte teknik og praktikalitet over stjernedrømme. »Vælg dit repertoire med omhu!«, indprentede de.

»Min mor lærte mig at synge, men det var også hende, der vidste alt om, hvordan man passede på sit instrument. Hvis man har en Stradivarius, tager man den jo ikke ud af violinkassen og lader den stå ude i regnen!«.

Men selv Cecilia Bartolis forældre havde næppe gættet, hvor bogstaveligt deres datter tog deres råd om repertoire. Ingen sanger i dag er så insisterende over for det idiom, hun egenhændigt nærmest har genvitaliseret, nemlig barokken og belcantoen. Jovist, hun har sunget 'Askepot', 'Barberen i Sevilla', 'Julius Cæsar' og dem, men det har alle jo! Det, Bartoli har gjort, er at opdyrke sit eget repertoire, endevende hele den romantiske diva Maria Malibrans repertoire, gå på klingen med den musik, pavestaten forbød i sine mest restriktive stunder, musikken af nogle af de mindre celebrerede kastrater – og senest hvad tsarinaerne hørte af musik ved det russiske hof på cd'en 'St. Petersburg' fra sidste år.

ROSSINI PÅ PROGRAMMET

Fordi hun mere end nogen anden sanger i de seneste 20 år har personificeret barokmusikkens genfødsel og endog formået at gøre den økonomisk rentabel, har Cecilia Bartoli en stor del af æren for, at det i dag mere eller mindre er et krav, at barokmusik skal spilles med autentiske instrumenter fra dengang – eller i det mindste kopier af dem. I et interview, jeg har læst med hende fra New York Times, bliver hun spurgt, om hun foretrækker historiske instrumenter og svarer:

»Det er ligesom at spørge, om det betyder noget at drikke en gammel vin af et rigtigt vinglas. For virkelig at værdsætte vinens underfundighed skal den iltes ordentligt. Når vi taler om historiske instrumenter, taler vi om farver og nuancer og dynamik. Jeg synes, at de bibringer en mere silkelignende, altfavnende lyd til musikken, gør den rigere og mere fuld af farver«.

Sæsonen 2015-16, har Cecilia Bartoli dødt sit Rossini-år. Rossini har naturligt fulgt hende i alle årene, men hun føler, at hun med alderen er blevet mere følsom over de myriader af subtiliteter, der findes i musikken. Og – typisk Bartoli! – hun er i gang med at arrangere en Rossini-aften til Påskefestspillene i Salzburg, der byder på Rossinisangere fra alle generationer.

»Så kan de komme forbi alle sammen. Teresa Berganza, Montserrat Caballé, José Carreras. Og så kan de komme og synge og spise, fortælle vittigheder – bare de kommer«. ■

Michael Bo er kulturskribent ved Dagbladet Politiken.

CECILIA BARTOLI LIVE

- 22. sept. Tivolis Koncertsal, Kbh., kl. 19.30
- 24. sept. Musikkens Hus, Aalborg, kl. 19.30

Sammen med den schweiziske dirigent Diego Fasolis og hans barokensemble I Barocchisti opfører Cecilia Bartoli italiensk barokmusik.

ENSMBL MIDTVEST

2015
2016

HERNING / HOLSTEBRO / IKAST / BRANDE / STRUER / KØBENHAVN / SKIVE / SVENDBORG / HILLERØD / NYKØBING MORS / LEMVIG / RIBE / HOBRO / ESBJERG / AARHUS / NEW YORK / TORONTO / CARDIFF / RIO DE JANEIRO / ELMAU

ENSEMBLE MIDTVEST byder velkommen til en ny sæson med en række koncerter i ind- og udland, to kammermusikfestivaler, åbne prøver, familiekoncerter, skolekoncerter, huskoncerter og meget mere.

MERE INFO PÅ WWW.EMV.DK

Carl Philipp Emanuel Bach bliver i år 300. Men er hans høje alder grund nok til at glemme ham, der var hele wienerklassikkens darling, og som påstod, at musikken skulle spilles med sjælen?

DEN GLEMTE BACH

Af Jens Povlsen • Illustration Jakob Nørregård

Nogle komponister ældes med ynde. Selv når de er døde. Sådan er det imidlertid ikke gået for den næstældste af Bach-sønnerne. Godt nok er han den eneste af de fire Bach-sønner, der senere fik hele to byer påhæftet sit efternavn, da han både omtales som Berliner- og Hamburger-Bach, men komponistkolleger og lyttere lægger sig ikke længere fladt på maven for ham. Måske respekterer de hans talent og studerer hans særheder. Men de beundrer ham ikke længere, komponisten, der som 24-årig opnåede en universitetsgrad i jura, og med det samme vendte ryggen til juraen og i stedet fulgte i sin fars fodspor.

INTET FADERKOMPLEKS

Med nutidens øjne virker det som en kropumulig opgave, Johann Sebastian Bach efterlod til sine sønner. Hvordan skulle de dog finde deres egen vej ud af hans skygge? Men tidsånden skiftede, og der fandtes endnu ikke en konsensus om at rose bestemte komponister på samme måde, som det er tilfældet i dag.

Musikken var på vej videre, Johann Sebastian blev verfet til side som gammeldags. Vejen var banet for sønnerne, og det udnyttede de. Også Carl Philipp Emanuel.

Carl Philipp Emanuel Bach blev født på en torsdag i marts 1714 og døde en decembersøndag i 1788 – knapt tre måneder inden han kunne fejre sin 75-års fødselsdag.

Johann Sebastian fik Carl Philipp Emanuel med sin første hustru, Maria Barbara, mens de boede i Weimar. Carl Philipp Emanuel Bach fik ikke sit lange navn fra fremmede. Philipp gik i arv til ham fra Georg Philipp Telemann – Johann Sebastians gode ven og en barokkomponist, der ved sin død blev anset som Tysklands vigtigste.

MED GLIMT I ØJET

Carl Philipp Emanuel blev ganske vist undervist af sin far, men han prøvede aldrig at lyde som ham. Han gik efter noget helt andet. Han gik efter tilhørernes følelser.

Pænheden var som en spændetrøje for Carl Philipp Emanuel, der indimellem gav sig selv lov til at blotte sine egne følelser og skrev musik i en stil, hans arbejdsgivere ikke altid tog imod med kyshånd. Med flere glimt i øjet end papa Bach og med følelserne båret uden på tøjet.

I sine breve gør Carl Philipp Emanuel meget ud af, hvad andre vil huske ham for, og i selvbio- ›

Ibsens klassiske skuespil **'Et dukkehjem'** er blevet til opera. En opera, hvor Nora ikke nøjes med at forlade sin mand – hun tager også på tidsrejse fra 1880 til 2014.

Et dukkehjem i tidsmaskinen

INSTRUKTØR TZARA TRISTANA OM MUSIKKEN

■ »Både Nora og de øvrige karakterer har så rigt et indre drama. Det betyder, at musikken kan fortælle noget af det, som ikke kan udtrykkes med ord, og det ger historien til godt operastof. Samtidig er det en dramatisk, stringent historie. Det var vigtigt for os, at operaen ikke blev en genfortælling af stykket, men et værk der kommer til live i kraft af musikken. Ibsens skuespil er i sig selv fuldendt i sin form, men der var et potentiale for at tilføje noget andet og mere«.

■ »Det nære samarbejde med John Frandsen har jeg oplevet som den ultimative arbejdsform. Musik og libretto er ikke skrevet som lag på lag, det er blevet udviklet sammen. Vi skal jo ikke slå på klokken alle sammen samtidig: Hvis noget bliver fortalt i musikken eller i det visuelle, skal det ikke også fortælles i ord«.

Af Malene Wichmann

Det er 135 år siden, at Nora for første gang forlod mand, hus og hjem i Ibsens skuespil 'Et dukkehjem'. Nu bliver klassikeren opført som opera med musik af John Frandsen og libretto af Tzara Tristana, der også instruerer forestillingen.

Som nordmand havde Tzara Tristana aldrig selv overvejet at omskrive Ibsen.

»Men det er godt, at der var nogle, der turde gøre det her i Danmark!«, siger hun.

Hun er ikke i tvivl om, at 'Et dukkehjem' stadig er relevant i 2014.

»I dag er det ikke big news, at Nora går fra sin mand, som det var dengang. Men det er stadig ikke acceptabelt, at en kvinde forlader sine børn for at realisere sig selv. Mænd kan i højere grad slippe af sted med det«, siger hun.

»I virkeligheden synes jeg også, at identitetsdebatten i dag er mere interessant end kønsproblematikken. Det er ikke kun Nora, der er interessant. Det er alle personerne. Fru Linde, der har valgt et fornuftsægteskab, men ender med hverken at få penge eller kærlighed. Dr. Rank, der er en festabe, der har taget for sig af retterne, og ender med at betale regningen i sygdom. Og ikke mindst Helmer, Noras mand, der forsøger at være så korrekt, er bange for at ødelægge sin karriere, og svigter sin kone. Alle er de både præget af deres tid og af tilfældighederne, og alle har de truffet nogle valg, der får konsekvenser«.

MUSIKKEN SKAL TALE MED

Hjemme hos Tzara Tristana ligger 'Et dukkehjem' på arbejdsbordet i flere versioner. Her er både partituret og kostumedesignerens skitsebog. Sidstnævnte er en tyk sag, for alle medvirkende skifter kostumer flere gange undervejs.

Da Tzara Tristana gik i gang med operaen, besluttede hun hurtigt, at historien skulle begynde i 1880 og efterhånden bevæge sig op imod nutiden.

Med den nye version er der også sagt farvel til den naturalistiske Nora. Det viser sig ved første kig i kostumebogen, hvor hovedpersonen på en sminkeskitse har store, røde læber og dramatisk, sort øjenskygge. Nora begynder 1. akt i 1880 i tournurekjole med imponerende fylde bagtil, og ender i 1980'erne med store skulderpuder og i 2014 i sort frakke. Kostumerne skal ikke være realistiske, men tegne konturerne af tiden, siger Tzara Tristana.

»Det var vigtigt for os, at operaen ikke blev en genfortælling af stykket, men et værk der kommer til live i kraft af musikken«

Tzara Tristana
Instruktør

Instruktøren dvæler lidt ved 1980'er-udgaven af Nora.

»Jeg ville også være anderledes i 1980'erne. Vi er påvirket af vores tid, og det kan både være en spændetrøje og en frihed. I dag får alle at vide, at de kan vælge selv, men mange ender med at blive skuffede og stressede«, siger hun.

Selvom 'Et dukkehjem' i operaudgaven skifter årstal undervejs, er karaktererne og deres udfordringer de samme hele vejen igennem. Tidsrejsen udstiller tidløsheden i vores jagt på at lykkes med vores liv. Den historiske indpakning har indflydelse på spillereglerne, men "indmaden" er den samme, og Tzara Tristana har ingen nemme løsninger.

»Vi er så optagede af at lykkes. Men måske skal vi bare være bevidste om vores valg og turde tale om problemerne. Vi kan ikke undgå at fejle undervejs, så vi kan lige så godt være forberedt på det – og acceptere nederlaget som en del af spillets regler« siger hun. ■

ET DUKKEHJEM LIVE

- Premiere på Den Fyrske Opera den 11. november.
- Produceret i samarbejde mellem Den Fyrske Opera, Den Ny Opera, Republique, Esbjerg Ensemble og Copenhagen Chamber Performance, og spiller både i Odense, i Esbjerg og i København.
- Musik af John Frandsen og libretto og instruktion af Tzara Tristana.
- På rollelisten er Radmila Rajic Njue, Trine Bastrup Møller, Thomas Præstegaard, Jens Bruno Hansen og Jørn Pedersen.

DIN RADIO ER IKKE EN RADIO

Hør klassisk radio på din telefon, tablet og computer. Mulighederne er endeløse, men som gammelt medie har radio hård konkurrence på de nye platforme.

Af Jens Cornelius

Jeg stod med franskbrødsdej op til albuerne, da jeg fik lyst til at høre lidt radiomusik til ældtearbejdet. Det krævede lidt hjælp.

»Gider du tænde for radioen?«, sagde jeg til min teenagesøn. Efter et par minutters pause lød svaret: »Er det den, der står i reolen?«. Da faldt tiøren hos mig. Det går ikke længere, at et medie er bundet til et specielt apparat. Den idé er fortidig. Og det er forklaringen på, at færre og færre unge mennesker ejer en radio eller et tv, for en smartphone, tablet eller almindelig computer erstatter begge dele.

Er radiomediet så en langsomt uddøende dinosaur, der kræver, at man lænker sig til hardware fra oldtiden? Lad os se det fra den lyse side – og i denne artikel fra den klassiske side: Aldrig har man kunnet høre så meget klassisk radio på så mange måder og i så god lydkvalitet. Her en lille guide til, hvordan man kan høre klassisk radiomusik på andet end en radio.

NETTET ER EN KÆMPERADIO

Almindelig radio sendes jo gennem et luftbåret signal (for eksempel FM eller DAB), men radio er for længst kommet på nettet, og selv små radiostationer streamer fra deres egne hjemmesider. Man kan orientere sig i udbuddet på for eksempel www.internet-radio.com eller www.listenlive.eu.

Lidt smartere går det med apps til iPad og smartphones. Nogle radiostationer har deres egen app, for eksempel DR, hvis app forvandler en smartphone til en "DR-radio" med faste kanaler, men altså kun fra DR. Enkelt og effektivt.

Der er også apps, som samler radiostationer fra hele verden til en kæmperadio med titusindvis af stationer. Den mest udbredte app hedder TuneIn. Her starter man med at vælge genre (alt fra debatprogrammer til kristen rock'n'roll). De mest hørte klassiske stationer på TuneIn er Classic FM, den stildannende britiske kanal, der i 1992 lagde afstand til BBC's monopol på klassisk musik ved at spille korte stykker og filmmusik, blandet op med reklamer. Den tyske pendant er Klassik Radio med samme lette miks, men ikke med samme live feeling. Trods navnet sender Klassik Radio også ikke-klassisk stemningsmusik med programtitler som 'Entspannt am Wochenende'.

Samme type stationer findes i mange lande: I Frankrig var Radio Classique i 1982 tidligt ude med at bryde statsmonopolet på klassisk radio. I Schweiz har man Radio Swiss Classic, en populær ny dreng i klassen, der har sloganet »Vi spiller musik i stedet for at tale om den« (men som alligevel er nødt til at sende kanalen i tre forskellige versioner på tysk, fransk og italiensk).

SVÆRVÆGTERE FRA HELE VERDEN

De gamle bastioner står stadig. BBC Radio 3 er stærkt anbefalelsesværdig, selvom man har justeret stilen på grund af konkurrencen fra Classic FM, så konservative britiske lyttere synes, at kanalen er blevet for uformel. BBC 3 er en omnibuskanal med mange forskellige programtyper, interviews, fagsnak og koncerttransmissioner fra for eksempel The Proms og Wigmore Hall. Nogle af programmerne har kørt i årtier, bl.a. 'Building a library', hvor en grundig vært gennemgår snesevis af indspilninger af samme værk for at finde den cd, "man skal have stående i reolen".

De tyske sværvægtere er stationer som Bayerische Rundfunk i München og NDR i Hamburg. Meget velsmurt radio med et højt kvalitetsniveau, dygtige værter og begge med et fremragende radiosymfoniorkester i ryggen. Også de klassiske kanaler hos MDR i Leipzig, SWR i Stuttgart, WDR i Köln og HR i Frankfurt er meget substantielle.

Men hvorfor holde sig inden for vores egen verdensdel? ABC Classic er Australiens svar på BBC. Vær dog opmærksom på, at du hører deres morgenradio om aftenen – og omvendt. WQXR i New York er USA's kendteste klassiske radiokanal, men mindst lige så lytteværdig er den ikke-kommercielle KUSC fra Los Angeles. Her spiller man hele værker i en god blanding af kendt og ukendt. Begge kanaler har operatransmission fra The Met hver lørdag.

SEND LYDEN VIDERE

Hvad med selve lytningen? Lyden fra en smartphone eller iPad kan jo ikke konkurrere med et par store højttalere i stuen. Mest oplagt ›

»DR havde indtil 2011 en radiostrategi med en masse DAB-kanaler, der bare stod og spillede – det gik vi væk fra, for radio skal kunne noget mere end det«

Dennis Christensen, Medieforsker i DR

TRE GODE KLASSISKE KANALER PÅ NETTET
Lyt til dem på deres hjemmesider eller via en app som fx TuneIn.

■ BBC Radio 3
Alle klassiske radiokanalers moder. Holder stadig fanen højt med et righoldigt programudbud og yderst velformulerede værter.
www.bbc.co.uk/radio3

■ Bayerische Rundfunk
Den bayerske radio BR Klassisk i München er en musikalsk højborg og klar i mælet. Desuden råder man over verdens nok bedste radiosymfoniorkester.
www.br.de/radio/br-klassik

■ KUSC
Klassisk radiostation i Los Angeles, som er ikke-kommercielt og efter amerikanske forhold meget lidt anmassende. Spiller hele værker præsenteret i afslappet stil.
www.kusc.org

TOPDIRIGENTLIV I OVERHALINGSMEN

Vasily Petrenko ventes at blive en af de helt store maestroer og fortæller her om, hvad der forlanges af topdirigenter, og hvordan den ekstreme arbejdsbyrde påvirker hans liv.

For de fleste danskere er Liverpool lig med fodbold og The Beatles. Men for Royal Liverpool Philharmonic Orchestra har det betydet alverden, at det for otte år siden begyndte en opstigen fra et nogenlunde niveau til i dag at være blandt de førende symfonikere i verden. Årsag: En ung russer ved navn Vasily Petrenko.

KLASSISK møder Petrenko på et hotel, et par dage før han skal dirigere en koncert. Den 38-årige, garderhøje russer ser ud til at være i fin fysisk form, men med sit stenansigt ligner han umiddelbart ikke en, der kan få hundrede musikere til at følge sig. Hurtigt tegner der sig dog et andet billede af en mand, der er velformuleret og nem at tale med, og fra tid til anden gemmer der sig en underspillet humor. Inden vi får sat os ned i hotellets bar og bestiller en hvedeøl, er Vasily Petrenko i fuld gang med at fortælle om dagens prøve, hvor det gjaldt Mahlers 5. Symfoni.

»En af udfordringerne ved at spille Mahler er de mange steder, hvor dynamikken er forskellig på samme tid i orkesterstemmerne. Hvis der spilles forte et sted i orkestret, har naboerne en tendens til at spille samme dynamik, selvom der står piano i deres node. Mahlers orkester er enormt, ofte kan en del af musikerne ikke høre alle andre orkestergrupper, hvilket kan give et problem med timingen, så for eksempel førsteviolinerne og tubaen ikke spiller helt synkront. Balance er altid et problem med Mahler. Man skal insistere på, at musikken spilles præcis, som han noterede den«, mener Vasily Petrenko, der trods sin alder allerede har dirigeret en komplet cyklus af ikke blot Mahlers ti symfonier, men også af Sjostakovitjs 15 og Beethovens ni.

Den unge russer har tre prøvedage sammen med orkestret, før publikum hører frugterne af arbejdet. Der er masser af tekniske detaljer at få på plads og diverse instrukser at give, selvom man som dirigent helst vil spare på ordene. Men musikerne skal også have den filosofiske side med for at kunne spille værket.

»Der er det paradoksale i, at Mahler skrev 5. Symfoni, da hans liv gik godt: Jobmæssigt kørte det for ham, han havde fået en datter, og hans kone Alma var på det tidspunkt ikke begyndt at være ham utro. Men i symfonien er der en slags forudanelse om en tragisk skæbne. Musikerne skal kende denne dobbelthed. Musikken er efterårsagtig – som en døende natur. Finalesatsen er fuld af positiv energi, en hyldest til livet, til at overvinde livets prøvelser«.

»Hvad end jeg skal give afkald på for at blive nummer ét som dirigent, ser jeg ikke som et offer«

INTET MÅ ØDELÆGGE FORMEN

Det faste job i Liverpool er blot en lille del af Vasily Petrenkos dirigentopgaver. Selvom han virker som en mand i balance, kan man blive lettere stakåndet af at høre om hans kalender.

»Jeg har lige været i England og er nu i København, snart tager jeg tilbage til England. Indtil nytår ser min rejseaktivitet sådan her ud: San Francisco, Spanien, Berlin, Wien, Washington D.C., Los Angeles, Montreal, Liverpool igen, Chicago, Oslo, Skt. Petersborg, Madrid ... For at kunne gennemføre det må man smide de dårlige vaner væk og leve sundt«.

Hvad kræves der for at holde sig i form fysisk og mentalt?

»Jeg løber hver morgen og laver lidt gymnastik. I Liverpool, hvor fodbold er "religion", spiller vi bold hver uge: musikerne og jeg mod teknikerne. Det kan skabe lidt drama. Musikerne synes, at teknikerne er tåbelige, og teknikerne mener, at musikerne er de uartige, dumme unger. Men det er bare for sjov og uden glidende tacklinger«, smiler Petrenko tørt, han virker ikke som typen, der skraldgriner.

»For at holde denne livsform kørende bliver man nødt til at leve sundt. Derfor drikker denne generation betydeligt mindre end den foregående. Jeg tager sjældent mere end en øl eller et glas vin, fordi jeg skal være i topform næste morgen«.

Hvordan ville den ideelle arbejdstid være for dig?

»I Storbritannien er arbejdsdagene meget lange. Orkestret har to forskellige programmer hver uge. Mandag: dobbeltprøve, tirsdag: dobbeltprøve, onsdag: generalprøve og 1. koncert, torsdag: 1. koncert, fredag: dobbeltprøve til søndagens koncert, søndag: 2. koncert. Så den eneste fridag er teknisk set lørdag. Når jeg arbejder i Liverpool, møder jeg klokken ni om morgenen og er hjemme klokken 22. Seks dage om ugen. Det er ikke kun at dirigere – der er også møder, middage og så videre. Sådan er mit liv 16-18 uger om året. Jeg kender til orkestre, hvor dirigenten arbejder tre til tre en halv time om dagen. Noget midt i mellem det og min situation ville være ideelt. Indtil videre nyder jeg det i Liverpool, selvom arbejdsmoralen er svær at greje«, siger Petrenko. ›

ARBEJD, ARBEJD

»Den vigtigste lektion i livet, jeg har lært, er, at hårdt arbejde bringer dig langt. 95 % er hårdt arbejde, 5 % er talent. I musikskolen og på konservatoriet har der været studerende, som var endnu mere talentfulde end jeg, men jeg har været vedholdende og har arbejdet hårdt. I starten af 1990'erne i Skt. Petersborg kom der pludselig en masse asiatiske studerende, som arbejdede dobbelt så hårdt som alle andre. De øvede sig 16–18 timer dagligt, men havde ikke de 5 % talent. De kunne begå sig rimeligt, men ikke godt nok, på en måde er det lidt tragisk. Hårdt arbejde driver mig frem. Får man en andenplads, taber man. Kun en førsteplads tæller for mig«

VASILY PETRENKO

■ Uddannet ved konservatoriet i Skt. Petersborg.
■ Siden 2006 chefdirigent for Royal Liverpool Philharmonic Orchestra, der har udviklet sig betydeligt, siden Petrenko tiltrådte.
■ Chefdirigent for Oslo Filharmonikerne siden 2013.
■ Han har bl.a. dirigeret komplette symfonicyklusser af Mahler, Beethoven og Sjostakovitj og har sammen med sit engelske orkester modtaget flere priser.
■ I 2011 vandt Petrenko og Liverpool Filharmonikerne en Gramophone-pris i kategorien bedste orkesterindspilning (Sjostakovitjs 10. Symfoni, Naxos).
■ En særlig kæphest for ham er Elgars symfonier og symfoniske digte.
■ Petrenko kommer ikke fra en musikerfamilie, men hans ingeniøruddannede far spillede kontrabas i et dixielandjazzband, der selv under den kolde krig turnerede i USA.

Sidste år gjorde Petrenko sig uheldigt bemærket i Oslo med en udtalelse om, at kvinder ikke egner sig som dirigenter, fordi de har mere seksuel energi end mænd, så musikerne er mindre i stand til at fokusere på at spille. Kort efter trak han i land og korrigerede, at kommentaren var møntet på situationen i Rusland. Hans egen kone er kordirigent.

SOLTI HAVDE RET

Petrenko ser sig som perfektionist med en konstant drivkraft, der aldrig stiller sig tilfreds. Selv når han måske burde sole sig i succesen og modtager publikums bifald, kan hans tanker have travlt med at analysere, hvorfor tingene gik, som de gjorde lige den aften.

Som dirigent skal man kunne snakke med mange forskellige mennesker. Musikere kan have store egoer og være følsomme sjæle. To personlighedstræk, der er rigtig gode at besidde som dirigent, er ifølge Petrenko tålmodighed og kærlighed til musik og sit arbejde.

»Man skal være ekstremt tålmodig. Du har dine ønsker og denne her musik inden i dig, men når orkestret så spiller det, lyder det meget langt fra, som du vil have det. Så må man arbejde med det, men meget forsigtigt og med respekt for musikerne og deres synspunkter. Man skal også respektere tempoet, som tingene skrider frem i. Det går altid langsommere, end man forventer«.

»Et andet aspekt er kærlighed til musik. Jeg var så heldig at møde Sir Georg Solti, da jeg var studerende og ville have et råd. Han sagde – hvilket jeg dengang tolkede lidt som "fis nu af" – at: "I wish music will be your hobby". Senere erkendte jeg, at Solti havde fuldstændig ret. Så snart det kommer til at handle om at tjene penge, er du færdig som dirigent. Nyder du ikke prøverne eller koncerter længere, skal man trække sig tilbage. Jeg laver omkring 95 koncerter om året, og det er ikke nemt altid at have denne inspiration til hver eneste prøve og koncert. Indtil videre nyder jeg det, men hvem ved om 15 eller 20 år«.

FAMILIEN LIDER

Det har også ikke kun omkostninger for den travle dirigent selv at arbejde så meget. Konen og sønnen savner ham. »De lider under mit fravær. Jeg bor i Liverpool 16 uger om året og prøver at tage familien med, når jeg rejser, men min søn er otte og går i skole, så for det meste kan han ikke komme med. Hoteller kan være rare, men giver ikke en følelse af hjem, og måske er der heftig fest i naboværelset. Lufthavne er ikke bedre. Og ens hobbyer ryger sig en tur«.

Søndagsmiddage i familiens skød og at snakke med andre forældre er der sjældent tid til. Der skal studeres et partitur til om mandagen. Og så er der de mange møder og sponsormiddage, som ikke altid er lige spændende, men nødvendige for at få Liverpool-orkestrets hjul til at køre rundt. Rollen som galionsfigur indgår langt oftere som chefdirigent i England end i Danmark.

»Meget ofte føler man med disse middage, at man sikkert kunne bruge sin tid meget bedre og mere behageligt for en selv. Men jeg vil ikke kalde det et offer at skulle bruge tid på det. I disse tider, hvor økonomien ikke er i den bedste, er vi afhængige af sponsorater«.

»At være dirigent er ikke champagne og kaviar,det tror folk stadig. Folk i Liverpool bliveroverrasket, når de ser mig bruge offentlig transport«

RUSSERNE KOMMER

■ En stor del af de største engelske orkestre ledes af dirigenter, der er opvokset i Sovjetunionen: Valery Gergiev (London Symfoniorkester), Vladimir Jurowski (London Filharmonikerne), Andris Nelsons (Birmingham Symfoniorkester) og så Vasily Petrenko i Liverpool.

For det ikke skal være løgn, påtog Petrenko sig endnu et chefjob i 2013, nemlig for Oslo Filharmonikerne, selvom der ikke kunne presses mere ind i hans kalender.

Og antallet af de mange opgaver som gæstedirigent skal der også kigges mere kritisk på. »Jeg prøver at finde de orkestre, jeg vil arbejde med. Man begynder at afveje orkestrene og det foreslåede program: Har jeg virkelig behov for at gøre det? Det handler ikke bare om penge«.

En af Petrenkos fordele er hastigheden, han tilegner sig musik. Hans russiske kollega i London Philharmonic Orchestra, Vladimir Jurowski, betroede ham, hvor utrolig langsomt han selv lærer et partitur. Det forholder sig modsat med Petrenko.

»Jeg lærer alt meget, meget hurtigt, og det bliver i min hukommelse. Hvis jeg ikke har dirigeret et bestemt værk i nogle år, tager det mig kun to-tre dage at genopfriske det. Det tog mig kun seks-syv dage at lære Messiaens kæmpemæssige 'Turangalila'. Og 'Parsifal', som er fem timers musik, tog mig omkring to uger«.

MUSIK PÅ HJERNEN

Man kan tænke, at det må være umuligt at få plads til andet end musik i et så travlt liv. Hvor meget af sin tid bruger Petrenko på den ene eller anden måde?

»Jeg tænker hele tiden på det, hjernen kører konstant. Mens vi taler, har jeg stadig Mahler-musik i hovedet. Hjernen stopper aldrig, men bearbejder af sig selv. Jeg lytter og studerer det meste af tiden. Fire-fem timer med prøver hver dag, nogle gange koncerter, og hvis jeg rejser, studerer jeg partiturer i flyet, hjemme prøver jeg også at få tid til det. Det er faktisk hele tiden. Det kører virkelig rundt i hovedet«.

»I begyndelsen fandt jeg ud af, at det største problem er, når man har spillet en koncert og skal spille en anden ugen efter, og man så stadig har musik i hovedet efter den netop spillede koncert i hovedet. At få visket det ud, det er virkelig en hård nød«.

Kan det lade sig gøre?

»Med øvelse. Man begynder at kunne befri sig fra visse lyde i hjernen. Men i starten kan det drille: Du skal dirigere, har en let Mozart-symfoni i hovedet, men du er ved at holde prøve på noget Richard Strauss. Det er ikke helt nemt«. ■

PETRENKO LIVE

■ 25. & 26. sept. i Koncerthuset
Vasily Petrenko dirigerer blandt andet Ravels Klaverkoncert i G-dur og Prokofievs 'Romeo & Julie'.

Ét med Isolde

Ann Petersen har sunget sig op blandt toppen af verdens Wagner-sopraner. Hun er lige der, hvor hun allerhelst vil være, når hun dør med Isolde på scenen. Hun frygter kun at blive slidt op før tid.

Af Malene Wichmann

Foto: Ander Bach

Ann Petersen ville ikke synge Isolde. Hun sagde nej både første og anden gang, de ringede fra operaen i Lyon. Hun følte sig ikke klar, det var alt for tidligt. Men de blev ved. Hun søgte råd, tænkte sig om. Nåede frem til, at det var fornuftigt at debutere i rollen netop på det franske operahus, hvor salen ikke er helt uoverskuelig stor. Og endte så endelig på scenen som en lysende Isolde i både Lyon, Cardiff og Aarhus.

Det føltes helt rigtigt. Hun blev ét med Isolde, og fik understreget sit voksende ry som Wagner-sopran.

Nu deler hun scene med sangere som tenoren Jonas Kaufmann og bassen René Pape, og da hun i december sang Elsa i 'Lohengrin' på La Scala i Milano, var det maestro Daniel Barenboim, der havde spurgt efter hende.

»Jamen, det er da vildt at arbejde sammen med de folk. Der var lige en vis distance i starten, men der gik ikke lang tid, før de var super søde alle sammen«, siger Ann Petersen om sidste års eventyr.

Siden da har Barenboim igen haft bud efter danskeren. Hun blev spurgt, om hun ville synge Isolde ved to koncerter til januar. Desværre falder det sammen med premieren på 'Den flyvende hollænder' i København, så Ann Petersen måtte takke nej.

»Det er så forfærdeligt. Jeg er simpelthen så ked af det«, siger hun, da hun fortæller historien hjemme i stuen. »Men jeg siger til mig selv, at det kommer igen. Han husker på mig«.

WAGNER-SOPRAN OG HUSMOR

Gennem mange år har Ann Petersen stille og roligt opbygget det dramatiske repertoire, som hun synger i dag, og føler sig hjemme i.

»Jeg er glad for, at jeg ikke er lyrisk koloratursopran. Heldigvis er den musik, jeg selv bedst kan lide, og som giver mig de sceniske udfordringer, også den der passer til min stemme«, fortæller hun.

Nu er hun endelig der, hvor hun gerne vil være, og hun håber, at hun får lov til at blive der i mange år endnu.

»Det er først nu, at min karriere er kommet op at køre på et rimeligt højt plan, og jeg er jo ikke ung mere. Det er nu, jeg skal slå til og synge det, jeg synger i de næste 15 år. Det håber jeg på, jeg kan.

Hun går op i at passe på sig selv og sin stemme, træner i fitnesscentret fire gange om ugen, og prioriterer sine åndehuller. ›

»Det er død vigtigt at have pauser i sit årsprogram«, forklarer sopranen. Men på det seneste har hun ikke holdt sine egne regler.

Efter en travl periode med tre Isolder på stribe og en sensommer, hvor hun sang 'Rhinguldet' på Covent Garden og samtidig pendlede til prøver på 'Den flyvende hollænder' i Torino, havde hun glædet sig til et par måneder i Danmark. Så ringede de fra La Scala, og »det siger man ikke nej til«.

Siden da er det igen gået slag i slag, men hun føler sig ovenpå. Nu har hun en uge hjemme i Sorø. I sit barndomshjem.

Røde mursten, hvidkantede vinduer, vasketøjssnor med farvede tøjklemmer, en have, der breder sig op af skråningen mod skoven. Roser, stauder og trampolin.

Ann Petersen havde aldrig troet, at hun skulle flytte tilbage dertil. Men alligevel var det, hvad hun, sammen med sin mand, endte med at gøre i 2004 efter fire år på operaen i Graz. Hun havde sønnen Mathias i maven, og brug for fast grund under fødderne i sin nye freelancetilværelse. Hun tænkte, at de altid kunne flytte til København. Men nu har hun, skønt hun netop er blevet fastansat på Det Kongelige Teater, ingen planer om at rykke videre.

Hun viser glad rundt i haven og fortæller om de nye roser. Når hun rejser sig fra sofaen, er det naturligt for hende lige at banke puden i form og sætte den på plads.

»Indimellem kommer folk fra Sorø undrende og siger "jamen, du er jo helt normal"«, fortæller sangerinden.

»Det er så store følelser, at man næsten ikke kan rumme det. Jeg bliver meget hurtigt ét med det, man ved ikke længere, om man er Isolde eller sig selv«

»Normal? Jamen, det er jeg da glad for. Jeg elsker at gå i mit hus og ordne, og jeg prøver at være der 120 procent for min søn. Han går til svømning, klaver, fodbold og håndbold, og jeg sidder på sidelinjen og hepper. Han er mit ét og alt! Jeg synes, at det giver energi til min sang, at jeg har mit hverdagsliv, og samtidig giver det energi til familielivet at synge«.

Her i juni er Ann Petersen på vej til en festival i Frankrig, og familien følger efter, når skoleferien starter. Manden, Ole Justesen, tager kontoret med, og Ann Petersens mor er legetante for Mathias. Sådan har de gjort før.

ISOLDE ER DET STØRSTE

Det er i den grå sofa i stuen, at Ann Petersen indstuderer sine roller. Smækker benene op, tager hovedtelefoner på og sidder og memorerer teksterne.

»Størstedelen af arbejdet er det mentale«, forklarer hun. »Det er godt at have gjort sig sine tanker, inden man sætter for meget lyd på. Lære teksterne, analysere dem og tænke over, hvad man selv mener om rollen. I stedet for at voldbruge stemmen på et repertoire, man ikke er helt inde i endnu«.

Når hun har gjort det grundlæggende, fortsætter hun med tonerne i musikrummet ved siden af.

På flyglet ligger hendes røde indbundne 'Isolde' med 'Ann Petersen' indgraveret med guldbogstaver på forsiden. Den er noget helt særligt, den node, og det er den første, hun har fået bundet ind.

Hun købte den allerede for mange år siden, og den er fyldt med noter. Isoldes stemme er markeret med orange overstregningstusch, og med sirlige blyantsbogstaver har Ann Petersen skrevet sine stikord til Isoldes tanker i margenen.

»Hun ser ham for sig hinsides alt«, står der i slutningen, lige før Isoldes 'Liebestod'.

Ann Petersen forsvinder helt ind i sig selv, når hun fortæller om Isolde.

»Det er den bedste rolle, der findes, tror jeg. Den har både det meget lyriske, det kvindelige, det stille, det romantiske, og den furie, hun også er. Det er dødspændende at få lov at udvikle sådan en person«, siger hun.

»Den måde, 'Tristan og Isolde' ender på, er en gave i sig selv. Det er så store følelser, at man næsten ikke kan rumme det. Jeg bliver meget hurtigt ét med det, og man ved ikke længere, om man er Isolde eller sig selv. Når jeg ligger der, ›

Foto: Clive Barda / ROH

På hårdt arbejde i Wagners 'Rhinguldet' i rollen som Freia. En opsætning på Covent Graden fra sidste år, hvor bl.a. Bryn Terfel sang Wotans parti.

OPLEV ANN PETERSEN LIVE

- 5. sept.Wagnergalla i DRs Koncertsal. Uddrag fra 'Mestersangerne', 'Tristan og Isolde' og 'Nibelungens Ring'.
- 21. sept. - 23. nov. Verdis 'Otello' på Operaen i København.
- 31. okt. & 2. nov. Wagner-galla i Musikhuset Aarhus. Uddrag fra 'Lohengrin' og 'Tristan og Isolde'.
- 26. jan. - 28. feb. 2014. Wagners 'Den flyvende hollænder' på Operaen i København.

»Jeg er selvkritisk, og måske lidt for god til at give mig selv et gok i nøden«

kunne jeg godt blive i den intethed i nogle timer, men der går oftest kun et par sekunder, før publikum brager løs«.

På scenen som Kejserinden i Richard Strauss' eventyropera 'Kvinden uden skygge' i Kasper Holtens opsætning på det Kgl. Teater i sæsonen 2011/12.

Ann Petersen modtog tidligere på året en Reumert i kategorien Årets Sanger for sin indsats i Den Jyske Operas opsætning af 'Tristan og Isolde'.

Foto: Jakob Boserup / Miklos Szabo / DKT

FRYGTER DEN DAG HUN SKAL STOPPE

Karrieren kører derudad for den danske sopran, og der er ikke meget, Ann Petersen er bange for lige nu. Lige bortset fra det med at skulle stoppe for tidligt. Hun vil ikke være en af dem, der går på pension, når de er i 50'erne. Hun håber, at hun kan synge mange år endnu, hvis bare hun er bevidst om sin stemmes udvikling, og vælger rigtigt.

»Jeg prøver at bevare begge ben på jorden, og har for eksempel sagt nej til Brünnhilde. Mange Brünnhilder mister deres spændvidde og får et lidt for stort vibrato, og jeg vil hellere sige nej end at lave noget forkert eller for tidligt«, siger hun.

Når beslutningerne skal træffes, har hun en god vejleder i sanglæreren Susanna Eken, der har fulgt hende siden konservatoriet. Det var Susanna Eken, hun rådførte sig med, da hun blev tilbudt at synge Isolde, og det var hende, Ann Petersen ringede til i foråret, da hun skulle synge Wagnergalla med Christian Thielemann, tidens måske største tyske dirigent, i Baden Baden, og pludselig blev ramt af en virus. Så lavede hun sangøvelser med læreren i telefonen, og fulgte rådet, da Susanna Eken sagde, at hun godt kunne gå på scenen.

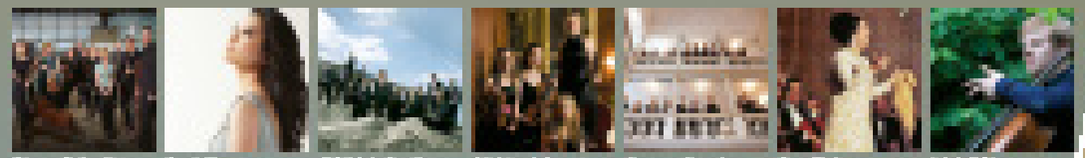
Læreren havde ret, koncerten gik fint, men hun fortrød alligevel lidt bagefter, skønt Thielemann havde været begejstret. Ann Petersen havde sunget godt, men hun havde ikke sunget sit allerbedste.

»Susanna siger, at min bundgrænse er høj. Men jeg er selvkritisk, og måske lidt for god til at give mig selv et gok i nøden. Jeg analyserer altid min præstation, og jeg vil hele tiden blive bedre«, forklarer hun.

Den nye fastansættelse i København er heller ikke noget, der kan få Ann Petersen til at hvile på laurbærrene.

»Endelig er jeg nået dertil, hvor jeg synger på en masse dejlige huse, og det vil jeg ikke stoppe med, selvom jeg er glad for København. Jeg elsker at møde nye kolleger, nye instruktører og dirigenter, så man også selv hele tiden skal dygtiggøre sig. Tænk engang, at jeg får mulighed for at udvikle mig, for at udfolde alle de store følelser, og rejse verden rundt. Tænk på, hvor mange gange jeg har fået lov til at dø! Hvem kan ellers prale af det?« ■

MUSIK I DIAMANTEN



DIAMANTENSEMBLET

Tirsdag 2. september 2013 kl. 20
SARAH CHANG OG ÅRSTIDERNE

Tirsdag 1. oktober 2013 kl. 20
BRITTEN OG BYENS LYS

Tirsdag 5. november 2013 kl. 20
DIAMANTEN STRINGS

FYRAFTENSKONCERTER

Tirsdag 8. oktober 2013 kl. 17
NIGHTINGALE-KVARTETTEN I ÆTEREN

Tirsdag 29. oktober 2013 kl. 17
NIKLAS WALENTIN I ÆTEREN

Tirsdag 12. november 2013 kl. 17
DENISE BECK I ÆTEREN

KOR I DIAMANTEN

Tirsdag 10. september 2013 kl. 20
SOKKELUND SANGKOR, CARION, SCHULTZ OG JERSILD

Søndag 15. december 2013 kl. 16
ADVENT MED DR VOKALENSEMBLET

LIDT FOR ENHVER

Tirsdag 24. september 2013 kl. 20
CONCERTO COPENHAGEN OG RASCHER SAXOFONKVARTET

Fredag 25. oktober 2013 kl. 19.30
CARL NIELSEN-PRISEN MED DR UNDERHOLDNINGSORKESTRET

Lørdag 16. november 2013 kl. 16
TOMTER/BRANTELID/SHIRINYAN TRIO

Tirsdag 19. november 2013 kl. 20
PORTRÆT: OUM KHALTOUM – MELLEMØSTENS DIVA

Fredag 29. november 2013 kl. 20
ATHELAS, JAKOB KULLBERG, LUTOSLAWSKI OG NØRGÅRD

Tirsdag 4. december 2013 kl. 20
EU BAROQUE ORCHESTRA MED LARS ULRIK MORTENSEN

KATASTROFEMUSIKKENS MESTER

Komponisten Krzysztof Penderecki er blevet beskyldt for at være en beregnende populist, der slår plat på verdens ulykker. Som barn af Anden Verdenskrig og af et kommunistisk land mener han selv, at det er naturligt for ham at skrive dyster musik. KLASSISK møder ikonet, der fylder 80 år.

Foto: Lukasz Giza

Af Per Rask Madsen

IIIiiiiiiiiiiiiiiieeeee, iiiiiiiiiIIIIIIiiiiieeee ... Det ene tænderskærende skrig afløser det andet i 'Klagesang til ofrene fra Hiroshima'. Strygerne lyder som noget helt andet, end de plejer, ingen skønne melodier, ingen toner at kunne udskille fra lydmasserne. Er det abstrakte lyde af skrigende mennesker i ubeskrivelig smerte, eller komponistens forestilling om hvordan radioaktiv stråling lyder?

'Klagesang til ofrene fra Hiroshima', eller bare 'Threnos', er et skræmmende værk, der næsten allerede ved premieren i 1960 gik over i musikhistorien. Men oprindelig var titlen '8'37', hvilket var dets varighed; først fire år efter premieren blev det omdøbt til 'Threnos' og modtog dets japanske dedikation. Penderecki benægter at have komponeret lyde fra fly, bombenedkastninger eller eksplosioner, men det er vanskeligt ikke at have nogle meget konkrete billeder på nethinden, når man lytter til de 52 strygeres sanseangreb.

Titlen har utvivlsomt en stor fortjeneste i udbredelsen af værket. Og når vi ved, at Penderecki senere komponerede til kommunisters massedrab og terrorangrebet på World Trade Center, så kan man nemt fristes til at drage konklusioner. Det vender vi tilbage til.

SORT MED SORT PÅ

Hans navn udtales Kristof PendeRETski. Som han sidder over for Deres Udsendte på et fint hotel ved Rådhuspladsen i København, ligner han ikke en mand, der skriver dyster, uhyggelig musik.

Den ulasteligt klædte og venlige ældre herre går lidt i forsvarsposition adspurgt, hvorfor hans musik stort set altid lyder sådan.

»Tag Sibelius, hans musik er også mørk«, begynder Penderecki spagt. »Jeg levede under svære tider, da Polen var besat af Rusland. Livet var ikke let. Og musik er jo ikke kun divertimento. Jeg er en slavisk komponist, og sammenlignet med for eksempel fransk musik er al slavisk musik dyster. Min musik kredser om noget ... universelt. I 'Threnos' er det Hiroshima, i 'Dies Irae' Auschwitz (1967), i 'Polsk Rekviem' (1984) er det [fagforbundet, red.] Solidaritet«.

Mange af Pendereckis værker er som skabt til at blive spillet i gyserfilm og thrillers – hvilket de også bliver. Senest i Martin Scorseses 'Shutter Island', hvor passacagliaen fra Pendereckis 3. Symfoni (1995) med udhamrende kontrabasser og celloer ledsager færgen med hovedpersonen på vej ud til den skæbnesvangre fængselsø. *DAA, DAA, DAAAAA ... DAA, DAA, DAAAA*... På én gang ildevarslende og mindende om et stort skibs tågehorn.

»Jeg skriver ikke musik til film. Filmfolkene fik min tilladelse. Jeg har stor beundring for [filminstruktøren, red.] Kubrick, men da han spurgte mig om at komponere til 'Ondskabens hotel',

»Jeg står op klokken seks og arbejder 12 timer om dagen«

var jeg travlt optaget med at skrive min opera. Så jeg gav ham nogle forslag til, hvilke af mine værker han kunne bruge i filmen«.

I et tidligere interview har Penderecki desuden udtalt, at han ikke ønskede at skrive filmmusik, og at det er en nem måde at tjene penge på, som det kan være vanskelig at stoppe med, når man først er begyndt.

LÆREN FRA ELEKTRONSTUDIET

Allerede som 7-årig begyndte Penderecki at komponere. Han kom på konservatoriet som violinist og skrev musik i stil med den polske romantiker Wieniawski og Paganini. Det ændrede sig i starten af 1950'erne. »Der var jeg ›

KRZYSZTOF PENDERECKI

- Født 1933 i den polske by Debica. Opvokset i et velhavende hjem, faren var advokat og amatørviolinist. Penderecki spillede også violin og startede på konservatoriet som 18-årig, mens han læste filosofi, kunst- og litteraturhistorie på Jagiellonian University i Krakow.
- Internationalt gennembrud i 1960 med 'Klagesang til ofrene for Hiroshima' for 52 strygere. I midten af 1970'erne forlod han de tætte støjklange til fordel for en post-romantisk æstetik.
- Der hviler næsten altid et mørke over hans værker, undtagelser er capriccioer, hvor det livligt virtuose er i højsædet.
- Gennem karrieren er det blevet til mange orkesterværker, ikke mindst otte symfonier og 15 solokoncerter, fire operaer heriblandt 'Djævlene fra Loudon', som spillede på Det Kongelige Teater i foråret 2013, samt mange vokal- og kammermusikværker, hvoraf bør nævnes 'Skt. Lukas-passion' (1966) og Sekstet (2000).

meget påvirket af Bartók, neoklassisk musik og Sjostakovitj. I dag betragter jeg Sjostakovitj som den største symfoniker i anden halvdel af det 20. Århundrede«.

Men det varede ikke længe, før Penderecki befandt sig midt i en avantgardetid, hvor nye strømninger ville trænge de ældre ikoner i baggrunden. Han besluttede sig for at ride med på eksperimenternes bølger.

»Jeg ledte efter en ny måde at nedskrive musik på. Så opdagede jeg noget fuldstændig nyt – elektronstudiet – og forskellen på lyd og støj. I studiet kunne man bruge begge dele. Det var nyt for mig, og det forsøgte jeg at transskribere til instrumenter. Så værker som 'Threnos' og 'Polymorphia' var dybt påvirket af elektroniske lyde. Jeg fandt også på nye spilleteknikker, såsom at behandle instrumenter som slagtøj. Det var ikke nemt at være mig dengang, musikere nægtede at spille musikken«.

Penderecki vendte dog aldrig tilbage til elektronstudiet.

»Jeg besluttede mig for at kunne klare mig bedre uden. Jeg lærte meget af det, det åbnede mine ører, men jeg synes

»Op til 1980'erne har min musik ændret stil cirka hver andet-tredje år eller hvert femte-sjette år«

ikke, at det elektroniske har udviklet sig meget siden. I begyndelsen var det kreativt, det var primitivt, især i Polen dengang, hvor man skulle lave alting "i hånden", og mulighederne var begrænsede, så man var tvunget til at være kreativ. Men nu er det utroligt nemt, man kan alt«.

Heller ikke det legendariske elektroninstitut IRCAM, som modstanderen og komponistikonet Pierre Boulez grundlagde i 1977, har Penderecki nogensinde aflagt en visit, fortæller han.

EVIGT NYE LYDE

Lysten til at skabe nye – akustiske – lyde har Penderecki altid haft. I starten eksperimenterede han især med de dybe strygere. I 1970'erne begyndte han at dirigere sideløbende med komponistkarrieren. Det var med til at vække en langvarig lidenskab for symfoniske mestre. En komponist som Bruckner var helt ukendt i Polen i 1950'erne, fortæller Penderecki.

»I halvfjerdserne boede jeg i Berlin, hvor jeg gik ind og hørte Berliner Filharmonikerne hver anden dag. Jeg hørte Karajan dirigere Bruckner. Og jeg blev ganske fascineret af det post-romantiske og af Sibelius. Jeg skrev stykker som min 1. Violinkoncert og 2. Symfoni. Op til 1980'erne har min musik ændret stil ca. hver andet-tredje år eller hvert femte-sjette år«.

Penderecki besøgte Malko Dirigentkonkurrencen i 2012, hvor et nyt værk af ham blev uropført af konkurrencedeltagere og DR SymfoniOrkestret.

Foto: Bjørn Bartholdsen / DR

HJERTEBLOD ELLER KALKULE?

Under interviewet understreger Penderecki flere gange, at han komponerer *sin musik*, som hanselv vil, og ikke efter hvordan publikum eller kritikere ønsker det. Hvorfor har han behov for at hugge den pointe ud i sten? Måske fordi han er blevet beskyldt for at forråde sine idealer: Første gang i tresserne, hvor han for alvor begyndte at interesse sig for at skrive religiøse værker; så i midten af halvfjerdserne, hvor han skiftede stil fra atonal avantgarde, hvor han yndede at få akustiske instrumenter til at lyde som elektroniske lyde, til et post-romantisk udtryk med traditionel brug af tonesystemet og instrumenterne; og en særlig skarp kritik kom efter Pendereckis klaverkoncert 'Genopstandelse', som er tilegnet ofrene for terrorangrebet på World Trade Center den 11. september 2001.

Efter den polske premiere på klaverkoncerten kritiserede den estimerede kritiker og ph.d. i musik Andrzej Chlopecki, Penderecki for i de seneste år at »opføre sig på en måde, så man ikke længere kan tro på det, han siger«. Klaverkoncerten er skrevet for at sikre Penderecki popularitet, mente den nu afdøde Chlopecki, der indtil da havde været en stor tilhænger af komponistens værker, men nu var dybt desillusioneret.

»Han sender os på samme tid en klovns grimasse og en præsts alvorlige mine, idet han håber på, at i hvert fald én af attituderne vil få publikum til at klappe«, lød skudsmålet.

Situationen var, at Penderecki påbegyndte arbejdet på en Capriccio for klaver og orkester i juni 2001 med planlagt ur-

»Med sin Klaverkoncert fortæller Penderecki os, at vi ikke bør stole på nogen af hans værker«

Andrzej Chlopecki
polsk kritiker

premiere efter den fatale dato 11. september. Terrorangrebet skete halvvejs under arbejdet med værket, hvilket fik komponisten til at skære noget af materialet væk og ændre karakteren til at være »mørkere og mere alvorlig«, forklarer han selv.

Men Chlopecki mente, at makværket skulle have vidtrækkende konsekvenser:

»Med sin Klaverkoncert fortæller Penderecki os, at vi ikke bør stole på nogen af hans værker«.

PENDERECKIS EFTERÅR

I november fylder den polske komponist 80 og kan se tilbage på et usædvanligt aktivt virke. Værkrækken er lang, alle de priser, medaljer og titler, han har høstet, kunne dække ham fra top til tå. Dertil kommer de op mod 2000 koncerter, han har dirigeret, og poster som rektor for konservatoriet i Krakow og professor ved Yale School of Music. Men der er stadig arbejde at lave.

»Jeg står op klokken seks og arbejder 12 timer om dagen. Min symfonicyklus vil jeg fortsætte – jeg mangler stadig min Niende. Og jeg er i høj grad i humør til at skrive kammermusik«, siger Penderecki og virker ikke spor pensionsmoden.

Dirigentkarrieren har både kredset om andres musik, men især egne værker – »den første indspilning er meget vigtig. Jeg vil lave *min* udgave«. Avantgardens bedstefar kalder han sig i forbindelse med, at vi taler om Pendereckis portrætkoncerter side om side med guitaristen fra rockbandet Radiohead.

»Jonny Greenwood er fascineret af min tidlige musik fra 1960'erne. Vi holdt koncert for tusinder af mennesker sammen. Min musik lever stadig. Det var et meget entusiastisk publikum«. ■

GYSERMESTEREN

Store filmmagere vækker gerne gru ved hjælp af Pendereckis musik. Kendte eksempler er William Friedkins 'Eksorcisten' (1973), Stanley Kubricks 'Ondskabens hotel' (1980), David Lynchs 'Vilde hjerter' (1990) og 'Inland Empire' (2006) samt Martin Scorseses 'Shutter Island' (2010).

I oktober har Øresundsfestivalen Music Around Stravinskijs som hovedtema, og regionens orkestre opfører en række af hans mest kendte værker. Men hvad er det, der kendetegner hans musik? Valdemar Lønsted undersøger Stravinskijs vedvarende eksperimenter med orkestermediet, som ofte er inspireret af russisk folkemusik

Den russiske arv

Af Valdemar Lønsted

Stravinskij var et af de store mysterier i verdenskulturen og ganske særligt i russisk kultur. Et mysterium, som aldrig vil svinde bort, som altid vil blive udsat for nye fortolkninger, hvilket nu også vil være påkrævet. Hans hemmelighed – som i virkeligheden ikke kan forklares – er først og fremmest hemmeligheden ved hans genius, det mystisk uforudsigelige og det vidunderlige ved hans tilstedeværelse i Rusland og i hele verden ...«.

Udsagnet fra en af Stravinskijs gamle venner, mæcenen og forfatteren Pierre Suvtjinskij, citeres af Richard Taruskin i forordet til hans epokegørende mammutværk, 'Stravinsky and the Russian Traditions' (1996). Og Taruskin lader citatet belyse sine egne teser om et nyt Stravinskij-billede, som i al væsentlighed handler om afhængigheden af de russiske traditioner, som den selverklæret kosmopolitiske komponist ellers brugte ikke så få kræfter på at tage afstand fra. Når vi nu skal prøve at nærme os en beskrivelse af Stravinskijs store og små orkestre i væsentlige værker fra karrierens første årtier, kommer vi ikke uden om at tage Richard Taruskin i hånden og følge ham ind i hans udforskning af de dunkle russiske kilder.

SCHERZO FANTASTIQUE

Den unge Stravinskijs Rusland stod midt i et kulturelt vadested. På den ene side var der efterdønningerne af komponistgruppen Mogutjaja kutjka (den mægtige håndfuld: Balakirev, Cui, Borodin, Musorgskij og Rimskij-Korsakov), som i opposition til den tyske senromantik nåede frem til sine egne farverige russiske varianter af orkestermusikken. Og på den anden side kom noget andet til syne, kunstnergruppen Mir iskusstva (kunstens verden, opkaldt efter et tidsskrift), som ønskede både at grave efter guld i den russiske muld og gå i dialog med den sofistikerede avantgarde i det vestlige Europa, og det vil i det store hele sige Paris.

I 1905 fik Stravinskij en privatlærer og mentor, Nikolaj Rimskij-Korsakov, og den treårige supervision skulle vise sig at blive kolossalt katalyserende. Efter en klaversonate og en symfoni kom 'Scherzo fantastique', som gav de første forvarsler om et hemmelighedsfuldt geni. Ud over til flere kutjka-stykker har musikbegrebet 'fantastisk' også flere franske forbindelser, først og fremmest Hector Berlioz. Ikke blot dennes første symfoni, men også Queen Mab-scherzoen fra den dramatiske symfoni 'Roméo et Juliette' (1839).

På linje med Berlioz' Mab-trylleri skaber Stravinskij en helt unik orkesterbesætning til sin scherzo. Den er usædvanlig rig på lys, let og sordineret blæserkolorit: fire fløjter med den fremtrædende altfløjte i G, tre klarinetter med den sjældne klarinet i D, fire horn og to trompeter hvor den ligeledes sjældne alttrompet i F optræder. Der er intet tungt messing, ingen pauker. Af slagtøj kun ophængte bækkener og lyse klangkilder som celeste og tre harper. Herudover et strygekorps i konstant changerende formationer.

For så vidt er der et fascinerende program for denne suverænt velsmurte orkestermusik, biernes liv efter en bog af den belgiske symbolist Maurice Maeterlinck, men Stravinskij betonede over for sin lærer, at der lå et mere musikalsk koncept til grund. Nemlig stykkets heftige harmonier, som han sammenlignede med en tandpine, den vil pludselig formindskes og blive behagelig, som bedøvet af kokain. Længere passager er baseret på heltoneskalaer og ikke mindst noget så eksotisk som skalaer med otte toner i hele og halve trin (eksempelvis C, Des, Es, E, Fis, G, A, B), kendt som Rimskij-skalaen i tidens russiske musikkredse.

Den unge Stravinskij står altså på skuldrene af sin lærer, suger til sig og sætter kursen mod en lovende, men uforudsigelig fremtid. Han forkaster den strygertunge tysk-østrigske orkester-

Stykkets heftige harmonier sammenlignede Stravinskij med en tandpine, der pludselig vil formindskes og blive behagelig, som bedøvet af kokain.

tradition, som havde været Tjajkovskijs æstetiske platform. I stedet udforsker og udvider Stravinskij de andre grupper: træblæsere, messingblæsere og slagtøj. For hvert nyt orkesterværk, der kommer, kan man tale om et eksperiment, en ny måde at udtrykke ideerne bag det enkelte værk. Og den vidt forgrenede harmoniske og rytmiske praksis er tilsvarende en udvikling af en tænkning, som kan spores tilbage til den gamle mentor i Skt. Petersborg og til den russiske folkemusik. ›

PETRUSJKA
Sergej Djagilev var foregangsmanden og entreprenøren i Mir iskusstva. Og kunstnergruppens aktuelle fremstød for russisk kultur i 1909 var de netop grundlagte Ballets Russes og det kommende gæstespil i Paris. Djagilev var til stede ved en af de første opførelser af 'Scherzo

For hvert nyt orkesterværk, der kommer, kan man tale om et eksperiment, en ny måde at udtrykke ideerne bag det enkelte værk.

fantastique' i begyndelsen af året, og han var betaget over, hvad han hørte. Stravinskij blev tilknyttet balletkompagniet som arrangør og snart som dets residerende komponist. Det er vigtigt at have in mente, at han var en del af et højt begavet russisk teamwork: scenografen Alexandre Benois, maleren Nikolaj Roerich, koreografen Mikhail Fokin og danserne Anna Pavlova og Vaslav Nijinskij. I løbet af de næste fire år kom tre meget forskellige mesterballetter: 'Ildfuglen' (1909-10), 'Petrusjka' (1910-11) og 'Sacre du printemps' (1911-13). Og i samme tidsrum udviklede Stravinskijs musik sig eksplosivt.

Det store ryk sker med pantomimen 'Petrusjka'. Orkestret er enormt, i romantisk fransk tradition med firdobbelt træblæserbesætning, to kornetter, to trompeter, tre basuner og tuba. Den frodigt udstyrede slagtøjsgruppe suppleres med to harper, klaver og celeste. Det er i dette pågående ritual af folkelivsbilleder og marionettragedie, Stravinskij finder frem til Stravinskij. Som i første scene med blæserorkestrets angiveligt autentiske gaderåb i vekslende taktarter sat over for et summende strygerkorps. Tilsyneladende hersker der en babelsk forvirring, men hensigten er klar i bunden af orkestret: bassen pendler mellem to forskellige harmoniske fokuspunkter, og det binder musikken sammen.

Klaverets adkomst skyldes et forudgående koncertstykke for klaver og orkester, som benytter dele af 'Petrusjka'-materialet, og som nyankommen medlem af slagtøjsgruppen må dette regnes for instrumentets moderne gennembrud. I den anden scene, hjemme hos Petrusjka, får klaveret en fremskudt rolle i kammerspil med udvalgte blæsere. Det er her den berømte 'Petrusjka'-akkord præsenteres, sammenstillingen af treklange i C-dur og Fis-dur i såkaldt tritonusafstand. Klaverets solo bygger på denne klang ved, at den ene hånd spiller på de hvide tangenter, den anden på de sorte. Man kan høre det som den bitonalitet, som Stravinskij bygger videre på i den næste ballet, eller også, som Richard Taruskin, læse sig frem til, at de to tonearter i virkeligheden vokser ud af Rimskijs ottetoneskala.

Scherzo fantastique & Petrusjka.
Cleveland Orkestret, dir. Pierre Boulez.
DG 4778730
Med virtuoserne fra Cleveland giver Boulez os den måske mest helstøbte studieindspilning af 'Petrusjka'. Den udmærker sig ved sin kraftfuldhed, præcision, dynamiske spændvidde, glasklare gennemsigtighed og uimodståelige timing. Scherzoen er på tilsvarende måde en frydefuld orkesteropvisning.

SACRE DU PRINTEMPS
'Sacre du Printemps' er det næste led i kæden. En anden slags russisk ritus med et kæmpemæssigt harmoniorkester inde i orkestret, som gang på gang refererer til traditionerne, til litauisk og russisk folkemusik og til steder hos Rimskij-Korsakov og Musorgskij. Alene introduktionen til første del er udsat næsten udelukkende for træblæsere, oprindeligt blev den kaldt dudki (rørfløjter). Vi hører en langsomt voksende skov af selvstændige stemmer med blandt andet hele den elskede klarinetfamilie, førende frem til den første dans med de forskudte accenter. Iklædt strygerkorpsets berømte bitonale blandingsakkord Es/Fes, som i øvrigt også kan læses som en udløber af ottetoneskalaen.

Sacre du Printemps
Budapest Festivalorkester, dir. Ivan Fischer.
Channel Classics 32112
Dette er en 'Sacre', hvor dirigentens blik for de lange linjer og den enkelte detalje er aldeles respektindgydende. Rovdyret slippes ikke helt ud af buret, de komplicerede klange bliver aldrig til støj, der er ingen jagt på spektakulære effekter. Man hører kort sagt klassisk musik af stor skønhed.

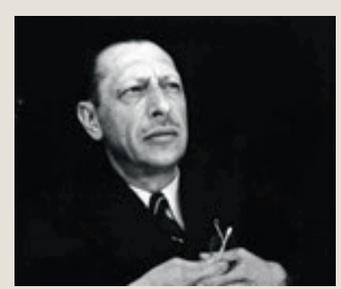
RENARDOG
HISTORIEN OM EN SOLDAT
Verdenskrigen begrænsede Stravinskijs manøvremuligheder, Schweiz blev hans eksil. Det var foreløbig slut med at eksperimentere med det store orkesterapparat, men det forhindrede ham ikke i at fortsætte missionen, måske delvis hemmelig for ham selv. Det næste større værk ›

BARNDOM & UNGDOM
Igor Fjodorovitj Stravinskij. Født 17. juni 1882 i Oranienbaum ved Skt. Petersborg. Faderen, af polsk oprindelse, er en fremtrædende bassanger ved det kejserlige Mariinskij Teater. Moderen er en glimrende pianist. I 1890 begynder han på klaverundervisning, men senere ønsker forældrene ikke, at sønnen skal blive musiker, og han bliver tilmeldt jurastudiet på universitetet.

I 1902 dør faderen, Igor Stravinskij beslutter sig for at hellige sig musikken fuldt ud og studerer orkestrering hos Nikolaj Rimskij-Korsakov.

DEN RUSSISKE PERIODE
Med orkesterstykkerne 'Scherzo fantastique' og 'Feu d'artifice' skaber Stravinskij så stor opmærksomhed i Skt. Petersborgs musikalske cirkler, at impresarioen Sergej Djagilev engagerer

ham som arrangør og komponist ved sit nystartede kompagni, Les Ballets Russes. Stravinskij rejser med balletten til Paris i 1909. De følgende fire år bringer balletterne 'Ildfuglen', 'Petrusjka' og 'Le Sacre du Printemps', og i 1914 færdiggør han operaen 'Nattergalen' efter H.C. Andersens eventyr. Første Verdenskrig begrænser mobiliteten og de økonomiske ressourcer. Stravinskij slår sig ned i Schweiz med hustruen Catherine og tre børn. Møder to nye samarbejdspartnere: dirigenten Ernest Ansermet og digteren C.F. Ramuz. Hovedværkerne fra krigsårene er 'Renard', 'L'Histoire du Soldat' og 'Les Noces', som trods de franske tekster er gennemsyret af den russiske arv. Efter den russiske revolution i 1917 bliver Stravinskij afskåret fra at besøge sit fædreland og genser det først i 1962. Hans økonomiske situation er kritisk,



Stykkets heftige harmonier sammenlignede Stravinskij med en tandpine, der pludselig vil formindskes og blive behagelig, som bedøvet af kokain.

bliver 'Baika' eller 'Renard' (1916), en burleske i sang og dans for to tenorer, to basser og 15 soloinstrumenter. Teksterne er hentet fra den russiske folkedigtning og handler om rævens sørgelige endeligt efter sine kontroverser med hanen, katten og geden. Man kan beskrive besætningen som et fuldt integreret klangkorpus. For de fire sangstemmer træder ikke ind i stykkets roller foran orkestret, de er placeret inden i det og fungerer som instrumenter, og udgangspunktet for musikken ligger i den grad i tekstens russiske prosodi, det vil sige sprogets betoninger, intonation, lydstyrke, varigheder og grænsesignaler. Igen er det nyt og eksperimenterende, tilmed at inddrage et cimbalom eller hakkebræt som en slags reference til balalajkaen, komisk nok lagt i klovene på geden.

De små orkestre var i begyndelsen en nødvendig løsning på grund af krigen, men siden blev de i lige så høj grad et klangæstetisk valg.

Den schweiziske digter C.F. Ramuz var en vigtig partner i disse år. Han oversatte 'Baika' til fransk, og han skrev teksten til søsterværket 'Historien om en soldat' (1918) for tre skuespillere, en statist, to dansere og syv musikere: klarinet, fagot, kornet, basun, violin, kontrabas og slagtøj. Godt nok er violinen det centrale instrument, som soldaten giver til djævelen til gengæld for en magisk bog, men igen møder vi Stravinskijs uforlignelige tæft for at skrive for blæsere.

Historien er et russisk eventyr, men Stravinskij sagde på sine gamle dage, at værket var hans endelige brud med den russiske orkesterskole, det var den helt nye musik, den amerikanske jazz, der havde inspireret ham. Taruskin påviser imidlertid, at inspirationen til besætningen kan spores tilbage til Stravinskijs sommerferier ved landsbyen Ustileg i Ukraine. Byen var stærkt præget af jødisk kultur, hvorfor han ikke har kunnet undgå at høre musikken til brylluppper og fester, og det viser sig, at klezmer-orkestret så at sige er identisk med den valgte besætning. Violinspillet lyder ofte råt og direkte i det dybe leje, med pludselige dobbeltgreb og spil på kryds og tværs af de løse strenge. Denne upolerede stil er sandelig ikke akademisk, men snarere kommende fra en østeuropæisk sigøjnertradition. Den knappe besætning er ideel til at forløse de uregelmæssige rytmiske mønstre, som værket bugner af, og på trods af kosmopolitiske præg som pasodoble, tango, protestantisk koral og ragtime kan historien umuligt løbe fra sine russiske rødder.

Renard og Historien om en soldat (komplet)
Ensemble Instrumental, dir. Charles Dutoit.
Warner Classics
(1970/1972)
Før sit mangeårige chefregime i Montreal stod Dutoit for disse bemærkelsesværdige optagelser med schweiziske kræfter. 'Historien om en Soldat' er produceret som nærværende radioteater, de fransktalende skuespillere er fremragende, og musikken lever med tilpas impuls og uden pres. Rævens burleske tonefald rammes særdeles fintfølende i Dutoits smidige instruktion.

SALMESYMFONI

De små orkestre var i begyndelsen en nødvendig løsning på grund af krigen, men siden blev de i lige så høj grad et klangæstetisk valg. På Stravinskijs lange neoklassiske vandring møder vi således ofte mindre besætninger: 'Pulcinella' for kammerorkester (1919-20), 'Symfonier for blæseinstrumenter' (1920), Oktet for blæsere (1922-23), Klaverkoncert med blæsere og kontrabasser (1923-24), 'Dumbarton Oaks' for kammerorkester (1937-38), 'Danses concertantes' for kammerorkester (1940-42), 'Ebony Concerto' for klarinet og jazz band (1945) og 'Concerto in D' for kammerorkester (1946).

I forlængelse af denne praksis er det tydeligt, at det udtyndede symfoniorkester med vægt på en bestandigt varieret vifte af blæserfarver gradvis er blevet Stravinskijs varemærke. 'Salmesymfonien' (1930) fremstår i en usædvanlig instrumentation. Et stort blæserkorps på 14 træblæsere (uden klarinetter) og 15 messingblæsere. Beskedent udstyr af slagtøj, men med to klaverer. Et strygerkorps uden violiner og bratscher. Klavererne erstatter de lyse strygere og forlener disses gængse funktioner med det ønskede upersonlige og objektive udtryk. Og korets gennemgående kontrapunkt ligger naturligt nok hos de æterbårne blæsere. For så vidt er der tale om en rituel religiøs symfoni, som udstråler en arkaisk monumentalitet.

Salmesymfoni
Monteverdi Choir, London Symphony Orchestra, dir. John Eliot Gardiner.
DG 4791044
Denne version er korets triumf. Sjældent er 'Salmesymfonien' blevet sunget så klangskønt, homogent, dynamisk varieret og detaljepointeret. Gardiners Monteverdi Choir er mestersangere i den tidlige musik og i barokmusikken – det kan høres. Stravinskij som arkaisk monumentalitet.

VIOLINKONCERTEN

Violinkoncerten (1931) er anderledes og aldeles brillant instrumenteret, som et orkester 'back to classical basics'. Det er igen blæserne, der stjæler opmærksomheden i deres frigjorte fremførelse af koncertens motiviske lagdelinger og med trompeten som tilbagevendende solist. Violinsolisten læner sig op ad denne Zefyr-brise og kører friløb med så megen teknisk bravura, at det giver Vivaldi, Bach og for så vidt Paganini kamp til stregen. Vi befinder os tilsyneladende fjernt fra de russiske stepper, snarere inde i en historiserende globalisering, for der er flere og flere, der gerne vil komponere videre på denne apollinske lyd. Stravinskij er blevet en forgudet model.

Violinkoncert i D
Hilary Hahn, Academy of St. Martin in the Fields, dir. Neville Marriner.
Sony SK89649
Hilary Hahn er i sit es i dette parti: knivskarp, cool, frygtløs, perfekt. Og de engelske blæsere giver hende udmærket modspil. Det er derimod ikke dirigentens hjemmebane, hans slag hænger undertiden efter solistens hovedspor. Men hør versionen på grund af Hahn: hun er formidabel.

LES NOCES

Der er imidlertid et værk fra den russiske periode, som på en vis måde kan opfattes som selve nøglen til det store Stravinskij-mysterium. Han begyndte på det i 1912, men det blev først færdiggjort i 1923. Det er det tredje store, rituelle værk efter 'Petrusjka' og 'Sacre', den russiske titel er 'Svadebka', oversat til 'Les Noces' (Brylluppet), og det handler om et russisk ›

da han også mister de løbende royalties fra sit russiske forlag. Interessen for jazz udmønter sig i flere kompositioner, blandt andre 'Ragtime for 11 instrumenter' (1918).

DEN NEOKLASSISKE PERIODE

I 1920 flytter Stravinskij og familien til Paris. Efter nogle års adskillelse genoptager han samarbejdet med Sergej Djagilev og Les Ballets Russes. Djagilev overtaler ham til at orkestrere nogle stykker tilskrevet den italienske 1700-talskomponist Giovanni Pergolesi. Resultatet, commedia dell'arte-balletten 'Pulcinella', bliver begyndelsen på en produktiv periode med neoklassiske værker. Det er en trend i den moderne europæiske musik, og hos Stravinskij fremstår neoklassikken efterhånden som et rummeligt begreb, en uhyre omskiftelig og ofte ironisk distancerende blandingsstil med inspiration fra barok og klassisk, inddragelse af samtidens populærmusik og en raffineret og forenklet udvikling af harmonik og rytmik fra den russiske periode. Et sådant konglomerat er i høj grad den lille opera 'Mavra' (1922). Blandt de ikke nævnte værker i hovedartiklen kan nævnes oratoriet 'Oedipus Rex' (1927) i samarbejde med Jean Cocteau og balletterne 'Apollon

Musagète' (1927), 'Feens kys' (1928) og 'Perséphone' (1934). I 1934 bliver Stravinskij fransk statsborger. Catherine dør i 1938, og han rejser til USA for at give forelæsninger på Harvard. Gifter sig med Vera Sudejkina, som har været hans elskerinde siden 1921. Slår sig ned i USA og bliver amerikansk statsborger i 1945. Blandt værkerne fra krigsårene og efterfølgende er 'Symfoni i C' (1940), 'Scherzo à la russe' (1944), 'Symfoni i tre satser' (1945), Messe (1948) og operaen 'The Rake's Progress' (1951).

DEN SERIELLE PERIODE

I 1948 møder Stravinskij den unge dirigent Robert Craft, som er medvirkende til, at han begynder at interessere sig for tolvtonemusikkens store pioner, Arnold Schönberg, og især dennes elev Anton

bondebryllup, som det kunne have foregået i 1840'erne, årene hvor den russiske nationalfølelse for alvor blussede op. Bortset fra den vokale disposition (fire sangsolister og blandet kor) var Stravinskij længe i tvivl om besætningen. Først tænkte han på et større orkester indbefattet et cimbalom og diverse militærblæseinstrumenter, men efter årelange overvejelser gik det op for ham, at orkestret skulle bestå af fire klaverer og 17 slagtøjsinstrumenter. På den måde blev alle hans ønsker efterkommet: det

x
x
x
x
x
x.

skulle være fuldstændig homogent, fuldstændig upersonligt og fuldstændig mekanisk.

'Les Noces' blev kaldt "russiske koreografiske scener", om de rituelle handlinger i brudens respektive brudgommens hus, hendes optog til kirken og bryllupsfesten. Kilden til tekster og melodier er en antologi af gamle bryllupssange indsamlet af slavofilen Pjotr Kirejevskij, udvalget er tilrettet af Stravinskij og oversat til vestlig opførelse af C.F. Ramuz. Homogen, upersonlig og mekanisk. Rituel og fjernøstlig kunne man også sige om denne musik, helt åbenbart i begyndelsen med brudens meditative klagesang, de skingert resonerende klaveroktaver og slagene på det åbne bækken og xylofonen.

Ligesom i 'Renard' er sangernes rollefordeling flydende, tenoren kan repræsentere brudens mor, sopranen er bruden i første scene og brudgommens mor i tredje og så fremdeles. Men det væsentlige i hele organisationen er dens symfoniske anlæg. Solisterne og koret smelter sammen med instrumenterne i et uhyre kompliceret ubrudt forløb, hvor folkemusikalske motiver bearbejdes og forvandles. Som bryllupsritualets faser blev gentaget igen og igen ude på det russiske bondeland, gentages tekstnære skæve rytmer og melodier i en hektisk fremaddrivende puls.

Og hvad var det mon, der drev mysteriet Stravinskij til dette hans mest russiske værk? Måske det, som den berømte kritiker Vladimir Stasov, den åndelige kraft bag Mogutjaja kutjka, for længst havde kundgjort: at musikken skulle tage sit udgangspunkt i virkeligheden. Og det betød en kormusik, som i sig havde hele den sandhed, underfundighed og uregelmæssighed, man finder på folkets læber. Her ville Stasov sikkert have bifaldet den animerede fjerde scene i 'Les Noces', hvor Stravinskij et sted sammenstiller en folkemelodi i instrumenterne med egentlig tale i solotenoren som ægteskabsmægleren og folkemusikagtige strofer i koret som bryllupsgæsterne – på teksten: »Glem ikke gaverne, glem ikke gaverne!«.

Jo vist, Stravinskij har også givet os mange gaver. Hans bestandigt muterede orkesterlandskaber er dragende i ikke så få betydninger, for de kan være mystificerende, kuldslåede, frygtindgydende, indbydende eller besættende. Han tændte engang en veritabel ildstorm, og den er langt fra udslukt. ■

Les Noces
Simon Joly Chorale, International Piano Quartet, dir. Robert Craft.
Naxos 8.557499
Dette vanskelige værk forløses på imponerende vis af de engelske solister og vokalensemble (på russisk). Den rå kraft udgår fra Robert Craft med en bestandigt usvækket puls, som så at sige aldrig giver tilhøreren hvile. Blandt de få cd-versioner på markedet må dette været den mest konsistente og formodentlig også en vision, som komponisten ville bifalde.

STRAVINSKIJ LIVE

■ 11. okt. Koncerthuset, Kbh., kl. 15.00
Chefdirigent Marc Soustrot og Malmö Symfoniorkester opfører 'Dumbarton Oaks', 'Salmesymfonien' og 'Petrusjka' i 1911-versionen.
■ 13. okt. Den Sorte Diamant, Kbh., kl. 20.00
Kammerorkestret Musica Vitae opfører bl.a. Stravinskys musik til balletten 'Apollon Musagète', der i 1928 blev lavet til Ballet Russes og dens leder Diagilev.
■ 21. okt. Den Sorte Diamant, Kbh., kl. 20.00
Aarhus Jazz Orchestra og DiamantEnsemblet opfører bl.a. 'Ragtime for 11 instruments', Præludium for jazzensemble, 'Tango' og 'Ebony Concerto'.
■ 22. okt. Det Kgl. Danske Musikkonservatorium, Kbh., kl. 19.30
Studerende opfører bl.a. 'Historien om en soldat' i arr. for trio.
■ 22. okt. Den Sorte Diamant, Kbh., kl. 20.00
Det svenske kammerensemble Marinens Musikkår opfører bl.a. Koncert for klaver og blæseinstrumenter med Per Tengstrand som solist. Dirigent er Petter Sundqvist.
■ 23. okt. Den Sorte Diamant, Kbh., kl. 20.00
Brodsky Kvartetten har bl.a. Stravinskijs Concertino på programmet.

Webern. I en alder af 70 år begynder Stravinskij at komponere serielt. Det betyder, at dele af musikkens parametre (tonehøjder, varigheder, styrkegrader, klangfarver og så videre) ordnes i matematiske rækker, som bliver konstituerende for kompositionen. Blandt de mere eller mindre serielt organiserede værker er Kantaten (1952), 'Canticum sacrum' (1956), balletten 'Agon' (1957) og 'Threni' (1958). Det sidste større værk bliver 'The Requiem Canticles" (1966), som opføres ved komponistens begravelse på San Michele i Venedig. Igor Stravinskij dør 6. april 1971 i New York. Han hyldes som den største og mest indflydelsesrige komponist i det 20. århundrede. travinskij er den første modtager af Léonie Sonnings Musikpris i 1959. ■

Foto: Esther Haase / DG

VÆK FRA DET URØRLIGE

For pianisten Alice Sara Ott gælder det om at fjerne afstanden mellem sig selv, musikken hun opfører og sit publikum, fortæller hun i dette interview. »Vi lever ikke længere i en verden, hvor kunstneren blot kun kan være kunstner og have en aura af noget urørligt over sig«.

Af Per Rask Madsen

Chopin, Tjajkovskij og Liszt er skam ikke umoderne, men det er at satse på det sikre, når man stort set kun holder sig til dét. Det lugter lidt af kassetænkning. Men så alligevel: Jeg møder den tysk-japanske pianist Alice Sara Ott i København i efteråret 2014, dagen før hun spiller … Bartóks 3. Klaverkoncert. Bestemt ikke et standardværk, selvom det dog er den mindst eksperimenterende af ungarerens tre i genren.

Jeg er nysgerrig efter, hvad der afgør, hvilke noder Alice Sara Ott sætter på flygelet – hende selv eller efterspørgsel fra markedet?

»Det er nok omkring 50/50. Nogle gange får man muligheden for at spille noget, man ikke ellers ville have spillet, såsom Bartóks 3. Klaverkoncert, og det synes jeg er glimrende«, fortæller Alice Sara Ott.

Den tyske dirigent Jun Märkl, der dirigerer koncerten med Copenhagen Phil, ønskede at lave et rent Bartók-program. Forespørgslen nåede hendes agentur.

»Ved et tilfælde øvede jeg allerede på stykket, som jeg skulle opføre i Chicago. Typisk planlægger man sådan noget to år i forvejen«. ›

»Det var simpelthen det mest lydhøre publikum, langt mere end ved de fleste klassiske koncerter«

Alice Sara Ott kan ikke sætte tid på, hvor længe hun er om at indstudere et stykke. Hun har gang i mange på samme tid.

»Der er aldrig tid nok. Selv to år ville ikke række. Men det er min opgave at finde en løsning. Jeg ville sikkert være i stand til at spille en Beethoven-sonate foran et publikum efter at have øvet den et par måneder. Men på det tidspunkt er processen kun lige gået i gang. For mig starter den egentlige musikalske udvikling først det øjeblik, hvor jeg spiller musikken foran et publikum. Det er så anderledes fra at øve og fra orkesterprøver. Det bliver først for alvor levende, når jeg begynder at kommunikere det ud og tilpasser det til akustikken og hele stemningen ved koncerten«.

TIL SAGEN

Før at fingrene skal lære et nyt værk at kende, pløjer nogle pianister tykke bøger igennem – foruden at læse selve noderne – for at komme ind i værkets hjerte. Først derefter begynder de at røre deres instrument. Med Alice Sara Ott er processen mere ligetil.

»Min tilgang er ikke så filosofisk. Jeg begynder bare og finder ud af, hvor udfordringerne ligger. Nogle gange er det at huske tonerne eller akkorderne eller meget andet ved stykket. Med Bartók-koncerten er det interaktionen mellem orkester og klaver, rytmisk set er det et krævende stykke, da jeg det meste af tiden spiller imod orkestret. Første prøve var akavet, fordi det var så unaturligt for os alle. I de fleste andre koncerter spiller vi sammen rytmisk set stort set hele tiden«.

Hendes første kærlighed var Bach, men den første klaverlærer, hun havde, var ungarer, så Bartóks musik er ikke ukendt land. Nu indtager en komponist som Liszt en særlig plads i hendes hjerte.

»Som ung pianist vil man lære det standardrepertoire, der er bud efter. Chopin, Tjajkovskij, Liszt ...«, begynder hun at remse op.

VÆK FRA DET URØRLIGE

Er Alice Sara Otts valg af repertoire til den konservative side, er hun til gengæld mere hip, når det gælder at eksponere sig selv. På YouTube kan man se en video fra tv-kanalen Arte, hvor hun inviterer venner til en musiksnak og koncert. Sammen med mandolinspilleren Avi Avital spiller hun et stykke af Beethoven, der også har skrevet for mandolin, og en transskription af en rumænsk folkedans af Bartók – det fungerer overraskende godt! Udsendelsen gæstes senere af komponist-pianisten Francesco Tristano, som hun har indspillet cd'en 'Scandale' med, og de tager bløde filthatte på og inviterer publikum til at danse til Ravels 'La Valse'.

På os seere virkede hun tryg ved værtsrollen. Men hendes psyke har ikke altid været gearet til at tale i forsamlinger:

»Jeg bævede den dag. Foran et publikum føler jeg mig tryg, men at tale plejede at være et stort problem for mig. Da jeg var 16 og allerede havde en masse spilleerfaring, blev jeg bedt om at sige noget kort på scenen efter en koncert. Da jeg hørte det, blev jeg så nervøs. Dengang var det umuligt for mig at tale foran publikum, alting mudrede sammen i hovedet på mig. Jeg begyndte at give interviews og blev vant til den del. Så forstod jeg, at kommunikation er et redskab, vi har brug for i dag for at nå ud til et nyt publikum«.

»Det gør en stor forskel, hvis kunstneren fortæller noget. Vi lever ikke længere i en verden, hvor kunstneren blot kun kan være kunstner og have denne aura af noget urørligt over sig. Når man lytter til musik, bør det ikke være som en verden, man ikke kan nå ind til«.

LILLE HUND PÅ TECHNOKLUB

Deutsche Grammophon kører et koncept kaldet Yellow Lounge i natklubber med DJs og livemusikere. Som 19-årig skrev Alice Sara Ott kontrakt med DG, og skulle spille på et technodiskotek for 700 unge, som ikke anede, hvad klassisk musik var. ›

Foto: Esther Haase / Marie Staggat / DG

»I vores job som solister ligger der en fare i, at vi får meget opmærksomhed«

Sammen med den islandske komponist Ólafur Arnalds har Alice Sara Ott indspillet 'The Chopin Project', der er en nyfolkning af en række af Chopins kendte melodier.

»For mig starter den egentlige musikalske udvikling først det øjeblik, hvor jeg spiller musikken foran et publikum«

»Nogen bad mig forklare publikum lidt. Jeg fortalte dem historier om Chopin, for eksempel om 'Minut-valsen', der på fransk kaldes 'Lille hund'. Den lyder som en hund, som drejer og drejer omkring sig selv for at bide sig i halen, og i mellemstykket prøver den at gå lige, men er for svimmel. Det kunne folk forestille sig og de havde pludselig en vej ind i musikken. Jeg fortalte også om komponisters liv og hvad de har været igennem. Ligesom rockstjerner i dag levede Liszt og Beethoven vilde liv. Den slags vil folk høre og det kan de sætte sig ind i«, mener Alice Sara Ott.

»Man skal have publikum tæt på, så de får et mere naturligt forhold til musikken, ligesom de har det til popmusik, sangtekster og idolernes livsstil. Og det er muligt med klassisk musik, men ikke hvis du holder det langt væk. Det var simpelthen det mest lydhøre publikum, langt mere end ved de fleste klassiske koncerter. Folk var rene og havde ingen kendskab til musikken«.

MUSIKER, IKKE TYSKER ELLER JAPANER

Hun modtog honorar for et spillejob første gang som 16-årig, tre år senere kom pladekontrakten. Moren er uddannet pianist, og Alice Sara Ott fik tidligt ørene op for musikkens verden.

Hvornår begyndte du at betragte dig som professionel?

»Egentlig aldrig rigtig. Mine forældre tog mig med til koncert, da jeg var tre. Det gjorde indtryk på mig, at folk lyttede i to timer. Jeg fik mine første klavertimer som 4-årig. Året efter spillede jeg foran et større publikum: 800 eller 1000 mennesker i Münchens berømte Herkulessaal i en talentkonkurrence. Jeg spillede et lille stykke, folk var stille, og så klappede de pludselig og sagde bravo«.

»Så besluttede jeg, at det var det her, jeg ville resten af mit liv. Sådan gik det, og jeg har aldrig set mig tilbage. Man tænker ikke over professionalisme«.

Musikken gav hende også identitet.

»I teenageårene gik det op for mig, at jeg hverken er tysk eller japansk fuldt ud. Hvor hørte jeg så til? Når jeg var på scenen, ligegyldigt hvilket land, fandt jeg ud af, at folk forstod mig«.

EN DYNAMISK STØRRELSE

Trods sit yndefulde udseende har Alice Sara Ott magt over sit flygel og hun har faste meninger om, hvordan musikken skal spilles. Til en prøve på Ravels Klaverkoncert i München sagde maestro Lorin Maazel til orkestret, at det her kommer til at gå meget hurtigt.

Hvem vælger egentlig noget så essentielt som tempo?

»Normalt er dirigenter så gavmilde, at de godtager solistens valg af tempo. Jeg tror, han mente, at jeg ville spille det her meget hurtigt. Men det er også noget, der ændrer sig, når man begynder på orkesterprøver. Intet er helt fastlåst. Man er nødt til at justere i forhold til akustikken og øvrige forhold. Det er noget af det fantastiske ved at spille live foran et publikum: Man har en enorm frihed. Vores opgave er at skabe den mest passende lyd til det rum, vi er i, og det veksler. Tempovalg ændrer sig også af antallet af publikum. Så man kan sidde og øve i ét tempo hjemme og så finde ud af, at det ikke holder til prøven eller under koncerten. Jeg kan have tempi i mit hoved, som jeg ikke vil for langt væk fra, men den sidste del kan jeg ikke beslutte, før jeg spiller musikken i salen. Og nogle gange sker det midt under koncerten, at man er nødt til at ændre en smule – måske gør orkester, dirigent og jeg det sammen helt automatisk uden instruks, og så er det bare fedt«.

EGOLOGISK BALANCE

Som solist skal man have en stærk personlighed, et vist ego. Alice Sara Ott ser sig selv som stædig, men hun har lært det vigtige i at indgå kompromisser.

»Det har været vigtigt for mig at indse, at jeg ikke altid er i centrum. I vores job som solister ligger der en fare i, at vi får meget opmærksomhed. Det er en utrolig følelse at dele noget med andre; man bliver høj og afhængig af det.

Men det er kun en lille del af vores liv. Meget af tiden rejser vi, skal købe togbilletter og alle mulige hverdagsting. Vi er ikke divaer. Det er vigtigt for mig at kunne lukke døren i hotelværelset. Falde ned og bare være et almindeligt menneske«.

At påskønne råd og meninger gør, at man bibeholder evnen til at lære og ikke bliver arrogant. Ellers går ens musikalske udvikling i stå, mener Alice Sara Ott.

»Der er helt sikkert en fare ved vores job. Man får en følelse af eksklusivitet, man oplever livets luksusser. Det er vigtigt at have en balance«. ■

ALICE SARA OTT

■ Født 1988 i München. Faren er tysker, moren er fra Japan og uddannet pianist.
■ Fik DG-kontrakt i 2008, debuterede med Liszts 'Transcendental-etuder' og har siden holdt sig til romantisk repertoire.
■ Har især optrådt med tyske, nordiske og amerikanske orkestre. Har turneret med pianist-komponisten Francesco Tristano i forbindelse med deres 'Scandale' -cd.
■ Spiller typisk barfodet. Det begyndte med, at hun spillede på et af Liszts egne klaverer, som hun iført høje hæle ikke kunne få fødderne ind under.
■ Fordriver gerne ventetid med en Professor-terning
■ Rejser med David Foster Wallaces essay 'This is Water' , der skal bringe hendes solist-ego i balance, så hun føler ikke sig som verdens navle.
■ Har en lillesøster, Mona Asuka Ott, der også er klassisk pianist.

Foto: Hedin Eriksson / Stéphane-Paul Cherpenter-Try / DG

ALICE SARA OTT LIVE

■ **6. sept. Koncerthuset, Kbh., kl. 20.00**
Komponist og pianist Ólafur Arnalds opfører sammen med pianist Alice Sara Ott 'The Chopin Project'.