



*Henrik Marstal*

# **ANSIGTET BAG ANSIGTET**

Om Carsten Dahls indspilning af Bachs Goldberg-variationer

# PubliMus

Skriftserie fra *SDMK*  
Syddansk Musikkonservatorium

PubliMus udgives i samarbejde med Musikafdelingen, Syddansk Universitetsbibliotek *SDUB*.

Henrik Marstal  
**Ansigtet bag ansigtet**

PubliMus nr. 36-15

Esbjerg, november 2015

Syddansk Musikkonservatorium  
Kirkegade 61  
6700 Esbjerg

Tlf: +45 63119900 · Fax: 63119920 · e-mail: [publimus@sdmknet.dk](mailto:publimus@sdmknet.dk)

Redaktion:

Carl Erik Kühl, SDMK (ansvarshavende)

Anne Helle Jespersen, SDUB

Margrethe Langer Bro, SDMK

Jesper Dyhre Nielsen, SDMK

Tryk: Fællestrykkeriet - SUN

Aarhus Universitet

Universitetsparken, bygn. 1163

8000 Århus C.

ISBN 978-87-89919-42-3



*Henrik Marstal*

## **ANSIGTET BAG ANSIGTET**

*Om Carsten Dahls indspilning af Bachs Goldberg-variationer*

*Naar man længe og opmærksomt betragter et Ansigt, da opdager man stundom ligesom et andet Ansigt inden i det, man ser. Dette er i Almindelighed et umiskjendeligt Tegn paa, at Sjælen skjuler en Emigrant, der har trukket sig tilbage fra det Udvortes for at vaage over en forborgens Skat, og Veien for Iagttagelsens Bevægelse er antydet derved, at det ene Ansigt ligesom ligger inden i det andet, hvilket giver at forstaae, at man maa stræbe at trænge ind efter, hvis man vil opdage Noget. Ansigtet, der ellers er Sjælens Spejl, antager her en Tvetydighed, som ikke lader sig kunstnerisk fremstille, og som i Almindelighed ogsaa kun bevarer sig et flygtigt Moment.*

Søren Kierkegaard, *Enten-Eller*, 1843. 'Skyggerids'

## I

Men hvad er dog dette? Hvad er det for et album, du har lavet, Carsten? Jo, jeg ved godt at det er en indspilning af Bachs *Goldberg-variationer*, Bach-værkfortegnelse BWV 988, udgivet i 1741.<sup>1</sup> Og jeg ved godt at din indspilning er fremført på præpareret klaver og udgivet på Tiger Music i 2014.<sup>2</sup> Men er det barok, er det jazz, er det avantgarde, er det improvisationsmusik eller bare en blanding af det hele? Sig mig, hvad har du egentlig gang i, Carsten?

Du er jo jazzpianist – eller måske bedre: en pianist i det improvisatoriske musikliv – der for længst har skabt dig et internationalt navn, og det i en grad at jeg egentlig aldrig tænker på dig som dansker, men derimod som europæer. Du har siden 1990'erne været aktiv med en række forskellige ensembler med ypperlige musikere og sangere i ind- og udland, og samtidig har du plejet en solid karriere som solopianist som blandt andet kan høres på en række albummer, hvoraf *Goldberg-variationerne* er det sjette i rækken. Du har også haft tid til alt muligt andet. Jeg husker at have hørt dig i 2011 i et fascinerende samarbejde med Ensemble MidtVest, hvor du i egenskab af kunstnerisk konsulent og musiker fik ensemblemusikerne til at improvisere frit, og i 2013 fik du opført værket *Den femte dimension* for orkester, kor og drengekör som du selv skrev en religiøs tekst til.

Ifølge covernoterne til albummet har du arbejdet med *Goldberg-variationerne* i ikke mindre end ti år og indspillet (aldrig udgivne) satser fra værket et utal af gange.<sup>3</sup> Det har været en nærmest uendelig rejse for dig at arbejde med det, har du fortalt mig. Men du går jo til værket næsten som var det en jazzstandard af en længde på mere end tre kvarter! For et stykke hen ad vejen betragter du Bachs nedskrevne noder som blot et forlæg, nøjagtigt som du ville gøre det med en jazzstandard.

Ikke *Das wohltemperierte Klavier*. Ikke *Die Kunst der Fuge*. Ikke *Musikalisches Opfer*. Heller ikke de engelske eller franske suiter eller den italienske koncert. I

hvert fald ikke i denne omgang. Men derimod *Goldberg-variationerne*. Lige netop *det* værk og intet andet. Skyldes det mon en fascination af værket som klingende musik, skyldes det værkets status efter at den klassiske pianist Glenn Gould i sin tid gjorde det til et *übercool* stykke musikkritik, eller skyldes det noget helt tredje? Måske ved du det ikke, men det må have føltes rigtigt for dig at tage værket under kærlig og original behandling. Ellers havde du ikke knoklet så længe og så vedvarende med det.

Men jeg forstår dit valg. For alle klichéerne om Bach som en komponist der særligt forstod at læse den menneskelige sjæl som en åben bog og udtrykke netop det i toner, er jo på mange måder ikke forkerte. Glæden, *lykken*, melankolien, desperationen, resignationen, håbet, drømmene, angsten, fryden, nåden — det hele er jo til stede i det værk som i så mange andre af Bachs store værker, hvis vi ellers lytter efter.

## II

Indtil udgangen af 2014 var du professor på Rytmisk Musikkonservatorium, og udgivelsen af albummet var tilrettelagt på den måde at det samtidig blev en del af den formaliserede, kunstneriske udviklingsvirksomhed (kaldet KUV) som du som ansat var forpligtet til at lave. Med til dette arbejde hørte at du skulle følge det op med en skriftlig dokumentation i form af en rapport, hvor du fortalte om arbejdet med indspilningen. Men konservatoriet fik den idé at du i stedet for at skrive en rapport kunne lade dig interviewe af mig.

Som sagt, så gjort. Vi mødtes en mørk novembereftermiddag i 2014 til en halvanden time lang samtale på konservatoriet foran et publikum bestående af studerende og ansatte på konservatoriet foruden interesserede udefrakommende.<sup>4</sup> Baggrunden var som anført at du havde indspillet og nu udgivet et album med et elsket, monumentalt og forpligtende værk der i dag hører til blandt Bachs mest kendte. Ligesom Keith Jarrett havde du kastet din kærlighed på den tyske kantors

musik, og ligesom han ville du prøve kræfter med musikken inden for rammerne af plademediet. Og ligesom han havde du nu indspillet *Goldberg-variationerne*, hvilket Jarrett dog ikke gjorde på sit sædvanlige instrument, klaveret, men derimod på cembalo, altså for det instrument som værket oprindeligt var skrevet for.

Men til forskel fra Jarrett, ja, fra alle andre, forlod du idéen om at indspille værket *som det var*. Det gjorde du ved at præparere dit gode, gamle Hindsberg-flygel fra 1932, samme år som din berømte 'Goldberg-kollega' Glenn Gould blev født. Men ikke nok med det: Også din måde at præparere instrumentet på var din egen. For i stedet for at sætte ting fast inde mellem strengene, benyttede du dig af lilletrummeseidinger.<sup>5</sup> Du lagde seidinger i forskellig størrelse henover strengene, hvorved lyden af flyglet skiftede radikalt og blev metallisk, dump, stump og gav indtryk af at være forvrænget eller *distorted*. Som om nogen havde råbt til dig: *Make some noise!!*

Undervejs i samtalen fortalte du om hvad du rent kunstnerisk ønskede at få ud af at præparere klaveret. Og du nævnte din første tid i København som helt ung tilflytter, hvor du for at overvinde din dødsangst undertiden satte dig ud om natten i krypten ved Christians Kirke på Christianshavn (som dengang ikke var aflåst). Så sad du dér omgivet af sarkofager med flere hundrede år gamle lig i og dirrede selv af skræk, men fik på den måde hver gang en anelse bugt med angsten. I forlængelse af denne dybt personlige begrundelse for at fortolke eller re-arrangere værket sådan sagde du:

- Med min version af *Goldberg-variationerne* ønskede jeg at implementere elementer af metal, skeletter og død, sådan at lytteren ville blive bange på en eller anden måde. Måske ville lytteren ikke synes om min version af værket overhovedet, men alligevel være fascineret af det, præcis som vi kan være skræmte og tiltrukket af døden på samme tid. Alt dette har med den spirituelle dimension af sounden på albummet at gøre. For mig er værket lyden af død, lyden af støj, lyden af skeletter, lyden af sværd der slår mod hinanden og hoveder der bliver hugget af.

Så dødsangsten, tænker jeg, er måske også angsten for en voldelig død, angsten for ikke at kunne overleve den modstand du møder på din vej?

### III

I dine helt unge dage var du slet ikke pianist, men trommeslager. Du blev endda som 19-årig optaget på Rytmask Musikkonservatorium på det instrument, og først efter et par års studier skiftede du til klaveret. Så er der mon ikke en selvbiografisk pointe i at anvende netop lilletrommeseidinger til at præparere klaveret med? Du svarede:

- Det er sandt at der er en forbindelse. Jeg begyndte at spille trommer fordi jeg var meget vred, og trommer er meget egnede til at udtrykke vrede på. I den tilstand føles det godt at slå på skind og metal hele tiden og derved få sine følelser ud på den måde. Og jeg synes at kombinationen af lilletrommeseidinger og klaverstrengene er god, fordi det forbinder flere sider i min personlighed. Og så er der en indre møgunge i mig som nyder at gøre noget uventet. Men jeg tænkte også som en trommeslager da jeg indspillede værket, for der var noget i fraseringerne som gav mig mulighed for det.

Intet tyder på at din brug af det præparerede klavers teknikker er en gimmick i din indspilning af værket. Og på albummet står du også krediteret som en solist der spiller på "prepared piano", ikke "piano". Men selvom du har fortalt mig at dine første mange indspilninger af værkets satser foregik på et helt normalt, ikke-præpareret klaver, kunne noget omvendt tyde på at du på et tidspunkt var begyndt at lede efter et særligt greb på værket, sådan at du ikke behøvede at blive sammenlignet med en 'rigtig' klassisk pianist.

Jeg tænker også at du måske havde brug for et greb der så at sige kom fra din egen verden, sådan som både det præparerede klaver gør (eftersom mange jazzpianister har benyttet sig af teknikken) og sådan som også



lilletrommeseidingerne gør (eftersom trommer er et centralt placeret instrument i jazzmusikken). I den forstand er dit værk beslægtet med andre tiltag som er set især siden årtusindeskiftet, altså hvor klassisk musik er blevet re-arrangeret eller endda re-komponeret inden for genrekomplekser såsom jazz, electronica eller avantgarde.

Carsten, du er jo temmelig radikal i din brug af det præparerede klaverprincip. For de lilletrummeseidinger du har lagt ud over strengene, er jo lavet af metal, hvilket betyder at det hele rasler og larmer endnu mere end det ellers vil være tilfældet med nøgleknipper, skruer og træstykker og hvad der ellers normalt bruges til præpareringen. Og samtidig er sounden selvfølgelig både perkussiv og med en hæmmet klaverklang, sådan som det normalt er tilfældet i forbindelse med præpareringer af klaverer.

Især i de langsommere satser kan det høres hvordan alting rigtig rasler som del af efterklangen. Det lyder virkelig som om nogen har kørt klaveret igennem en akustisk distortionpedal!<sup>6</sup> Og i de hurtige passager er det næsten som om væggene omkring én er ved at styrte sammen. Det er jo et slags udkomponeret Ragnarok og på den måde en langt mere dramatisk og dystopisk fremførelse end Bachs originale version overhovedet har mulighed for at blive, hvor vildt den end bliver fremført.

Da jeg spurgte dig om baggrunden for brugen af seidingerne, sagde du:

- At præparere klaveret er blevet en kliché. Jeg synes at alt for mange gør det på den samme måde, og jeg ville gerne tænke det anderledes. At bruge lilletrummeseidinger til at gøre det, var en idé der opstod under en koncert jeg lavede med de norske musikere Arild Andersen og Jon Christensen [og sidstnævnte har i øvrigt spillet med Keith Jarrett, min anmærkning]. Her ønskede jeg at få klaveret til at lyde som en persisk tar, altså dette aflange strengeinstrument som er udbredt især i det kaukasiske område. Så lagde jeg en seiding på strengene, og det gav en lyd jeg aldrig havde hørt før, og som jeg vidste at jeg ville bruge til Bach-indspilningerne. Vi indspillede værket på mit gamle Hindsberg-flygel, og det var ganske besværligt. Jeg

havde flere seidinger i forskellige størrelser lagt på strengene holdt fast med gaffatape, sten og så videre. Men hver gang flyglet skulle stemmes — og det skulle det nærmest hver time, fordi seidingernes tryk fik det til at gå ud af stemning — måtte alting tages af, og så tog det omkring to timer hver gang at få det lagt på igen præcis på en måde der gav den rigtige klang. Det var noget af en udfordring for min medfødte utålmodighed, men det var meget udviklende for mig at blive tvunget til at bruge tid på det. Jeg ville indspille et klassisk klaverværk, men jeg ville nærme mig værket som improvisator og som komponist. Og ved at præparere klaveret fandt jeg min egen måde at gøre det på. Hvad jeg kan lide ved den sound i relation til Bach er at den ikke kan diskuteres. Du kan lide lyden eller ej. That's it.

Igen måtte jeg tænke på Keith Jarrett der i *Scattered Words* har en kort opsats om at spille Bach. Her siger han at han ikke kan se hvordan det er muligt at spille Bach og så ikke vide hvordan man improviserer.<sup>7</sup> For det var ifølge Jarrett jo netop hvad Bach selv så ofte gjorde, hvorefter han nedfældede det på noder. Og når jeg hører hans version af *Goldberg-variationerne*, lyder det unægtelig undervejs som om han improviserer — som om nogle af hans improviserede albums som eksempelvis det berømte Köln-album fra 1975 kunne have lydt sådan, hvis altså ikke Bachs musik allerede var skrevet ...<sup>8</sup>

#### IV

På dette sted i vores samtale tog jeg ordet og tillod mig at dvæle lidt ved dette perspektiv, mens du lyttede og nikkede et par gange undervejs. For dit værk havde fået mig til at tænke på ikke mindst de to engelske electronicamusikere Matthew Herbert og Max Richter, hvoraf førstnævnte i 2011 lavede en re-komponering af Mahlers uafsluttede 10. symfoni, mens sidstnævnte i 2012 lavede en re-komponering af Vivaldis *De fire årstider*. At de to nævnte albummer begge udkom på det hæderkronede pladeselskab for klassisk musik, Deutsche

Grammophon, siger noget om den spændvidde som klassisk musik som institution har i det tidlige 21. århundrede.

Jeg tænkte også på koncerter jeg havde oplevet som den i Liverpool i 2004, hvor London Sinfonietta fremførte akustiske versioner af numre af electronica-musikeren Aphex Twin, eller som den i Amsterdam i 2006, hvor et ensemble i påskeugen fremførte en electronica-version af Bachs *Johannes-passion*. Og lige hvad angik *Goldberg-variationerne* fik din indspilning mig også til at tænke på den franske pianist og komponist Jacques Loussier Trios arrangement af værket for jazztrio fra 2000, og på den tyske komponist Karlheinz Essl der under titlen *Gold.Berg.Werk* har arrangeret det i tre versioner for live-electronics og henholdsvis strygetrio (2003-2007), cembalo (2010-2012) og klaver (2012-2014).

I hvert fald havde disse musikere og komponister, mente jeg, alle det til fælles med dig at de ville bringe ældre, klassisk musik ind i nutiden ved at opføre den med respekt for forlægget, men på nutidige præmisser, i en eller anden forstand som metamusik, hvor en nutidig praksis kommenterede en fortidig — og omvendt. At du som jazzpianist arbejdede med et barokværk var derfor ikke så usædvanligt. Men at du benyttede dig af en præpareringsteknik som indiskutabelt hører en moderne tid til, var til gengæld. I virkeligheden var du jo fuldkommen på linje med Bach her, for i sit værk sammenstillede også han selv spillemåder og stilarter fra vidt forskellige epoker.

Og alligevel måtte jeg spørge mig selv om der også er andre forhold på færde — om den forvrængede, ja, nærmest nedrige støj der konstant fulgte et splitsekund efter at tonerne var sat an, mon var et slags filter du lagde ned over musikken så ingen skulle opdage at din klangbehandling ikke nødvendigvis levede op til standarderne for klassisk musik? Så ingen skulle opdage at du ikke spillede på samme måde som de 'rigtige' klassiske pianister? Du svarede:

- Jeg lavede den indspilning, fordi jeg er meget træt af flyglet som instrument. Det er så stort og klodset, det er tempereret, og det er så *europæisk*. Så jeg ville være pianist på en ny måde som var jeg en heavy metal-guitarist, en violinist, en sитарspiller eller

en sanger der ligesom dem kunne *bende* tonerne og derved spille mikrintervaller. Eller rettere, jeg forestillede mig at jeg kunne spille eksempelvis kvarttoner, sådan at jeg kunne nedbryde den tempererede velklang af flyglet som lyder så firkantet.

Ja, du har ret, tænkte jeg. Lyden af et flygel er bundet af helt bestemte, klart definerede spillemåder der ikke giver mulighed for at bryde med dets tempererede natur. Og så er både dets *sound*, dets udseende og dets status ladet med europæisk ånd, kultur, vaner, værdier, normer og dermed med hvid maskulinitet. Lydens autenticitet er uløseligt forbundet med disse forhold. Vi kan måske endda sige at flyglet er et udpræget eurocentrisk instrument, fordi det er skabt til at gengive vesteuropæisk musik og derfor altid vil klinge vestligt, uanset hvordan det bliver anvendt og hvem der spiller på det.

Flyglet er endda tempereret, og kombineret med den klare, voluminøse klang, den motoriske tangentbehandling og ikke mindst den monumentale fremtoning gør det flyglet til sindbilledet på den rationalisme der voksede frem samtidig med dets fremkomst i 1700-tallet. Med andre ord blev flyglet som instrument både maskulint og normsættende, også selvom senere tiders musikfrembringelser viste hvordan også dette instrument kunne aflokkes slørede, vage og flertydige nuancer i en sådan grad at også andre normer for dets anvendelse kom i anvendelse.

De instrumenter i cembalofamilien som gik forud for flyglet og klaveret, og som Bach skrev sit værk for, var dog ikke helt i samme grad maskuline: De var rent fysisk langt mindre og lettere, de havde en mindre volumen og en mere sprød klang, og så havde de langt mere begrænsede muligheder med hensyn til dynamik. Men alligevel var også cembaloet maskulint kodet i den forstand at det gengav lyden af hvid, europæisk musik komponeret af mænd, formidlet af mænd og fremført af mænd.

## V

Den danske forfatter Amalie Smiths roman *Marble* fra 2014 handler om en marmorstatue der bliver levende, og den handler i det hele taget om marmor på alle leder og kanter, med en solid sidehistorie om kunstnerparret Anne Marie Carl-Nielsen og Carl Nielsen. Et sted i bogen præsenterer Amalie Smith nogle betragtninger om marmorens hvidhed og sætter det i forbindelse med det hvide menneskes historiske verdensherredømme. Her lader hun en af sine romanpersoner sige:

- Den hvide skulptur bliver dyrket fra renæssancen i 1500-tallet og frem, parallelt med vestlig slavehandel og kolonialisme. Jeg frygter, at den har understøttet en forestilling om det hvide menneskes overlegenhed. [...] Måske skulle dens hvide marmorhud illustrere, at alle andre hudfarver end hvid er bemalede. At det essentielle ved mennesket er hvidt.<sup>9</sup>

Ifølge kønsforskeren Rikke Andreassen med flere har hvidheden ”en positionering som ’det normale’ i det meste af den vestlige verden. En effekt af denne normalisering består i, at mange hvide mennesker ikke opfattes — og heller ikke opfatter sig selv — som racialiserede. De er normen. De er neutrale.”<sup>10</sup> Det kunne være årsagen til at *ingen* finder noget mærkeligt i at en hvid udøver som dig spiller musik af en hvid komponist. Og at I begge er mænd, finder heller ingen noget mærkeligt i. For begge dele er jo et billede af hvordan det altid har været.

Kombinationen af jer to er normen i anden potens.

Hvidheden og maskuliniteten er derfor en præmis, ligesom eurocentrismen er det, når hvide, vestlige mænd som dig eller Glenn Gould sætter jer ved et flygel og anslår Bachs musik beregnet på at blive hørt af en offentlighed, uanset om musikken er re-arrangeret eller ej. Med andre ord: Bach er jeres hyrde, og jer skal intet fattes, når I græsser på hans marker som de hvide får I på en måde er. Han leder jer og tager hånd om jer, og I hylder ham på jeres side ved med musikalske

virkemidler at fortælle vidt og bredt om hans gerninger i det i verdenskulturohistorien så totaltdominerende hvidhedskrydsfelt, hvor det skabende og udøvende princip møder hinanden.

Der er en usynlig *privilegesynergi* til stede mellem dig og Bach, når du som medlem af den mest privilegerede sociale gruppe i verdenshistorien — den hvide mand — spiller musik af en person fra samme gruppe som dig selv. Så selvom du er træt af flyglet, dette hvidhedsmusikkens fremmeste instrument, kan du ikke undslippe det. Jo, måske du kan komme langt tættere på når du improviserer. Men når du som hvid europæer spiller værker af andre hvide europæere som endda levede i oplysningstiden, ja, så er det svært. Du fordobler hvidheden, Carsten!

Desto mere tankevækkende er det at du blander dine erfaringer med andre kulturers musik ind i sammenhængen, noget du kan gøre ikke kun fordi du er improvisator, og fordi du har et generelt *bad ass*-gen som sender al andægtighed i skammekrogen, men også fordi du rent faktisk kan høre nogle særlige sammenhænge mellem Bachs musik og så megen anden musik. Det er en del af din kunstneriske kompetence.

På den måde lykkes det dig i indspilningen af værket at blande hvidheden op med noget ikke-eurocentrisk, og det endda på en måde der beriger musikken. En ond dialektiker *kunne* få den tanke at du derved køber en form for aflad på musikkens vegne som fritager den for at have nogen skyld eller reproducere eurocentrisme. Om der er noget i det, skal jeg ikke kunne sige, og du skal helt sikkert ikke føle dig ramt på forhånd.

Tværtimod, måske. For du argumenterede jo i vores samtale med udpræget musikalske elementer for hvad du gjorde i værket:

- Hvis du lytter rigtig grundigt efter, kan du i min indspilning høre cubanske clavesrytmer og marimbarytmer, og når noget er tredelt, fraserer jeg det i fire, og når det er firdelt, fraserer jeg det i seks. Jeg gør det ved hjælp af accenter, men undertiden ændrer jeg også basgangene i venstre hånd, spiller en lille *boogie woogie* eller trækker det over i en latinamerikansk retning, men også med brug af afrikanske rytmer. Jeg

spiller faktisk Bach på en afrikansk måde, endda undertiden med lidt rock 'n' roll og punk. Som innovativ kunstner er det vigtigt at få sine idéer til at fremstå innovativt. Altså at sige noget nyt, men gøre det med respekt for den ånd, den kultur, den viden og den kultur som forlægget bærer med sig. Og så er jeg jo gammel trommeslager — og da jeg var 12 år, spillede jeg i et heavy metal-band. Der er noget ved den tilgang til trommerne som jeg føler at jeg er vendt tilbage til med disse Bach-indspilninger. Venstrehånden tænker jeg også som noget der kunne være hentet ud af rockmusikken. Hvis ikke jeg havde al støjen fra de præparerende genstande, ville det jo bare lyde som en almindelig venstrehånd på et klaver.

Du fortsatte:

- Jeg hader duften af parfume – jeg kan meget bedre lide lugten af sved. Men skønhed og grimhed er relative størrelser, og du er nødt til at udfordre skønheden. Mange af Bachs variationer i værket er udformet som danse, så jeg ønskede at understrege det ved at gøre albummet til et slags dansealbum. Det hjalp al støjen og den tunge venstrehånd mig til at gøre.

Så i dit tilfælde bliver hvidhedsdiskursen blandet op med noget ikke-vestligt, noget globalt, noget udefrakommende i forhold til den vestlige kulturkreds som Bach tilhørte. Det er der for mig at se ikke blot noget forfriskende og vedkommende, men også meget nutidigt over. Måske det i det mindste er sådan at alle hvide bør spille musik af andre hvide: Med bevidstheden om deres privilegierigdom i behold, og med opmærksomheden rettet mod hvidhedsfordoblingen.

## VI

Lad mig vende tilbage til det præparerede klaver. Idéen om at *gøre* noget ved klaveret, ud over at spille på det med fingrene, går tilbage til 1900-tallets første par

årtier. Den franske komponist Maurice Delage var muligvis først på færde i sit værk *Ragamalika*, da han anførte at der skulle lægges et stykke pap ind under filthammeren til en af tangenterne for at dæmpe den, så den kunne lyde som en indisk tromme. En lignende tilgang stod den brasilianske komponist Heitor Villa-Lobos for. Og den amerikanske komponist Henry Cowell udviklede hvad han kaldte en 'string piano'-teknik, hvor pianisten på forskellig vis skulle slå strengene inde i flyglets klangkasse an med fingrene, i stedet for at spille på tangenterne.

Med direkte inspiration fra Cowells teknik var den amerikanske komponist John Cage den første til i 1938 at lancere idéen om det præparerede klaver, hvor skruer, nøgler, penne og i princippet alt muligt andet bliver lagt på strengene for at give klaveret en mere stump klang og en mere perkussiv funktion. Teknikken blev udbredt i 1900-tallets anden halvdel, ikke blot blandt avantgardekomponister, men også i den rytmiske musik, især i jazz.

Der er noget meget rigtigt i hvad den franske semiotiker og musikforsker Jean-Jacques Nattiez hævder, nemlig at grænsen mellem musik og støj må defineres kulturelt, og at der ikke altid er konsensus om hvor grænsen går — med det logiske resultat at der ikke findes noget enkelt eller interkulturelt universalkoncept for hvordan musik kan defineres.<sup>11</sup> For hvor nogle hører stærkt forfriskende klange, når et klaver er præpareret, hører andre blot en intenderet grimhed der gør dem skeptiske som lyttere. Og hvor andre hører lyden af et musikalsk gennembrud, hører andre lyden af et musikalsk sammenbrud.

Under alle omstændigheder: Den akustiske støj i din version af *Goldbergvariationerne* kan opleves som om den fylder mere end Bachs toner. Og det er måske en styrke ved din indspilning, måske det modsatte. Det mærkelige er nemlig sådan set ikke, at musikken er støjende — for det er der så meget musik der er. Nej, det mærkelige er snarere at støjen optræder i et værk, hvor ingen kulturelle koder på forhånd ville eller kunne have gjort det indlysende.

Fordi støj som musikalsk-æstetisk fænomen er et barn af det 20. århundrede, er mødet mellem støj og musik i et værk fra det 18. århundrede højst usædvanligt, et møde hvis muligheder for at lykkes er helt og aldeles afhængigt af lytterens



åbenhed, nysgerrighed og evne til at ville være aktiv deltager i lytningen. Hvis ikke det sker, er der overvejende risiko for at værket vil kunne opleves som et postulat, en tom gestus — eller som en usædvanlig måde at tildele værket en særlig nutidighed på, når det bliver koblet til en moderne erfaringsverden. Men som du selv var inde på det tidligere i samtalen, kan værket mane til eftertanke, også selvom lytteren ikke bryder sig om det. Et af de centrale spørgsmål som fremkomsten af støj som klangligt og æstetisk virkemiddel i det 20. århundrede stillede, var da også hvorvidt vi skulle begynde at opfatte musik som lydorganisering snarere end som del af institutionen 'musik' som klassisk partiturmusik og dermed også Bach så indiskutabelt er del af.

Men jeg oplever nu selv lyden af dit værk som andet og mere end blot fysisk klingende støj i form af metalkæder lagt ud på et flygels klaverstreng. Det er med andre ord ikke blot akustisk støj. For det er også kommunikativ støj: Du får *sagt* noget med dit musikalsk begrundede tilvalg af konstant, rumlende støj i indspilningen. Og du får endda givet en kommentar til den gamle verdens stadig mere markante afsondrethed fra nutiden i det 21. århundrede som med en vis ret kan karakteriseres som værende præget af historieløshed og dannelsessammenbrud (men hvor andre, mere positive kendetegn ved tiden til gengæld er brudt igennem).

For måske fortiden ganske enkelt er begyndt at *lyde* som noget der ikke længere er muligt at høre i ren eller klar form, men som må være omgærdet af støj for at kunne opleves som værende autentisk. I den forstand får din indspilning mig til at tænke på den italienske futurist og støjpionér Luigi Russolo som i sit manifest *L'arte dei rumori* ('støjens kunst') fra 1913 skrev at det for enhver pris er blevet nødvendigt at fjerne sig fra de *rene* klange for desto mere energisk at kunne erobre støjlydenes uendelige variationsmuligheder.

Endelig rummer dit værk også subjektiv støj, forstået på den måde at støjen der ledsager klavertonerne, kan minde om den støj vi kan have inde i vores egne hoveder skabt af indtryk, overvejelser, tvivl og afmagt, eller den støj som kan være konkret relateret til tinnitus eller andre hørelidelser. Støj der må sættes i system for overhovedet at kunne overleves udholdes. Med andre ord rummer din version af

værket både den akustiske, den kommunikative og den subjektive støj, altså netop de tre kategorier som den franske billedkunstner Michel Loeb i sin bog *Noise and Human Efficiency* hævder er centrale i det moderne menneskes omgang med støj.<sup>12</sup>

Din version af *Goldberg-variationerne* kan med rette ses som en bekræftelse på det som den helt unge John Cage sagde i 1937 i et foredrag med den noget pompøse titel 'The Future of Music'. Med henvisning til den dengang aktuelle debat om relationen mellem konsonante og dissonante klange, affødt af Schönbergs dodekafone system, forudsagde han at i fremtiden ville vi i musiklivet være mindre optaget af relationen mellem konsonans og dissonans og tilsvarende mere optaget af relationen mellem musik og støj. Og han fik ret!

## VII

Glenn Gould banede på en måde vejen for dig, Carsten. Dog ikke uden hindringer: Da han i 1955 indspillede *Goldberg-variationerne* blot 22 år gammel, var hans pladeselskab Columbia bestemt ikke vilde med dette valg af værk. For dengang var det ikke videre kendt, blandt andet fordi det kun var indspillet få gange, og det blev regnet for at være ret så esoterisk og underligt, eller som Karl Aage Rasmussen formulerer det i sin bog om Gould, *Den kreative løgn*: ”lærd, svært tilgængeligt og lidt af en støvsamler.”<sup>13</sup>

Men hvad skete der? Timingen viste sig at være eminent, både værket og pianisten blev kort efter udgivelsen af albummet sensationelt verdensberømt, og det gav efterhånden mening at tale om *Gouldberg-variationerne* næsten som ejede pianisten nu værket — eller omvendt. På en måde var det ret let for Gould. For verden var ung og ny: Der var næsten ingen før ham som havde haft Bach på repertoiret spillet på moderne flygel — udover den italienske komponist-pianist Ferruccio Busoni nævner Karl Aage Rasmussen schweitzeren Edwin Fischer og ikke mindst amerikaneren Rosalyn Tureck der var specialist i at spille Bach,<sup>14</sup> og som ifølge overleveringen var en kollega, hvis spil Gould følte sig direkte påvirket

af. Ligesom han havde hun et nært forhold til værket som hun gennem en lang karriere indspillede en del gange, første gang i 1957 i en nærmest meditativ version med en gådefuld inderlighed som gør den uforglemmelig – den indspilning bør du høre en dag, hvis ikke du kender den.<sup>15</sup>

Gould selv lavede to legendariske indspilninger af værket, idet han i 1981, året før sin død, vendte tilbage til det som én af sine allersidste bedrifter.<sup>16</sup> På den måde indrammede netop dette værk hans karriere, og flere millioner pladekøbere har gennem årene lyttet til hans to i øvrigt meget forskellige fortolkninger af værket, hvoraf første indspilning varer 38 et halvt minut, mens anden indspilning varer godt og vel 51 minutter — og er fremført ikke blot langsommere, men også mere eftertænksomt, mindre *showmanship*-agtigt og i en mere forklaret atmosfære. Til sammenligning varer din indspilning, Carsten, omkring 47 minutter. Keith Jarretts indspilning varer 61 et halvt minut, og Jeremy Denks varer ikke mindre end 73 minutter — men de er lidt sværere at sammenligne med din og Goulds versioner, fordi de begge spiller alle foreskrevne gentagelser af de enkelte led, noget som du og Gould kun sjældent gør.

Så når du indspiller værket, drager du jo stor fordel af hvordan koblingen mellem værket og klangen af det moderne flygel er næsten så tæt som den kan blive — takket være den succes som Gould gjorde værket til, og takket være den status som noget af det ypperligste i klaverlitteraturen dermed fik. Og når du har så radikalt et take på værket, tager du blot konsekvensen af hans dristige tilgang til alt hvad han indspillede.

Vi skelner normalt mellem skabende og udøvende kunstnere. Det giver indlysende mening at gøre det på et teoretisk plan. Men i praksis er det ofte helt anderledes, sådan som Bachs egen tid var et eksempel på, idet musikerne ofte selv digtede med, så at sige, eller selv lavede akkompagnementet på baggrund af anvisninger fra komponistens hånd, den såkaldte generalbas. Glenn Gould blev bemærket og undertiden afskyet for at lave fortolkninger som på det område gik lige til grænsen, og nogle gange en del længere. Det er den præmis som du følger til dørs, ja, følger ud af døren og hele vejen hjem. For din version af værket er

klangligt og for flere satsers vedkommende også harmonisk og melodisk slet ikke fortolkninger, men en kompositorisk genskabelse af Bachs musik, hvor du indsætter dig selv komponist og sætter Bach på udskiftningsbænken.

Om eksempelvis variation 22 sagde du:

- Den ønskede jeg at lave en hel del om på, for jeg kunne simpelthen ikke lide den som Bach havde skrevet den! Jeg ved ikke hvorfor, men det er ikke en af de bedste variationer han skrev. Variationen går i G-dur, men her spiller jeg den meget i g-mol, hvilket også er den toneart jeg ender i.

Og om eksempelvis variation 26 sagde du:

- Her ændrer jeg et sted rytmen i venstre hånd fra at være tre toner på lige slag til at lifte de to sidste toner.

Det er jo så langt fra normal praksis som tænkes kan sådan at ændre rytmer, betoning og derved omskrive musikken på den måde som du gør det her. Og var du ikke improvisationsmusiker, ville du formodentlig heller ikke være sluppet godt af sted med det. Med et ironisk udtryk kaldes det på tysk *bessermachen*, når mindre ånder, typisk dirigenter, mener sig kaldede til at ændre på partiturer, sådan at musikken *bliver bedre*. Ikke mindst Bruckners symfonier led gevaldigt under det selv i hans egen levetid.

Men det er noget andet med dig, Carsten. Du er ikke en af de mindre ånder, men derimod fræk som en beåndet slagterhund. Eller sagt på en anden måde: Din omgang med Papa Bachs noder er ikke kun musikerens, men også improvisatorens og komponistens. Netop i den forstand spiller du værket i Glenn Goulds ånd. For selvom han i modsætning til dig ikke ændrede på hverken toner eller rytmer i sine to indspilninger af værket, var hans tilgang til det så usædvanlig at det næsten kan føles som om han omskrev det, fik publikum til at glemme hvordan værket havde lydt *før* han spillede det, og i det hele taget radikaliserede værket ved mentalt set

så at sige at gøre alting nyt. Så anderledes, og anderledes personligt, var hans *take* på det.

Men måske du i endnu højere grad spiller værket i Ferruccio Busonis ånd. Den engang så berømte komponist og pianist lavede i 1914 en temmelig ændret version af værket, hvori han selv komponerede til, udelod en række af satserne og i det hele taget dramatiserede det ikke så lidt. At han gjorde noget lignende med ganske mange andre værker af Bach foruden værker af Mozart og Beethoven, siger i det mindste noget om at blot fordi musik er skrevet af fantastisk gode komponister, behøver det ikke at betyde at den ikke kan lyde helt anderledes i hænderne på senere epokers musiker-arrangører.

Når jeg lytter til dit album, kan jeg ikke lade være med at tænke tilbage til dengang i Leipzig i 1741, da Bach udgav *Goldberg-variationerne*, som snart blev regnet som den fjerde i rækken af *Klavierübungen*, selvom værket aldrig blev nummereret af Bach selv. Værket var skrevet for cembalo (med to registre eller tastaturer) som en række variationspartitaer eller som en chaconne med sin ostinatbas på otte takter, som blev varieret. Og det var skrevet i G-dur nøjagtigt ligesom G.F. Händels chaconne for cembalo med 21 variationer (skrevet i 1705-1717 og udgivet i 1733) og chaconne for orgel med 62 variationer (skrevet 1703-1706 og ligeledes udgivet i 1733), begge i øvrigt ret populære i sam- og eftertiden.

I den forstand er *Goldberg-variationerne* (naturligvis) et stykke musik som forholder sig til anden musik. Her er fire eksempler på det: For det første forholder det sig til Händels to værker som Bach sagtens kan have kendt (toneartssammenfaldet kombineret med valget af storform kunne tyde på det). For det andet forholder det sig som *Klavierübung* til de tre foregående *Klavierübungen* som Bach lavede (henholdsvis de seks partitaer (1726-1730), Den italienske koncert, Den franske ouverture (1735) samt Den tyske orgelmesse (1739)). For det tredje forholder det sig gennem de vidt forskellige stilarter og sammenstillinger af satstyper som Bach anvendte i værket, til store dele af samtidens satsrepertoire. Og endelig for det fjerde forholder det sig til den store kanon af klaverværker som det

især efter Glenn Goulds mellemkomst i 1955 skulle få status som værende en del af.

Men når du spiller værket, Carsten, og endda udgiver det tilføjet dine egne ændringer og udsat for det præparerede klavers støjlyde, kommer værket mere end 270 år efter det blev skrevet til at indgå i helt andre sammenhænge: Nemlig som et stykke musik der forholder sig til anden musik i form af andre værker for præpareret klaver og de mange transskriptioner af *Goldberg-variationerne* for andre instrumenter, som siden er kommet til.

At indspille et på forhånd eksisterende værk er altid at kommentere det: Spilleteknikker, indspilningsteknologiske forhold, kulturvaner og meget andet gør at det for en trænet lytter ikke er svært at afgøre om en indspilning er fra eksempelvis 1940'erne, 1970'erne eller lavet efter årtusindeskiftet. Det gælder i særlig grad for din indspilning som på én og samme tid er en kommentar til Bachs eget oprindelige værk, til Ferruccio Busonis transskription af det, til dine indspilninger af din egen musik samt til de mange, men spredte fortolkere af værket som gik forud for dig — ikke blot Bach selv, men på en måde også Beethoven (der anvendte værket som model for sine *Diabelli-variationer*), videre til Franz Liszt (der som pianist livet igennem bevarede en interesse for værket), videre til Glenn Goulds genopdagelse af værket i efterkrigsårene og frem til de nyere fortolkninger af det.

## VIII

Jeremy Denk er en amerikansk, klassisk pianist på nogenlunde din alder der har haft meget vind i sejlene de senere år både som koncertpianist og som pladekunstner. I sin karriere har han fokuseret på det klassiske standardrepertoire i kombination med musik af Charles Ives og György Ligeti, hvis cyklus af klaveretuder (komponeret i perioden 1985-2001) han har indspillet. Og så har han sin egen blog kaldet Think Denk (et ordspil på hans efternavn der jo betyder

”tænk” på tysk) og har desuden fået flere tekster optaget i prominente magasiner som *Newsweek* og *The New Yorker*. Endelig har han i 2013 meldt sig på banen i den lange række af pianister som har indspillet *Goldberg-variationerne*.<sup>17</sup> Han gør det på et album som rummer en både elegant, autoritativ, dynamisk, dybt musikalsk og måske også en smule artig version af værket i en optagelse med en usædvanlig høj lyd kvalitet.<sup>18</sup>

Jeg oplevede Denk i Amsterdam i februar 2015 ved en *artist talk*, altså en situation der mindede mig meget om vores samtale. Jeremy Denks samtalepartner var den hollandske musikkritiker og -historiker Michel Khalifa, og under den måske lige vel joviale overskrift ’Bach to the Bone!’ brugte Denk nu to timer eksklusivt en halv times pause til at fortælle om sit forhold til værket. Han begyndte pædagogisk med at fortælle om værket som et variationsværk, hvori det gennemgående element er basgangen, om end også den bliver fremført på en lang række forskellige måder undervejs som på én gang gentagelse og udforskning af nye muligheder. Og som han slog fast, består værket af ”en flod af basnoder”, nærmere bestemt på den måde at hver eneste sats består af to gange fire bastoner, én pr. takt. altså i alt 32 bastoner i forløb på 32 takter.

Khalifa brugte en del tid på at holde Denk i gang ved at spørge ham om hvor svært værket er at spille. Men Denk svarede at der for ham at se var en særlig barnlighed på spil undervejs i værket, fordi cembaloets to tastaturer — som en række af værkets satser oprindeligt var skrevet for — undertiden ’legede’ sammen og forudsigeligt nok gjorde det vanskeligt at spille værket på klaverets blot ene tastatur, ikke mindst dér hvor to forløb i hver hånd slutter på samme tangent! Hvilken af hænder skal man bruge til den tone, spurgte han retorisk. Vist et spørgsmål om temperament.

Denk underholdt desuden med sine betragtninger af værket som han fandt der var megen humor i, og som tydeligt viste hvordan Bach havde en særlig sans for dualismer eller modsætninger — når han skrev noget, gjorde han kort efter det stik modsatte eller komplementære, fx med brug af inversion, det vil sige melodisk omvendning. Bach brugte undertiden endda hvad Denk kaldte ”dissonanser imod

stilheden” som når enkeltstående, dissonerende toner eksempelvis i variation 25 fik lov til at stå hele alene et kort øjeblik, næsten som for at desorientere lytteren. Og da Denk undertiden brugte meget lang tid på at demonstrere sine pointer om værket, endte aftenen med at han havde fået spillet formodentlig en fjerdedel af værket igennem.

Men det vil interessere dig at høre at Denk faktisk til sidst alligevel fik et spørgsmål fra salen om hvorvidt han overhovedet improviserede når han spillede værket. Han svarede at han altid spillede værket efter Bachs originale anvisninger der blandt andet følger konventionen om at de enkelte satsdele skal gentages hver gang de spilles. Her, sagde han, havde han mulighed for at afvige fra den måde han lige havde spillet forløbet på ved at variere det fraseringsmæssigt og især dynamisk og tage nogle kunstneriske risici.

Tankevækkende nok improviserede Denk altså først og fremmest inden for det musikalske parameter — det dynamiske — som det fysisk set er umuligt at udforske på et cembalo, fordi strengene her bliver knipset og ikke slået an med en anslagsfølsom filthammer.

Et sted talte Denk om hvordan de 14 første variationer af den indledende arie alle går i G-dur. Han hævdede at når værket har bevæget sig hen til de sidste af disse variationer, kan enhver af os blive tilgivet for at spørge sig hvor længe værket egentlig bliver ved endnu. For, fortsatte han, hvor meget G-dur-orgie kan lytteren egentlig klare mere? Denk sammenlignede følelsen med Samuel Becketts roman *The Unnamable* fra 1953, hvis ord i 1968 i øvrigt skulle indtage en prominent plads i musikken ved at indgå i store dele af Luciano Berios *Sinfonia*. Beckett slutter nemlig i sin engelske version af bogen af med ordene ’You must go on. I can’t go on. I’ll go on’ og betoner derved nødvendigheden af at fortsætte på trods af umuligheden i det.

Tanken om at musikken kan blive monoton, når der ikke er så megen harmonisk variation til stede, er karakteristisk for mange klassisk trænede musikere, bilder jeg mig ind, der som Denk er vant til at spille harmonisk orienteret musik med masser af akkord- og toneartskift. For en musiker eller lytter som derimod primært



har erfaringer med nyere, harmonisk langt mere stillestående musik, hvad enten der er tale om minimalisme, dronemusik af forskellig slags eller techno, ville spørgsmålet måske slet ikke give mening.

For gør lytteren sig skyldig i at have overhørt noget væsentligt, hvis vedkommende på intet tidspunkt i første halvdel af værket studser over at det går i den samme toneart, G-dur? Selvfølgelig ikke — ikke så meget fordi andre parametre end lige det harmoniske kan være lige så vigtige at give opmærksomhed, men snarere fordi det at forblive i samme toneart forlener værket med en særlig ro eller stilhed som om hele værkets melodiske, rytmiske, metriske, formale og lige netop i Denks fortolkning af værket dynamiske dramatik udspiller sig på en baggrund af noget der lige præcis *ikke* er der.

Fraværet af toneartsskift giver ganske enkelt mere opmærksomhed til de øvrige musikalske parametre, og denne kompositoriske præmis tror jeg er en af årsagerne til værkets medrivende *flow* i første halvdel af det, sådan som det i øvrigt gælder for rigtig mange klassiske variationsværker. Men alligevel kunne Denk have ret i at værket byder på en grundlæggende forandring i dets præmisser, så snart lytteren hører de første tanker af variation 15. Den går nemlig i mol, vel at mærke g-mol, en toneart som blot to af de senere variationer (21 og 25) også benytter sig af, som var værket — hævdede Denk — en stor ørken af lykke, hvori der befinder sig enkelte oaser af sørgmodighed.

Intet kunne efter de foregående mange udadvendte, durvendte tirader i værket være mere chokerende end netop dette skift i tonekøn til mol med de konnotationer der for mange lyttere traditionelt følger med: Musikken åbner med ét mulighed for at blive oplevet som værende mere indadvendt, melankolsk, sørgmodig, tom, trøstesløs — men måske også mere sorgindkapslende, sorgbearbejdende, forsonende, forløsende.

Og selvom de 29 ud af værkets 32 satser går i dur og altså tre i mol, er relationen mellem mol og dur ikke nødvendigvis helt entydig i værket. For det bastema som varieres gennem hele værket, indledes hver gang med en trinvist faldende basgang, altså en musikalsk gestus der i barokkens affektlære (og i musikken stort set lige

siden) signalerer eller indskriver sig i lytteren som indadvendthed, resignation, underkastelse, melankoli — eller måske ligefrem sorg.

## IX

I vores samtale, Carsten, sagde du en del ting som jeg siden har tænkt over. For eksempel dette:

- Når alt kommer til alt, tænker jeg ikke så meget over adskillelsen mellem det at være skabende og udøvende musiker, når jeg spiller Bach. Men jeg må sige at det er som at læse Bibelen eller Koranen at lære hans noder at kende. For først læser man dem. Så læser man dem. Så læser man dem. Så LÆSER man dem. Og så L-Æ-S-E-R de dig!! Så det tager mange øvetimer og indspilninger før du føler at du er kommet ind i den rigtige stemning for at kunne spille *Goldberg-variationerne*. Og det at indspille værket har gjort mig til en ny pianist, intet mindre. Den intention følger jeg også. Der er noget i mit arbejde som er langt større end blot mig som arbejder. Jeg var nødt til at komme ud over det punkt hvor jeg blot dømmes mig selv som kunstner. Jeg var nødt til at skippe selvkritikken og bare gøre det, stole på at det kunne bære uden at jeg havde min egen lille indre dommer med mig — for ellers kunne jeg ikke arbejde for en højere sag. Den lange frase er den du anslår fordi du ønsker at lave noget universelt, noget der kan nå ud til mange mennesker og måske blive stående gennem længere tid. Men du kan ikke 'eje' denne lange frase. Det er noget du låner, på samme måde som dit liv er til låns. For det er ikke mit eller dit liv, når det kommer til stykket. Derfor er målet med værket at skabe noget der er større end jeg selv er.

Mon det er sådanne tanker der også løb igennem Glenn Goulds hoved, da han lavede sine indspilninger? Og gennem Jeremy Denks? Mærkeligt nok er der i hvert fald nogle slægtskaber mellem jer tre pianister i tilgangen til værket som kan høres ved at afspille de enkelte variationer én efter én i henholdsvis Denks version, Goulds 1981-version og så din version.

Det er stimulerende først at høre Denks rene, stærkt overbevisende version af en given sats. Dernæst Goulds altid mere støvede og mørkere version, hvor han næsten hele tiden nynner, synger eller brummer med undervejs. Og så til sidst *din* version, Carsten, hvor du inviterer støjen, leden, angsten og sveden med indenfor på en måde, de andre to næppe ville have kunnet gøre lige så overbevisende, hvis de da ellers overhovedet havde fået idéen.

En *outsider* er her selvfølgelig Keith Jarretts indspilning af værket for cembalo. Den er mere ren, mere enkel, og stemmeføringerne og graden af definition i de enkelt stemmer står klarere frem. Det er lettere at følge med i hvordan de enkelte satser udvikler sig, og så er det imponerende hvor meget af sin kunnen som pianist Jarrett lykkes med at få overført til instrumentet i forhold til frasering. På mange måder er Jarretts version mindre krævende at lytte til, men på grund af de manglende muligheder for at skabe dynamik bliver det undertiden også lidt mere forudsigeligt. Men hvor får han dog instrumentet til at klinge.

Men klangligt forstået ligger Jarretts version jo tættere på din version, Carsten, end på Gould og Denks versioner, fordi cembaloet som instrument ganske enkelt støjer og rasler en hel del mere. Som i din version danner de små støjlyde af strenge der knipses et klangtæppe af konstant støj der står som en slags lydmur eller mental barriere lytteren må overvinde og slutte fred med, især hvis vedkommende har været vænnet til at høre værket på klaver først.

Mange af satserne hos dig er præget af temmelig hurtige tempi, og der er undertiden noget hæsblæsende over den hast hvormed du afvikler de enkelte satser, næsten som om du spiser dig gennem tonerne. Ikke fordi du vil vise hvor ækvilibrisk en tekniker du er, men fordi du vil vise noget andet hos Bach som har at gøre med skeletterne i krypten dengang om natten i Christianskirken da du var helt ung.

Du vil vise at døden er med, angsten, kontroltabet. Og du vil vise at også det er en del af Bachs værk og dermed en del af meningen med det. Med andre ord vil du fremhæve det *memento mori* der er til stede hos Bach, og som du selv er blevet konfronteret med i en tidlig alder. Og fremfor alt vil du måske beskedent minde

om at alt det, vi normalt holder særligt af hos Bach — skønheden, *flowet*, samklangene, oplevelsen af enhed — ikke nødvendigvis er det vigtigste. Der er en skyggedimension med i værket som du har en særlig sans for at formidle, og som du har taget en radikal konsekvens af ved at insistere på at præparere dit klaver.

Til gengæld er variation 15 — som anført ovenfor den første af variationerne der går i mol — længere hos dig. Hvor Denk bruger fire minutter til den og Gould fem, bruger du hele seks minutter på den. Du spiller langsommere, du bruger generalpauser og fermater, og du ligger meget tungere på slagene. Noget lignende gentager sig i variation 25 som også går i mol. Her bruger I alle tre dog nogenlunde samme tid, mellem seks og syv minutter, men du er alligevel den mest tunge, den mest desperate, den mest modstræbende. Og det er netop om denne variation at du et sted i vores samtale lakonisk sagde:

- Her tænker jeg meget på krypten, når jeg spiller denne variation.

## X

Vores samtale fandt sted den 17. november 2014, og blot to dage senere brød en heftig og langvarig debat ud i dansk musikliv i almindelighed og i jazzmiljøet i særdeleshed. Den drejede sig om jazzgenrens varetagelse på live-scenen og om hvordan relationen mellem genre, repræsentation og offentlighedskultur udfoldede sig i en bestemt del af musiklivet. Anledningen var jazzkritikeren Christian Munch-Hansens kommentar i *Politiken* med overskriften 'Er Jazzhouse et jazzsted eller hvad?' og underoverskriften 'Copenhagen Jazzhouse ligner i øjeblikket mere en eksperimenterende rock- og støjscene.'<sup>19</sup>

Debatten stillede spørgsmål til hvad jazz er og skal kunne, og den har sat nogle overvejelser i gang som måske kommer til at præge store dele af live-området, og som allerede har sat diskussionerne om jazzens status og særpræg i gang mange steder. Måske din indspilning af *Goldberg-variationerne* kan forstås som et

indspark i den debat ved at anvise nye måder at gøre tingene på: Som jazzimprovisator låner du auraen og pondus'en fra et kanoniseret barokværk, skrevet af en af musikhistoriens mest anerkendte komponister og fremført på et af musikhistoriens mest autoritative instrumenter, klaveret. Med dit værk stiller du derfor nogle afgørende spørgsmål til jazzens genreproblematik, og det forekommer i sig selv at være et ganske fermt bud på en vitalisering af hele genrebegrebet, hvad mine ord på disse sider er et udtryk for.

Overskriften på den sidste variation i Bachs værk er *Quodlibet* der som musikalsk form betegner en let, ofte humoristisk sats hvor flere stykker musik, ofte af populær art, høres efter hinanden eller sammen. Jeg finder at min samtale med dig, Carsten, havde nogle af netop disse kvaliteter. Den foregik i en let tone, der blev grint undervejs, og næsten konstant havde vi flere samtaletemaer i spil på en og samme tid.

Jeg finder at din version af værket også er et slags langt quodlibet med de så enormt forskellige modsætninger som du sætter op mellem værk, performance og formidling, og som udgør en særlig polyfoni ved siden af de klingende toners egen polyfoni. Og jo, humoren i Bachs værk er ikke kun noget som Denk har forstået, men som du også er opmærksom på. For eksempel er jeg nok ikke den eneste lytter som spontant trak på smilebåndet allerede efter den indledende G-dur-akkord i den indledende Arie.

Kommer din dødsangst mig ved som lytter? Det ved jeg ikke om den gør, men når du som her almengør angsten og samtidig insisterer på at det er udtrykket snarere end indholdet det kommer an på, viser du dig som en kunstner der kontakter noget i mig som jeg ikke altid selv helt ved hvad er.

## NOTER

- <sup>1</sup> Værkets originaltitel lyder: *Clavier Übung bestehend in einer ARIA mit verschiedenen Veraenderungen vors Clavicimbal mit 2 Manualen*. Angivelsen af den tyske cembalist Johann Gottlieb Goldbergs navn i forbindelse med værket er en senere, anekdotisk tilføjelse.
- <sup>2</sup> Carsten Dahl: *Goldberg Variations*. Tiger Music, 2014.
- <sup>3</sup> Carsten Dahl: 'Performer's Thoughts'. Covernoter til Carsten Dahl: *Goldberg Variations*. Tiger Music, 2014.
- <sup>4</sup> Samtalen med Carsten Dahl fandt sted den 17. november 2014 på Rytmask Musikkonservatorium på Holmen i København. Den var sat i scene af Lars Brinck, leder af konservatoriets forsknings- og udviklingsenhed, og blev dokumenteret på video af docent Peter Danstrup. Samtalen foregik på engelsk og er dokumenteret på YouTube i uddrag (<https://www.youtube.com/watch?v=XYtX6CzWrgY>). Alle udsagn fra Carsten Dahl er oversat af forfatteren.
- <sup>5</sup> Metalkæde som spændes fast over underskindet på en lilletromme for at få den til at afgive sin karakteristiske, raslende lyd.
- <sup>6</sup> En distortionpedal er en elektronisk effektpedal som ikke mindst musikere på elektrisk guitar bruger til at forvrænge signalet – lyden er kendt fra megen rock, punk og heavy metal.
- <sup>7</sup> Keith Jarrett: *Scattered Words*. ECM Records/Verlag, 2003, s. 35-36.
- <sup>8</sup> Keith Jarrett: *J. S. Bach. Goldberg Variations*. ECM Records, 1989.
- <sup>9</sup> Amalie Smith: *Marble*. København: Gladiator, 2014, s. 47.
- <sup>10</sup> Rikke Andreassen, Anne Folke Henningsen & Lene Myong Petersen: 'Indledning' [særnummer om hvidhed]. *Kvinder, køn & forskning* 4, 2008, s. 5.
- <sup>11</sup> Jean-Jacques Nattiez: *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*. Princeton: Princeton University Press, 1990, s. 48 og s. 55.
- <sup>12</sup> Michel Loeb: *Noise and Human Efficiency*. Hoboken, JN: John Wiley & Sons, 1986.
- <sup>13</sup> Karl Aage Rasmussen: *Den kreative løgn. Tolv kapitler om Glenn Gould*. København: Gyldendal, 2001, s. 20. I bogen bruger Rasmussen en del plads på at gøre rede for Goulds særlige forhold til værket.
- <sup>14</sup> *Ibid.*, s. 69.
- <sup>15</sup> Rosalyn Tureck: *J. S. Bach: Goldberg Variations*. EMI, 1958.
- <sup>16</sup> Glenn Gould: *A State of Wonder: The Complete Goldberg Variations 1955 & 1981*. Sony, 2002.
- <sup>17</sup> Listen er lang – se blot denne formodentlig ikke-komplette oversigt: [https://en.wikipedia.org/wiki/Goldberg\\_Variations\\_discography](https://en.wikipedia.org/wiki/Goldberg_Variations_discography).
- <sup>18</sup> Jeremy Denk: *J. S. Bach. Goldberg Variations*. Nonesuch Records, 2013.
- <sup>19</sup> Christian Munch-Hansen: 'Er Jazzhouse er jazzsted eller hvad?' *Politiken*, 19.11.2014.

## Indspilninger

- Carsten Dahl, *Goldberg Variations*. Tiger Music, 2014 [for præpareret klaver].
- Jeremy Denk, *J. S. Bach. Goldberg Variations*. Nonesuch Records, 2013 [for klaver].
- Glenn Gould, *A State of Wonder: The Complete Goldberg Variations*, 1955 & 1981. Sony, 2002 [for klaver].
- Keith Jarrett, *J. S. Bach. Goldberg Variations*. ECM Records, 1989 [for cembalo].
- Rosalyn Tureck, *J. S. Bach: Goldberg Variations*. EMI, 1958 [for klaver].

## Litteratur

- Rikke Andreassen, Anne Folke Henningsen & Lene Myong Petersen: 'Indledning' [særnummer om hvidhed]. *Kvinder, køn & forskning* 4, 2008. s. 3-8.
- Carsten Dahl: 'Performer's Thoughts'. Covernoter til Carsten Dahl: *Goldberg Variations*. Tiger Music, 2014.
- Keith Jarrett: *Scattered Words*. ECM Records/Verlag, 2003.
- Michel Loeb: *Noise and Human Efficiency*. Hoboken, NJ: John Wiley & Sons, 1986.
- Christian Munch-Hansen: 'Er Jazzhouse et jazzsted eller hvad?' *Politiken*, 19. november 2014.
- Jean-Jacques Nattiez: *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*. Princeton: Princeton University Press, 1990.
- Karl Aage Rasmussen: *Den kreative løgn. Tolv kapitler om Glenn Gould*. København: Gyldendal, 2001.
- Amalie Smith: *Marble*. København: Gladiator, 2014

Om forfatteren:

*Henrik Marstal* (f. 1966) er musiker, producer og lektor på Rytmisk Musikkonservatorium. Han har en ph.d.-grad i musikvidenskab, og han er forfatter til en række bøger primært om musik samt medredaktør på flere sangbøger. Desuden er han kommentator i medierne inden for områderne musik og køn, blogger for dagbladet *Politiken* og er medlem af Statens Kunstfonds Projektstøtteudvalg for Musik.

# PubliMus

Skriftserie fra Syddansk Musikkonseemrvatorium

Udgivet i samarbejde med Musikafdelingen, Syddansk Universitetsbibliotek

*PubliMus* bringer primært artikler fra skribenter med tilknytning til Syddansk Musikkonservatorium og Syddansk Universitet, men alle interesserede er velkomne til at indsende bidrag til redaktionen med henblik på fysisk og elektronisk publikation.

Alle numre af skriftserien kan afhentes eller rekvireres gratis på fra Syddansk Musikkonservatorium, så længe oplaget rækker.

Elektroniske udgaver af *PUFF/PubliMus* kan hentes på adressen:  
<http://www.sdmk.dk/om-sdmk/udgivelser/skriftserier.html>

Indtil februar 2010 blev *PubliMus* udgivet af Vestjysk Musikkonservatorium under navnet *PUFF*.



## I øjeblikket kan følgende skrifter i skriftserien *PUFF/PubliMus* rekvireres:

### 1-07. *Mogens Christensen*: Ugler i musen

Hvilke værdier bør dagens konservatorieverden satse på, og hvorledes kan de levendegøres i de krav og behov, der i dag er til kunst, uddannelse og forskning? Artiklen forsøger at formulere nogle muligheder for formidling af, om og med musik, der forener kunstnerisk praksis med videnskabelig teoretisering.

### 2-07. *Fredrik Søegaard*: Lyden af Viking

'Lyden af Viking' er en kompositionsproces, hvor virksomhedens medarbejdere komponerer musik, som skal afspejle deres oplevelser af deres virksomhed.

### 3-07. *Carl Erik Kühn*: Lytning og Begreb

Artiklen præsenterer en række begreber til brug ved beskrivelsen af, hvorledes et musikalsk forløb er bygget op. Begreberne er på en gang så enkle, at de kan benyttes af enhver – med eller uden musikalsk skoling – og så almene, at de kan benyttes på al slags musik.

### 4-07. *Hans Sydow*: Tonespace – mere end musik.

*Tonespace* er navnet på Vestjysk Musik konservatoriums elektroniske projektuddannelse. Computeren er hovedinstrumentet, som bruges til at skabe, spille og formidle elektronisk musik og lydkunst. *Tonespace* er også navnet på et hus, som endnu ikke er bygget - et musikalsk eksperimentarium, hvor man skal kunne lege sig til erfaringer med lyd og musik.

### 5-07. *Charles Morrow*: Lydkunst i det offentlige rum

I disse år vokser mængden af lydkunstinstallationer i det offentlige rum i takt med, at vi bliver mere opmærksomme på vore auditive miljøer. Denne artikel beskæftiger sig med historien bag samt praksis omkring lydkunsten og fremsætter aktuelle strategier for nye projekter i det offentlige rum.

### 6-08. *Elisabeth Meyer-Topsøe*: Støtte gi'r glød, støtte gi'r brød!

Sopranen Birgit Nilsson (1918-2005) sang de mest krævende partier hos Wagner, Strauss og Puccini, på verdens største operascener, til hun var langt op i 60'erne. Læs her om nogle af hendes vigtigste sangtekniske principper om en bæredygtig sangteknik.

### 7-08. *Niels la Cour*: Om Bachpolyfoniens rødder i Palestrinastilen

Kvalificeret indsigt i barokkens fugakunst kan næppe opnås uden et studium af dens indlysende stilistiske hovedforudsætning: Renæssancens vokalpolyfoni. Med artiklen har det været hensigten ud fra en række korrektionseksempler fra teoriundervisningen i Bachfuga at vise, hvorledes de foretagne rettelser bedst forstås gennem et kendskab til de bagved liggende og indirekte benyttede Palestrinaregler. Afslutningsvis bringes en række almene betragtninger omkring Palestrinas musikhistoriske betydning.

### 8-08. *Orla Vinther*: At skabe en interesse – fra et liv i musikformidlingens tjeneste

I artiklen beskæftiger forfatteren sig med de motiver, der ligger bag mange års virksomhed som musikteoretiker og musikformidler. Udgangspunktet er en fascination af den kunstneriske oplevelse og en optagethed af at finde og beskrive de formelle mønstre, hvori den kunstneriske oplevelse er forankret. En anden drivkraft har været interessen for værket som tidsdokument.

### 9-08. *Eva Fock*: Du store verden!

Med udgangspunkt i et konkret pædagogisk udviklingsprojekt for musikfaget i gymnasiet præsenteres og diskuteres forskellige tilgange til musikalsk mangfoldighed, multikulturel pædagogik og musikundervisning i det flerkulturelle samfund – tilgange, som er relevante langt ud over gymnasieverdenen og som rækker langt ud over det flerkulturelle felt.

### 10-08. *Leif Ludwig Albertsen*: Brahms og Magelone

Brahms var selv usikker over for, om man skulle lade sine 15 "Magelone-sange afspejle en sammenhængende fortælling. I artiklen redegøres for bogen om Magelone siden middelalderen og der tages afstand fra gentagne forsøg på at se Ludwig Tiecks roman med indlagte sange og tekst som et stort, romantisk eventyr.

### 11-08. *Palle Jespersen*: Zoltán Kodály.

Komponisten, folkemusikforskeren og musikpædagogen *Zoltán Kodály* fyldte for nylig 125 år. Hans liv og værk præsenteres hér af formanden for Dansk Kodály Selskab, Palle Jespersen.

12-09. *Peer Birch*: De tre hjørnevokaler.

De tre så kaldte 'hjørnevokaler' er hjørnesten i klassisk sangteknik. I artiklen forklares dette med henvisning til resultater inden for nyere stemmeforskning, og i en række enkle øvelser vises det, hvordan man i sanguddannelsen drager praktisk nytte deraf.

13-09. *Carl Humphries*: Teaching Improvisation

Artiklen diskuterer begrebet 'improvisation', dets betydning i musikhistorien, og hvorledes improvisation på ny kan inddrages i klassisk musikundervisning.

14-09. *Magnus Tessing Schneider*: Mozart og hans venner.

Om uropførelsen af Mozarts opera *Don Giovanni* i Prag 1787 og om barytonen Luigi Bassis dramatiske og musikalske fortolkning af hovedrollen, der blev skabt netop med henblik på ham.

15-09. *Ole Kühn*: Musikhistoriens ikonisering: motown og bebop.

Er det *ikoner*, der skaber forandringer og fornyelser af musikken? To fortællinger fra det 20. århundredes afro-amerikanske musikhistorie, *Motown og Bebop* antyder, at der også kan være andre forklaringer.

16-10. *Bendt Viinholt*: Omkring Rued Langgaards første symfoni 'Klippepastoraler'

Komponisten Rued Langgaard (1893-1952) er en særling i dansk musikliv, der først 20-30 efter sin død blev anerkendt som en af de helt store. Som 19-årig havde han sin komponistdebut - og nåede måske sin karrieres højdepunkt - med den timelange Symfoni nr. 1. Originalpartituret til dette værk har haft en ejendommelig skæbne, og det er den, Bendt Viinholt udreder i sin artikel.

17-10. *Leif Ludwig Albertsen*: Goethe som sangskriver.

Goethes digt 'Kennst du das Land' stammer fra romanen *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, hvor det synges af en ung, gådefuld pige, Mignon. Op til 90 komponister har tonesat digtet, heriblandt Beethoven, Schubert, Schumann, Liszt, Tjajkovsky, Hugo Wolf og Alban Berg. Artiklen beskæftiger sig med sangen, dens episke kontekst og med Goethes egen opfattelse af, hvorledes sange bør synges.

18-10. *Johan Bender*: Nielsens kantate

I 1909 skrev Carl Nielsen en kantate til Landsudstillingen i Århus. Artiklen beretter om dens usædvanlige - til dels dramatiske - tilblivelseshistorie, der tegner et billede af Carl Nielsens tid, liv og personlighed.

19-10. *Mads Bille*: Den Jyske Sangskole.

Lederen af Den Jyske Sangskole, Mads Bille, fortæller om skolens tilblivelse og udvikling i sine 10 første leveår - og om ideerne bag.

20-10. *Finn Jespersen*: Carmina Burana, Carl Orff og nazismen.

Den tyske komponist Carl Orffs værk *Carmina Burana* er ét af det 20. århundredes hyppigst opførte værker overhovedet, og det er højt værdsat selv af et publikum, der normalt ikke lytter til den såkaldte 'klassiske' musik. Værket blev uropført i 1937 og fejrede store triumfer i det nazistiske Tyskland under krigen. Hvad var Orffs forhold til nazismen? Er værket et 'nazistisk' værk?

21-12. *Orla Vinther*: At tolke et digt.

Schumanns 'Mondnacht' regnes blandt hans allersmukkeste bidrag til liedkunsten. Artiklen gør rede for det originale samspil mellem digt og musik.

22-12. *Søren Ryge Petersen*: Musik i TV.

Søren Ryge Petersen er kendt af de fleste for sine TV- programmer. Mange har også glædet sig over hans ofte overraskende, men altid træfsikre valg af musikken i programmerne. I sin artikel fortæller han om en række af de udsendelser, han har lavet, og om, hvordan han i det enkelte tilfælde fandt frem til lige netop dén musik.

23-12. *Jørgen Erichsen*: Kuhlau og klaveret.

Skønt Friedrich Kuhlau (1786-1832) af nogle benævnes "Fløjten Beethoven", kender de fleste især den nordtyske komponist for sonatinerne, som helt op til vor tid har figureret i et utal af klaverskoler. Jørgen Erichsen udgav i 2011 den første større biografi nogensinde om Kuhlau - komponisten, vi næsten tør regne for en af vore egne, idet han levede det meste af sit produktive liv i København.

24-13. *Karl Aage Rasmussen*: Klinkede skår

I 2009 præsenterede Karl Aage Rasmussen sit bud på en fuldstændiggørelse af Schumanns ufuldendte Fjerde Klaversonate. I artiklen giver han et kig ind i værkstedet og delagtiggør læseren i de overvejelser, han konkret har gjort sig, når han sidder med en enkelt stemme i højre hånd hér, tyve tomme takter dér, etc.

25-13. *Thomas Vilhelm og Per Wium: Frank Zappa*

2013 er 20-året for Frank Zappas død. I denne forbindelse har musiker og forfatter Thomas Vilhelm og DR-journalist og musikformidler Per Wium udarbejdet et biografisk indblik i Zappas person, musik og verdenssyn. Artiklen er en skriftlig pendant til en foredragsrække, som Vilhelm og Wium tog hul på i efteråret 2013, men bygger på et årelangt arbejde med Zappas univers, der for Per Wiiums vedkommende startede allerede i 1960'erne.

26-13. *Henrik Nebelong: Wagners parallelle tertser.*

2013 er 200-året for Richard Wagners fødsel. Men skønt Wagner er en af alle tiders mest biograferede personer, er Henrik Nebelongs *Richard Wagner. Liv, værk og politik (2008)* den første danske Wagnerbiografi i et århundrede. I sin artikel i *PubliMus* skriver han om et særlig signifikant ledemotiv hos Wagner ("de parallelle tertser"), giver en oversigt over dets forekomst og forsøger en samlet tolkning.

27-13. *Manfred Eger: Således talte Hanslick.*

Filosoffen Friedrich Nietzsches "opgør" med komponisten – og mennesket – Richard Wagner er meget grundigt undersøgt. Men hvor Nietzsche i grunden samlede sit mere professionelt musikalske og musikteoretiske skyts, har derimod ikke stået helt klart. Manfred Eger giver et meget veldokumenteret bud.

28-14. *Mogens Wenzel Andreassen: Erik Satie – lille komponist med stor betydning.*

Det diskuteres stadig, om Erik Satie var en stor komponist. Men han fik umådelig stor betydning for musikkens udvikling fra 1890'erne til i dag, både for en række komponister og for flere af det tyvende århundredes musikalske stilretninger. Artiklen præsenterer hans liv, værk og indflydelse.

29-14. *Valdemar Lønsted: Byen uden jøder. Om den jødiske genius i musikbyen Wien 1867-1938.*

Er der en by, hvor jødiske musikere, musikforskere, musikskribenter og musikforlæggere mere end alle andre byer har præget musiklivet, er det Wien. Historien om jøderne i "Musikbyen Wien" er lang og dramatisk. 1867 bragte jøderne i Østrig-Ungarn den forfatningssikrede frihed, de aldrig havde haft før, men omtrent 70 år senere er de stort set alle fordrevet af nazisterne. Hvordan gik det for sig?

30-14. *Peter Wang: Lille Lise – og andre småtterier.*

Forfatteren viser, hvor rigt og kompliceret selv en kort og enkelt opbygget melodi er i sin fænomenologi, når denne foldes ud i en den dynamiske formanalyse, han præsenterer.

31-14. *Thomas Agerfeldt Olesen: Reaktionær og moderne.*

Artiklen handler om det harmoniske sprog hos den sene Richard Strauss primært belyst ved eksempler fra komponistens sidste instrumentale hovedværk *Metamorphosen*.

32-15. *John Frandsen: Reaktionær og moderne – en messe for livet.*

Anmelderne var begejstrede – og forbavsede – over John Frandsens 1½ time lange *Requiem* efter uropførelsen i 2013. For hvad er det dog, der kan få en komponist i det 21. århundrede til at tonesætte en tekst, der udtrykker et middelalderligt religiøst verdensbillede med rødder tilbage til oldkirken? Det spørgsmål er John Frandsen blevet præsenteret for mange gange. I sin artikel til *PubliMus* besvarer han det skriftligt.

33-15. *Henrik Nebelong: Aïda – triumfmarcherende dystopi.*

I 2013 fejrede *PubliMus* 200-året for Richard Wagners fødsel med bl.a. en artikel af Henrik Nebelong. Operaens anden gigant af samme årgang, Giuseppe Verdi, fejrer vi (forsinket!) med en artikel om komponistens måske mest elskede opera, *Aïda* – også denne gang af Henrik Nebelong.

34-15. *Michael Fjeldsøe, Søren Schou og Carl Erik Kühl: Kulturradikal musik – en rundbordsamtale.*

Kulturradikalismen var en idéstrømning og kulturpolitisk reformbevægelse, der udfoldede sig eller havde virkninger igennem det meste af 20. århundrede. Samtalen drejer sig om musikkens plads i dette landskab. .

35-15. *Johan Bender: Synet af Nielsen.*

Artiklen fortæller om komponistens vej gennem livet og musikken med udgangspunkt i en række billeder, hvoraf flere sjældent vises, og som lægger op til mere ukendte anekdoter.