

Lasse Thoresen

Invocations & Stages of the Inner Dialogue

Maurice Ravel

Miroirs



Vebjørn Anvik

Piano



Lasse Thoresen

Invocations & Stages of the Inner Dialogue

Maurice Ravel

Miroirs

~ Vebjørn Anvik

Piano

Texts/tekster:

Introduction – Lasse Thoresen

Introduksjon – Lasse Thoresen

Nature Reflected – Spirit Refracted – Olaf Eggestad

Natur i speil – ånd i brytning – Olaf Eggestad

Vebjørn Anvik (biography) – August Albertsen

Vebjørn Anvik (biografi) – August Albertsen

Introduction

Vebjørn Anvik, who has on a number of occasions given brilliant interpretations of my music, has told me that for this CD release he has chosen a Ravel piece that represents Impressionism, and that this style and its subsequent derivatives throughout the years have certain features that he and others find similar to some of my works. He has asked me to comment on this.

Impressionism was far from my mind when I began composing. My first and most formative compositional ideal during my teenage years was Fartein Valen, a Norwegian pioneer of modernism, who wrote motif-based, atonal music that was often very rigorously structured. His education and musical forebears place him firmly in the Brahms-Beethoven-Bach tradition of composers who favoured a strict structural basis for their compositions and who were partial to an organic development of form. My ideals in the area of compositional technique are found in this group, in other words they are German, not French.

However, compositional technique and musical language are not identical, something pointed out by Olivier Messiaen in his book “The Technique of My Musical Language”. The sounds that emerge as a result of music are closely connected to the musical language, and my sound ideals are decidedly closer to the French than to the German. But any impressionistic elements in my music are not the result of the direct influence of Ravel, or Debussy for that matter; connections with these composers can only be discovered by pursuing a chronological line backwards. At first I was intensely preoccupied with Pierre Schaeffer’s theories of sound objects (and this continued in the form of a long-term basic research project in music analysis). This was followed by a fascination with Messiaen’s compositions, which led to further study of his compositional technique. Finally, I discovered new materials and methods in the area of French spectral music (Grisey, Murail),

which I integrated into my musical universe. All of these composers have contributed to the development of my sense of texture and timbre. Although they are not all contemporaneous, they are undoubtedly part of a specific French tradition: Ravel and Debussy had emerged only a few generations previously. The interests of the newer composers obviously bear traces of the world of listening experiences that the earlier composers opened up. And yes, I must acknowledge that in addition to sharing the interest of these two older composers in texture and colour, I share another attribute with them: a fascination for atmosphere, light and landscape. And a partiality towards the sound of overtones and harmonies – something that sets my music apart from that of many of my colleagues in the field of contemporary music.

But music is not only sound, texture and form; in its linguistic aspect it is also intention and symbol. A good example of this is my invocation of the elements (*Invocations*): although I have been influenced by the forms of these elements in their external, perceptible nature, it is the symbolic meaning of the natural elements that is being invoked. Nature, as I see it, consists not merely of objective facts that are established by material processes; for us as human beings, nature also consists of signs – a symbolic language that is innate to the depths of our souls as a result of thousands of years of human interaction with nature.

In *Invocations* I have explored the possibility of giving the performer a wider freedom of choice than is usually available in the classical music tradition, where the composer generally determines the main premises by supplying a meticulously annotated score to be performed. The performance itself, however, is crucial for whether the true potential of the music is revealed. The performer’s power of interpretation is a decisive factor in enabling the music to achieve a living presence. In *Invocations* the

performer is given the freedom to make choices that have an impact on the formal structure of the work:

Invocation of Pristine Light has the following subtitles for sections that the performer can combine in a variety of ways: *Pristine Light, Rays Spreading, Lamp in a Niche, Solar Prominences*.

In *Invocation of Rising Air* the following subtitles appear: *Lofty Spaces, Inner Ascent, Sky Lark, Arioso, Inexorable Ascent (Coda)*.

Invocation of Crystal Waters contains the following subtitles: 1. *Aqualudium: Deep, Clear Water, Drops, Soft-Flowing Waters, Waves, Stone Falling in Water*; 2. *Aqua Fuga – Water Flights*.

Invocation of Crystal Waters was composed in 2011 on commission for the 13th International Edvard Grieg Piano Competition in Bergen, 2012. The two other *Invocations* were written as part of the project “The Reflective Musician” at the Norwegian Academy of Music in 2014-2015. In that connection *Invocation of Rising Air* was given its premiere by Vebjørn Anvik.

Stages of the Inner Dialogue makes consistent use of one specific mode which is also known from the music of Olivier Messiaen. It is not external nature that is the subject of study here, but dialectics – the anatomy of thought and spirit. The dark opening of the music is countered by a sudden, bright outburst. This provokes a determined movement from the darker element towards the light, but this effort collapses and ends in confusion. The luminous element returns from within a deep fortissimo tone in the middle of the piece, and gradually unfolds. In the course of its development there is also a section in which the performer is given improvisational freedom.

This work was commissioned by the Norwegian Broadcasting Corporation in 1980.

Olaf Eggestad

Nature Reflected – Spirit Refracted

“Performers are not meant to be slaves,” said [Paul] Wittgenstein.

“Performers are slaves,” replied Ravel.

Invocation

Three of the pieces on this recording include the word “Invocation” in their titles, which can mean a supplication or entreaty, and also a prayer. With Thoresen it is the natural elements themselves that are being invoked – or their symbolic content. And with Ravel it is perhaps only the symbols themselves, although they, in turn, invoke images of nature. Norwegians of a certain age might remember Sverre M. Fjeldstad’s “Naturmagasinet”, a nature programme that was broadcast on Norwegian television in the 1960s and 70s, whose theme song was Ravel’s *Introduction et Allegro* for flute, clarinet, harp and string quartet. This piece was, incidentally, written at the same time as *Miroirs*. But if the music had not been accompanied by a film, or vice versa, we would hardly have associated it with snow-laden spruces, squirrels and deer, but simply regarded it as a work of art.

“The symbol” is precisely what the nine pieces on the CD have in common, particularly the symbol of nature – although it points in different directions. The symbol is invoked, and can take the form of a reminder, or an indication. Or it can cause us to forget, it can provoke a necessary forgetfulness that will induce us to think in new ways, or, on the other hand, it can establish a connection to something original, something irreplaceable, something fundamental. It can represent an echo of experiences or transport us far away, but on the other hand also dislocate itself – and in any case the nature or the specific sound source that provides its point of departure. Thus the natural element can turn away from itself, as it often does with Ravel, or towards the human element, as it does with Thoresen. But that is not to say that we hear exclusively natural sounds on this recording. For instance, we can readily identify various types of bells chiming and jingling, and these also appear at the end of Ravel’s *La Vallée des Cloches* (“The Valley of Bells”). Nonetheless, we can regard these as sounds that are found in the natural world.

“The Valley of Bells” draws our attention to another prominent dimension of the recording, in at least a dual sense. The title might evoke an idyllic scene, perhaps typically with a country church in an Alpine valley. But the composer commented, with his characteristic aristocratic coolness, that his source of inspiration was the sound of the church bells of Paris as they struck twelve o’clock. He thus immediately intercepts the automatically heartfelt and perhaps slightly sentimental association or emotion that arises, preferring that we direct our attention to the objects that produce the urban sound. He seeks, if not to say invokes, both objectification and objectivity rather than a subject-seeking cosiness – providing a clear corrective to a romantic attitude. The sound sources crystallise acoustically in the music and in the resonance of the piano. In other words, it is precisely the *distances* Ravel objectifies in this piece – acoustically, aesthetically and mentally.

We could very well have used degrees or shades of distance, or “How one renders oneself remote” – and perhaps remains (present) nevertheless – as the title of several of the pieces on this CD. Distance can refer to many things: exoticism, exile, differentness, alienation and being an outsider. Or it can refer merely to acoustic distances and sound objects, or distances between symbols and what they symbolise. But it can also be understood as referring to the soul and consciousness. To self-reflection and internal spaces, and outwards to what transcends the personal, and is borderless and cosmic. The spiritual dimension is obviously present in Thoresen’s concept of distance, unlike in that of Ravel. It is thus perhaps the case that this is a distinctive feature that characterises Thoresen’s music, at least here: that it aims at something spiritual and universal, while at the same time acknowledging a closeness to concrete and general human experiences. Or – and this is perhaps what characterises human beings – that it contains these dimensions within itself. As an extension of this, the composer asks questions

such as how close we are to nature and to ourselves, while also reflecting on what it is in his core that is human. Are we (still) interwoven with nature, are we living with it, are we interacting with it? Or are we confronting nature, and thus perhaps also confronting ourselves as detached and unaffected observers?

Thoresen’s *Invocations* constitute a suite of three pieces that revolve around the elements of light, air and water (and there will most likely also be a fourth, *Invocation of Earth*). Thoresen’s version of the four elements thus differs from the classical version, as he has replaced fire with light. These refer symbolically to the human dimensions of consciousness, spirit and soul (and earth refers to the body). According to the composer, *Invocation of Pristine Light* (2014) has the character of “a constant presence, which neither diminishes nor terminates; a strong centrality around the note A and a consistent rhythmic pulse”. *Invocation of Rising Air* (2014) depicts the ascending powers of existence and the human perception of being part of a larger whole. Intense focus is placed on “the space/time between the sounds”. There is also a section featuring the transcribed song of a lark – and an unavoidable association with Messiaen’s use of birdsong in his compositions. *Invocation of Crystal Waters* (2011) consists of two parts: “Aqualudium” evokes water in a variety of forms (drops深深, clear water/stones falling in water/waves, etc.). “Aqua Fuga”, which follows, is based on elements of the Baroque fugue form, and here we can hear (and “see”) how a babbling brook gradually becomes a river and then a sea. Thoresen describes the piece as a description of water as a physical reality, but at the same time as “a symbolic reality for people, which can appear to be spiritually cleansing and mentally life-giving”.

In *Stages of the Inner Dialogue* (1980) the focus is directed internally, in other words the person himself becomes the framework and playground for the subject matter of the piece. Here we rediscover, in the

space and the interspaces, some of the dimensions of the acoustical distances, spiritual sounds and reflections that we experienced in *Invocation of Rising Air*. But it is also a piece that reveals a context and a journey, a continuous process of development. This is – in a self-explanatory sense – the work on the CD where we approach the human subject most closely, while it is also the work that most clearly opens the door to a religious interpretation. In many ways the developmental design of *Stages* thus belongs to the tradition of the Age of Enlightenment (the 18th century, intoxicated by its enthusiasm for systematics, would certainly not have been hostile to the title “stages”), and the piece can almost be perceived as a condensed *Bildungsroman*. At the same time, it suggests the possibility of a revelation, a sudden realisation. It is a light that overtakes humanity – and that cannot necessarily be described in solely rational terms.

Thoresen’s general fascination with the overtone spectrum can be interpreted as part of the same horizon of understanding. The overtones themselves can serve as a metaphor: they are based on tones in the familiar and perceptible register, and can be endlessly extended through intervals that gradually become imperceptible. By using natural elements as symbols, and letting them unfold themselves in music, the art of the transitory and intangible, Thoresen avoids having to add, as Aristotle did, a fifth, spiritual element: “ether”. The spiritual element is already present. And it should be noted that it is in the human being that the spiritual element is already present. And, as that is the case: materially, in the music. The musical encounter, the musical presence, thus acquires an expanded quality and dimension, which can perhaps be explained by a quotation from Buber: “Extended, the lines of relationships intersect in the eternal You.”

"Music is not a noun, but a verb." – Lasse Thoresen

The performer holds a special place at the core of this CD, or in the works themselves. Thoresen's pieces were generated in part as a collaboration with the performers, or they give the performer a significantly greater liberty to shape them than is usual in traditionally notated music, including improvised sequences and altering the structure to suit the performer's own wishes. And the instrumental portions, the idiomatically pianistic sections, play an utterly decisive role not only in Ravel's pieces, but also in Thoresen's. This is all real piano music.

Ravel's introductory quotation, that of a composer expressing his irritation towards a bold performer, can be interpreted in many ways, and we address two of them: as an (informal) expression of some of Ravel's approaches to performance practice (touching on the relationship between the performer and the score), and as a way of conveying the view that being a musician is hard work – although we can scarcely regard Ravel's views as showing any particular empathy. The repertoire Vebjørn Anvik has selected for solo piano on this CD is relatively busy; in other words, much of the music's idiom, or "force-field" (Adorno), is generated through his masterful playing and utilisation of the instrument. In simple terms, exceptional numbers of very rapid notes are compressed into this hour or so of music. The pianist becomes the agent of the music, the musically active component, to an extraordinarily high degree. The fact that the listener does not find this obtrusive is due to the status each individual note acquires in the construction and soundscape (in what we call texture) of the works. And, of course, in the fact that the performer is very aware of the different roles played by the notes, and is able to differentiate between them. The art of differentiation in sound is therefore a key concept in this recording – and an entirely necessary criterion for succeeding when playing this repertoire.

Maurice Ravel is represented here by *Miroirs* ("mirrors" or "reflections"). Anvik has pointed out that there are several similarities between Thoresen's and Ravel's worlds of sound, or worlds of sound concepts. And when one listens intently to this music and the interpretations here, it is intriguing how both similarities and contrasts emerge. Certainly Ravel's music also addresses the concept of invocation, and perhaps more in the sense of evocation, considering that his language is, in itself, quite indirect. In a peculiar way Ravel's music, for the most part unlike Thoresen's, does not encompass the human element – or, in any case, the immediately human element. It is somehow consigned to a place outside the music. He himself might create the illusion of diving in, but remains, like a magician performing his tricks on himself, on the outside.

***Miroirs* and "Les Apaches"**

Miroirs was written in 1905, during one of Ravel's most expansive and productive phases as a composer. It is a typical piano work, one of a long line of super-pianistic compositions that began with *Jeux d'eau* (1901) and ended with *Gaspard de la nuit* (1908). These were followed by *Valses nobles et sentimentales* (1911) and *Le Tombeau de Couperin* (finished 1917), and between these a piano trio (1915), which also demanded a great deal from the pianist. But Ravel himself commented that beginning with *Valses nobles et sentimentales* he had renounced his specific interest in virtuosity as the main premise of his compositions and as a form of expression in its own right. On the other hand, in *Miroirs* he was still situated in the midst of it. Each of the five movements was dedicated to one of the members of a motley assemblage of artists, writers, composers and musicians who, with what was perhaps somewhat coy decadence, called themselves "Les Apaches" (which in addition to the Indian tribe, meant "the outcasts" or "hooligans" in French). "Les Apaches" normally held meetings every

Saturday and declared that their primary agenda was to support controversial premieres, both in the musical world and in other spheres, with Debussy's *Pelléas et Mélisande* being the first of these. Ironically, the least demanding of the sections of *Miroirs*, *Oiseaux tristes*, is dedicated to the real pianist among them, Ricardo Viñes, who premiered the work in January, 1906 – apparently very successfully. Viñes, who along with Marguerite Long and, to some extent, Alfred Cortot was the most prominent contemporary ambassador for Ravel's piano music, might also have been responsible for the first recording of *Miroirs* as early as 1912-1914; there are some anonymous recordings of Ravel's works from that time for which the identity of the performer has not yet been determined with certainty.

"He is the most perfect of Swiss watchmakers." – Stravinsky, about Ravel

Ravel's dedication of *Miroirs* to "Les Apaches" can be understood emphatically: he wanted to make a statement. In his view, this was his most original composition yet, without comparison, and it represented something entirely new. And later generations concur that *Miroirs* is a groundbreaking work for piano.

The suite opens with the innovative movement *Noctuelles* ("Night Moths"), in what is essentially a clearly nature-inspired image, but that also bears witness to Ravel as a person who welcomes the twilight and night. This is developed more powerfully in *Gaspard de la nuit* three years later. Up to this point we could refer to this as a subdued and innocent demonism, but also as anticipating *Scarlo* to a certain extent. But it is not least the structure of the piece itself and the thought process behind it that spark our interest. Ravel had a number of models and learned from all of them, without being anyone's epigone. He acquired principles – and

technique. One of his earliest sources of inspiration was his father, who was an engineer. Despite his true devotion to nature (he might not have liked that description), Ravel was also fascinated by machines and technology throughout his life. And he himself is an engineer. The piano movement in *Noctuelles* is constructed from motorised and mechanical objects, shaped by the interplay of bodily movements and musical gestures. A night moth is moulded from machinery modules, each of which on its own forms components of movement. The tempo is heightened, and the night moth comes to life; for a brief moment it is a fleeting image of nature, before it suddenly establishes itself and retreats into being an aesthetic object. We see a typical Ravelian circle: from a technical object to an image of nature and back to an ambiguous art object. Diaghilev rejected Ravel's *La Valse* by pronouncing it not a ballet, but "a portrait of ballet". The same could be said here; the insect comes to life through what could be called a *ballet mécanique*, but it ends with a portrait of something that could easily be interpreted as the movements of a night moth. Otherwise, the piece is characterised by frequent and sudden fissures in the texture; we find abrupt transitions from oscillating chord figures to sweeping passages featuring scales and chords.

The question of the position and status of ornamentation holds a key place with both Thoresen and Ravel. This refers to the role assigned to what would normally be perceived as decorative material (usually subsidiary material such as "fast notes" that embellish a melodic line, etc.). Both composers are part of a piano tradition established by Chopin, in which ornamentation becomes musical reality; it appears in the work as an expression and a symbol. It has been pointed out that there are parallels with the *trompe l'oeil*

technique (decorations that create the illusion of three-dimensional objects) within the *art nouveau* style and Ravel's use of ornaments in his music, and that his unique contribution to the classical repertoire can be summarised as a new type of ornamental art.

Ravel described *Oiseaux tristes* ("Sad Birds") as "the most characteristic piece" of the work. "Characteristic" can be understood both as distinctive and representative, or possibly representative of what he believed was innovative in *Miroirs*. Ravel was greatly influenced by Edgar Allan Poe in his endorsement of "art for art's sake", the view that the task of art was not to become involved with moral truths and questions of conscience, but to express beauty that was defined purely in terms of taste. And in *Oiseaux tristes* excessive focus is placed on the aesthetic objects, using another of the composer's distinctive features: repeated "beauty motifs" surrounded by a variety of sound contexts and with fluctuating contours. But as so often occurs in his music, he interrupts himself with sudden intrusions, and here with what we now can call meaningful ornamentation. As has been indicated, Ravel had a great deal in common with Chopin; in addition to musical approaches, this includes a certain dandyism and, above all, aristocratic leanings. It was far easier for music sociologist Adorno to accept the aristocratic aspect than the bourgeois, and this applied especially to the socialist Maurice Ravel, who represented a nearly ideal combination for Adorno. He referred to Ravel as the last great French classical composer, precisely by virtue of his handicraft and of what he called instrumental *peinture*, the art of painting. Adorno emphasises that seeking the subject is a typically bourgeois pursuit, while maintaining the object as that which should be sought, to borrow a phrase from

Ravel's soulmate Paul Valéry, is the aristocratic mode. Adorno finds that there is a striking parallel between Ravel and Marcel Proust. Like the art of Proust, that of Ravel survives because "within it the consciousness of its own mortality is composed". In both of them we find the aristocratic sublimation of melancholy to often childish "beauty motifs".

"Complexe, mais pas compliqué" ("complex, but not complicated") was an interesting label Ravel applied to his own production. This characteristic is perhaps illustrated in the third movement of the suite, *Une Barque sur l'Ocean* ("A Boat on the Ocean"). This piece is an obvious sequel to *Jeux d'eau* ("Water Games"), but even more technically demanding and pianistically investigative. Here we experience the paradox between virtuosity, with an excess of rapid note values, and speed which is often not experienced as such, as the basic tempo is relatively slow and the rapid notes are pushed into the background. The water and wave movements, cascades of rapid arpeggio passages, appear in what Thoresen, in his aural sonology, refers to as "flutter time". The significance of the repetitions is another theme shared by Ravel and Thoresen, and *Une Barque sur l'Ocean* is structured as a type of barcarole (boat song) in which we experience from the start an almost meditative repetition of the same "beauty motif".

Ravel pointed out that a composer needed to be in possession of two forms of consciousness: individual and national. His national identity was dual: French and Spanish. Ravel, like his contemporary Romain Rolland, for example, was preoccupied with national temperaments, or basic inclinations. He proclaimed that he himself was *French* and *classical*, but this was to a large extent because he believed that the French inclination was disposed towards classicism. His great ideal was Mozart, but he also held Saint-Saëns in high

regard, and it is worth noting that Ravel was behind an edition of Mendelssohn's works that was published in 1912. The national consciousness or temperament had many sources, according to Ravel, although he emphasised general culture and cultural climate – and as all Frenchmen would agree, language – as influential determinants. On the other hand, he made a sharp distinction between political and musical nationalism; the former was, for him, unforgiveable. The fiery rhythms of *Alborada del gracioso* ("Morning Song of the Jester") are among his many tributes to his mother's Basque background. With its intricately embroidered and extremely fast repeated notes (which could be an imitation of tap-dancing, guitar and castanets), this is also the piece of the suite that is the most difficult to perform.

La Vallée des Cloches ("The Valley of Bells") was discussed briefly above. It addresses, as the name implies, sound as it is heard and perceived over distances, but also the passage of time in different layers. "The Valley of Bells" is written entirely on three staves (incidentally, this is also the case with another of Ravel's movements featuring bells, *Le Gibet*), which illustrates the layers and flow of various streams of sound. Here we have returned to symbolist poetry, and to Ravel's admired model Mallarmé (in Ravel's opinion "not merely the greatest French poet, but the *only* French poet, since he made the French language, not designed for poetry, poetical"). *La Vallée des Cloches* sounds like Mallarmé's poetry.

Distant sound and echo

The fact that Ravel never sought revenge for Satie's underhand attack ("Ravel rejects the *Légion d'Honneur*, but all his music accepts it"), but on

the contrary maintained much of his appreciation of this anti-establishment figure, bears witness to a high level of integrity. Originality was somewhat of a mantra for him, and he immediately understood what would stand the test of time. Through his statements about Satie he distanced himself from both Debussy and the Romantics. But at the same time he could not bring himself to praise amateurism and a lack of structure. "If I have any genius at all, it is in knowing how to work", Ravel said. He was a classicist at heart and a perfectionist to his very fingertips, who valued good craftsmanship above all else. His student and friend Roland-Manuel wrote that "his whole art, methods of procedure and technique are the result of deliberate research and a distrust of inspiration". Ravel believed in beauty, clarity and distance. His disposition was hypersensitive, but not sentimental, and he had more of an affinity with logic and technology. An aversion to the "personal" approach in music was further reflected in his view of the performer as the faithful and humble servant of the work, or the text (echoing Stravinsky's observation that everything is already interpreted in the text). He took an entirely indifferent approach to any biographical content or connection in the work. For him, art was self-sufficient and independent; what was important was the perfection of the craft. His observation to Roland-Manuel that art was "not truth, but the most attractive and striking lie, a marvellous imposture" resembles Glenn Gould's view of interpretation as "creative lying", and is startlingly post-modern. The aristocratic non-spirituality, the masks and the staging, and a good portion of *fête galante*, are key categories for Ravel. When his music was accused of supposed "artificiality" his response was, "Does it not occur to people that I may be artificial by nature?"

The spiritual and the classical converge in the search for clarity and objectivity. In addition to the emotional temperature and presence, an element of clarity is very much present in the interpretations we find here. An awareness of this can be perceived clearly in the piece that has the most undisguised humanistic and, one could say, subjectively investigatory point of departure, *Stages of the Inner Dialogue*, where the barrages of the large chords are not heard as exclusively massive and instinct-driven outbreaks of emotion, but equally as a concentration of internal voices. An element of clarity, which encompasses more than the emotion, becomes an integral part of us.

The final and ultimate significance of "invocation" for any recording of notated music works is obvious, but nevertheless worth mentioning as a conclusion – as Thoresen also does in his comments: It is the task and the privilege of the performer to bring the text to life, to invoke the music and its meaning. In other words, even Ravel would have admitted that his music benefits from being played by a pianist who is far more than a slave – as is eloquently confirmed by this recording. His response to pianist Wittgenstein, that performers are slaves, might have been provoked by a fleeting moment of irritation rather than an immutable point of view.

August Albertsen

Vebjørn Anvik

Vebjørn Anvik (b. 1962) is a graduate of the Norwegian Academy of Music in Oslo and the Franz Liszt Academy of Music in Budapest. He studied piano with Eline Nygaard, Einar Steen-Nøkleberg and Peter Feuchtwanger, and attended master classes given by Elisabeth Leonskaja and Hans Leygraf. He garnered rave reviews for his debut recital in Oslo in 1981, and has since then held a number of solo concerts and performed as a soloist with orchestras including the Oslo Philharmonic Orchestra and the Norwegian Chamber Orchestra. In 1993 Vebjørn Anvik received a prestigious Norwegian award, the Levin Prize, for his piano playing. He has performed as a soloist and chamber musician at a large number of Norwegian and European music festivals. Among his recordings is *Mozart's Concerto for Two Pianos*, K. 365, on the Chandos label, with the Norwegian Chamber Orchestra and Håvard Gimse/Iona Brown. Vebjørn Anvik is the pianist in the Grieg Trio, founded in 1987. With this ensemble he has toured throughout Europe, Asia and the USA, won several national and international awards, and made a variety of CD recordings. In addition to performing, he teaches at the Norwegian Academy of Music.

Introduksjon

Vebjørn Anvik, som ved flere anledninger har gitt glitrende tolknninger av min musikk, har fortalt meg at han i denne CD-utgivelsen har valgt et Ravel-verk som representerer impresjonisme, og at det er visse trekk ved denne stilretningen og dens forgreninger fremover i tid som han og andre opplever at enkelte av mine verk relaterer til. Han har bedt om mine kommentarer.

Impresjonismen lå fjernt fra meg da jeg begynte å komponere. Mitt første og formative kompositoriske ideal i ungdomsårene var Fartein Valen, norsk modernistspionér, som skrev en motivisk basert, atonal musikk, ofte uhyre strengt strukturert. Hans utdannelse og musikalske aner plasserer ham i tradisjonen Brahms-Beethoven-Bach: komponister som favoriserer et sterkt strukturelt grunnlag for sin komponering og som har en forkjærighet for organisk formdannelse. Mine idealer for komposisjonsteknikk befinner seg i denne linjen som altså er tysk, ikke fransk.

Men komposisjonsteknikk og musikalsk språk er ikke identiske størrelser, noe Olivier Messiaen poengterte da han utga sin avhandling titulert: «Teknikken til mitt musikalske språk». Musikkens klangelige fremtreden er nært forbundet med det musikalske språket, og mine klangidealer ligger avgjort nærmere det franske enn det tyske. Men mulig impresjonistiske trekk i min musikk kommer ikke gjennom direkte påvirkning fra Ravel, eller Debussy for den saks skyld; forbindelsen med disse komponistene kan bare finnes gjennom å følge en baklengs kronologisk linje: Først beskjeftiget jeg meg inngående med Pierre Schaeffers teorier om lydobjektet (og det fikk sin fortsettelse i et langvarig grunnforskningsprosjekt i musikkanalyse), deretter føgte en fascinasjon for Messiaens komposisjoner til nærmere studier i hans komposisjonsteknikk, og til slutt fant

jeg nye materialer og metoder i den franske spektralmusikken (Grisey, Murail) som jeg integrerte i mitt musikalske univers. Alle disse komponistene har utviklet min sans for tekstur og klangfarge. Skjønt de i ulik grad er kontemporære, står de jo utvilsomt i en spesifikt fransk tradisjon: Bare et par generasjoner tilbake dukker Ravel – og Debussy – opp. De nyere komponistenes interesse bærer åpenbart i seg sporene av den verden av lyttende opplevelse som de tidligere komponistene hadde åpnet. Og ja, jeg må erkjenne at jeg i tillegg til å dele disse to eldre komponistenes interesse for tekstur og farge, også har et annet felles anliggende med dem: fascinasjon for atmosfære, lys og landskap. Og en forkjærighet for overtoneklanger og harmoni – noe som skiller min musikk fra mange av mine samtidsmusikk kolleger.

Men musikk er ikke bare lyd, tekstur og form; i sitt språklige aspekt er den også mening og symbol. Mine påkallelser av elementene (*Invocations*) er et godt eksempel på dette: Skjønt jeg jo har latt meg påvirke av disse elementenes former i den ytre, sansbare natur, er det naturelementenes symbolske betydning som påkalles. Naturen, som jeg ser det, er ikke bare objektive fakta etablert av materielle prosesser; naturen er for oss mennesker også tegn, – et symbolspråk nedlagt i vårt sjeldespunkt som resultat av millioner år menneskelig liv i samspill med naturen.

I *Invocations* har jeg utforsket muligheten for å gi utøveren en større valgfrihet enn det som er vanlig i den klassiske musikktradisjonen der jo komponisten legger hovedpremissene ved å levere en omhyggelig notert tekst til fremføring. Men fremføringen selv er avgjørende for at musikken skal vise sitt sanne potensiale. Utøverens tolkingselement er uomgjengelig for at musikken skal fremstå som levende nærvær. I *Invocations* er

utøveren gitt frihet til å treffen valg som påvirker verkets formstruktur:

— *Invocation of Pristine Light* har følgende undertitler på seksjoner som utøveren kan kombinere i ulike rekkefølger: *Pristine Light, Rays Spreading, Lamp in a Niche, Solar Prominences.*

— I *Invocation of Rising Air* forekommer undertittlene: *Lofty Spaces, Inner Ascent, Sky Lark, Arioso, Inexorable Ascent (Coda).*

— *Invocation of Crystal Waters* har undertittlene: 1. *Aqualudium: Deep, clear water, Drops, Soft-flowing waters, Waves, Stone Falling in Water;* 2. *Aqua Fuga – Water Flights.*

Invocation of Crystal Waters ble komponert i 2011 på bestilling av Den 13. internasjonale Edvard Grieg piano konkurranse i Bergen, 2012. De to andre *Invocations* ble skrevet som en del av Den tenkende musiker prosjektet ved Norges Musikkhøgskole i 2014-2015. Vebjørn Anvik uroppførte ved den anledning *Invocation of Rising Air*.

Stadier i den indre dialog benytter konsekvent én modus som også er kjent fra Olivier Messiaens musikk. Snarere enn den ytre natur, er det tankens og åndens anatomi – eller dialektikk – som er gjenstand for et studium her. Musikkens mørke åpning kontrasteres av et plutselig, lyst utbrudd. Dette momentet utløser en målrettet bevegelse fra det mørkere elementet henimot lyset, men bestrebelsene bryter sammen, og ender i forvirring. Det lyse elementet vender tilbake fra innsiden av en dyp fortissimo tone midt i stykket, og folder seg gradvis ut. I denne utfoldelsen er det også et parti der utøveren er gitt improvisatorisk frihet.

Verket ble skrevet i 1980 på bestilling fra NRK.

Olaf Eggestad

Natur i speil – ånd i brytning

«Utøvere er ikke ment å skulle være slaver,» sa [Paul] Wittgenstein.

«Utøvere er slaver», repliserte Ravel.

Invocation

Invocation inngår i tittelen på tre av Lasse Thoresens verker og betyr påkallelse eller påberopelse, eller også bønn. Hos Thoresen er det naturelementene som påkalles – eller deres symbolske innhold. Og hos Ravel muligens bare symbolene, selv om disse igjen påkaller eller fremkaller naturbilder. Godt voksne nordmenn husker tilbake til Sverre M. Fjeldstads «Naturmagasinet» på NRK Fjernsynet på 60- og 70-tallet. Vignetten til programmet var Ravels *Introduction et Allegro* for fløyte, klarinett, harpe og strykekvartett, et stykke forøvrig skrevet samtidig med *Miroirs*. Men hadde ikke musikken vært ledsaget av film eller motsatt, hadde vi neppe forbundet den med snøtunge grantrær, ekorn og rådyr, men ganske enkelt med et stykke kunst.

‘Symbolet’ er nettopp hva de ni stykkene på CDen samler seg om, og spesielt da natursymbolet, som imidlertid vender seg i ulike retninger. Symbolet påkalles, og kan anta form av en påminnelse, eller en påpekning. Eller det kan få oss til å glemme, det kan føre oss inn i en nødvendig glemsel for å tvinge oss til å tenke på nytt, eller det kan tvert om opprette en forbindelse til noe opprinnelig, umistelig eller tilgrunnliggende. Det kan representere ekko av erfaringer eller transportere oss langt av sted, men på den annen side også forskyve seg selv – og i hvertfall den natur eller den konkrete lydkilde som danner utgangspunktet for det. Naturelementet kan slik vende seg vekk fra seg selv, som ofte hos Ravel, eller mot det menneskelige, slik som hos Thoresen. Men med dette er det ikke sagt at vi hører utelukkende naturlyder på denne innspillingen. For eksempel er ulike varianter av klokkeklang og ringling i bjeller lett gjenkjennelige, og får også siste ord ved Ravels *La Vallée des Cloches* («Klokkenes dal»). Men like fullt kan man snakke om naturlig forekommende lyder.

«Klokkenes dal» tematiserer en annen fremtredende dimensjon ved innspillingen – og i minst dobbel forstand. Vi ser her gjerne for oss en idyllisk scene, kanskje typisk med en landsbykirke i en alpedal. Mens komponisten kommenterte med sin karakteristiske aristokratiske kjølighet at det var klangen fra kirkene i Paris idet de markerte klokkeslettet 12 som var inspirasjonskilden. Han avskjærer dermed straks den umiddelbart inderlige og muligens litt sentimentale assosiasjon eller sinnsbevegelse, og ønsker heller at vi retter oppmerksomheten mot objektene, de urbane klangobjektene. Han vil ha, for ikke å si påberoper, både objektifisering og objektivitet, fremfor en subjektssøkende lunhet – altså et klart korrektiv til en romantisk holdning. Akustisk krystalliserer lydkildene seg i musikk, og i klaverklang. Det er med andre ord nettopp *avstandene* Ravel gjør til gjenstand i dette stykket, – akustisk, estetisk og mentalt.

Vi kunne godt ha satt grader eller avskygninger av fjernhet, eller «Hvordan man fjerner seg» – og eventuelt likevel forblir (nærvarende) – som overskrift over flere av stykkene. Avstand kan dreie seg om så mange ting; om eksotisme, eksil, annerledeshet, fremmedgjøring og utenforskap. Eller det kan bare handle om akustiske avstander og lydobjekter, eller avstanden mellom symbolene og det de symboliserer. Men det kan også transponeres til ånd og bevissthet. Til selvrefleksjon og indre rom, og utover, til det overpersonlige, grenseløse, det kosmiske. Den åndelige dimensjon er opplagt til stede i avstandsbegrepet hos Thoresen – og gjerne i kontrast til Ravel. Så blir kanskje også det noe som kjennetegner og særpreges Thoresens musikk, i det minste her: at den sikter mot noe åndelig og universelt, og samtidig bekjenner nærhet til konkrete og allmenne menneskelige erfaringer. Eller, dette er muligens hva som karakteriserer

mennesket, at det har disse dimensjonene i seg. I forlengelsen av dette stiller komponisten blant andre spørsmålet hvor nært vi står naturen og oss selv – samt at han reflekterer over hva det menneskelige i sin kjerne er. Er vi (fremdeles) innvedde i natur, lever vi med den, samhandler vi med den? Eller står vi overfor natur, og kanskje dermed også overfor oss selv, som distanserte og uberørte betraktere?

Thoresens *Invocations* utgjør en suite av tre stykker som kretser om elementene Lys, Luft og Vann (trolig kommer et fjerde stykke til siden, *Invocation of Earth*). I forhold til de klassiske fire elementene avviker dermed det ene hos Thoresen, nemlig Lys, fra 'ild'. Som symboler henviser disse til de menneskelige dimensjonene Bevissthet, Ånd og Sjel (og jorden til Kropp). *Invocation of Pristine Light* (2014) har ifølge komponisten karakter av «et konstant nærvær, som ikke avtar eller avbrytes, en sterkt sentrisitet omkring tonen A og en gjennomgående rytmisk puls». I *Invocation of Rising Air* (2014) skildres de oppadstigende krefter i tilværelsen, og menneskets opplevelse av å være del av en større sammenheng. Intenst fokus er gitt til «rommet/tiden mellom klangene». Her er også innslag av transkribert lerkesang – og en assosierer unngåelig til Messiaens fuglekomposisjoner. *Invocation of Crystal Waters* (2011) består av to deler: Aqualudium skildrer vann i mange former (dråper/dypt, klart vann/sten som faller i vann/bølger o.a.). Deretter Aqua Fuga, basert på elementer fra barokk fugeform, hvor vi hører (og «ser») hvordan en sildrende bekk gradvis utvikler seg til elv og hav. Thoresen beskriver stykket som en skildring av vann som fysisk realitet, men samtidig som «en symbolsk realitet for mennesket som kan virke åndelig rensende og sjelelig livgivende».

I *Stadier i den indre dialog* (1980) vendes blikket innover, eller mennesket selv blir rammen og

tumlelassen for stykkets tematikk. Her gjenfinnes vi enkelte av de klanglige avstandsdimensjonene, sinnets klang og refleksjonen i rommet, i mellomrommene, som i *Invocation of Rising Air*. Men det er også et stykke som legger for dagen en sammenheng og en vandring, en kontinuerlig utvikling. Dette er – selvforklarende nok – det verket på CDen der vi kommer det menneskelige subjektet nærmest, men også det stykket som mest dagklart åpner for en religiøs tolkning. Utviklingsdesignet i *Stadier* står dermed på mange måter i en opplysningsstidstradisjon (et opprømt og systematikkberuset 1700-tall ville ikke ha vært fiendtlig innstilt overfor tittelen «stadier»), og stykket kan nærmest forstås som en komprimert dannelsesroman. Men det antyder også muligheten av en åpenbaring, en plutselig erkjennelse. Det er et lys som innhenter mennesket – og som ikke nødvendigvis lar seg beskrive ene og alene rasjonelt.

Thoresens generelle fascinasjon av overtonespekteret kan tolkes inn under samme forståelseshorisont. Overtonene kan selv tjene som metafor: De tar sitt utgangspunkt i toner i det velkjente og sansbare registeret og forlenges inn i uendeligheten ved etterhvert uhørlige intervaller. Ved bruken av naturelementene som symboler og å la de utfoldes i musikk, i flyktighetens og uhåndgripelighetens kunstart, slipper følgelig Thoresen som Aristoteles å måtte føye til et femte, åndelig element, 'eteren'. Det åndelige er allerede til stede. Og notabene, det åndelige er allerede til stede, i mennesket. Og om så er; materielt, i musikk. Det musikalske møtet, det musikalske nærvær, får slik en utvidet kvalitet og dimensjon, som kanskje kan forklares ved hjelp av en setning hos Buber: Forholdenes forlengede linjer skjærer hverandre i det evige Du.

«Musikk er ikke et substantiv, men et verb»

- Lasse Thoresen

På en særlig måte står utøveren i sentrum på denne CDen, eller i de aktuelle verkene. Thoresens stykker er til dels blitt til i samarbeid med utøvere, eller de gir også utøveren en betydelig større frihet i utforming av dem enn det som er vanlig i tradisjonell notert musikk, noe som innbefatter improviserte sekvenser og disponering av formavsnitt etter eget valg. Og det instrumentale, det pianistisk idiomatiske, spiller en helt avgjørende rolle ikke bare i Ravels stykker, men også i Thoresens. Det er alt ekte klavermusikk.

Nå kan ingressitatem med en komponist som lufter sin irritasjon overfor en frimodig utøver tolkes på flere måter, og vi velger oss to av dem: Som (et uformelt) uttrykk for noen av Ravels oppføringspraktiske holdninger (altså vedrørende forholdet mellom utøver og partitur), og som uttrykk for at det å være musiker er et slit – selv om vi neppe kan ta Ravels utsagn til inntekt for empati. Vebjørn Anvik har valgt seg repertoar for soloklaver på denne CDen som er rimelig travelt; det vil si at mye av musikkens uttrykk, eller «kraftfelt» (Adorno), skapes gjennom en virtuos bruk og utnyttelse av instrumentet. Enkelt sagt er det helt usedvanlig mange og raske noter presset inn på denne drøye timen med musikk. Pianisten blir virkelig i ekstrem grad musikkens agent, den musikalsk handlende. Når dette ikke oppleves påtrengende for lytteren, har det med den status hver enkelt note har i verkenes konstruksjon og i lydbildet (i det vi kaller teksturen) å gjøre. Og selvfølgelig at utøveren nettopp er oppmerksom på disse ulike rollene og differensierer mellom dem. Klanglig differensieringskunst er følgelig et stikkord for denne innspillingen – og et helt nødvendig vilkår for å lykkes i dette repertoaret.

Maurice Ravel er her representert med *Miroirs* («speilbilder» eller «refleksjoner»). Anvik har påpekt at det er flere likhetstrekk mellom Thoresens og Ravels klangverden, eller klanglige forestillingsverden. Og når man lytter seg innover i denne musikken og de foreliggende tolkningene er det spennende hvordan både slektskap og motsetninger trer frem. I Ravels musikk er det sant nok også tale om påkallelser, og da kanskje enda mer i betydningen *fremmaninger*, i og med at hans språk i seg selv er så indirekte. På en eiendommelig måte, og i stor utstrekning ulik Thoresens, rommer Ravels musikk ikke det menneskelige – eller i hvertfall ikke det umiddelbart menneskelige. Det er liksom henvist til et sted utenfor musikken. Han kan selv illudere å stupe inn, men forblir, lik en magiker som tryller med seg selv, på utsiden.

Miroirs og «Les Apaches»

Miroirs er skrevet i 1905, og i en av Ravels mest ekspressive og produktive faser som komponist. Det er et utpreget klaververk, i en rekke av superpianistiske avfattelser som starter med *Jeux d'eau* (1901) og slutter med *Gaspard de la nuit* (1908). Siden kommer også *Valses nobles et sentimentales* (1911) og *Le Tombeau de Couperin* (ferdig 1917) til, og derimellom en klavertrio (1915), stadig med mye å gjøre for pianisten. Men Ravel kommenterer selv at han fra og med *Valses nobles et sentimentales* hadde lagt bak seg den spesifikke interessen for det virtuose – som et hovedpremiss for komposisjonene og som et uttrykk i sin egen rett. Derimot står han i *Miroirs* ennå midt oppe i det. Hver av de fem satsene ble dedisert ulike medlemmer av en assortert sammenslutning av kunstnere, skribenter, komponister og musikere som kanskje litt kokett dekadent kalte seg «*Les Apaches*» (i tillegg til indianerstammen, «de utstøtte» eller «bøllene»),

på fransk). «*Les Apaches*» møttes normalt hver lørdag og erklærte som sitt fremste program å støtte kontroversielle premierer – både i musikk og ellers (Debussys *Pelléas et Mélisande* dannet startskuddet). Selvfølgelig er det minst krevende stykket i *Miroirs* (*Oiseaux tristes*) tilegnet den virkelige pianisten blant dem, Ricardo Viñes, som urfremførte verket i januar 1906 – øyensynlig til stor suksess. Viñes, som parallelt med Marguerite Long og i noen grad Alfred Cortot ble samtidens fremste ambassadør for Ravels klavermusikk, gjorde muligens også den første innspillingen av *Miroirs* så tidlig som rundt 1912-14; vi har noen anonyme opptak av Ravels verker fra den tiden hvor det ennå gjenstår å fastslå utøverne med sikkerhet.

«Han er den perfekte sveitsiske urmaker»

- Stravinskij om Ravel

Ravels dedikasjon av *Miroirs* til «*Les Apaches*» kan forstås emfatisk, det vil si at han ønsket å markere noe. For han mente at dette var hans uten sammenligning mest originale komposisjon til da, at det representerte noe helt nytt. Og ettertiden har gitt ham rett i at *Miroirs* er et banebrytende klaververk.

Suiten åpner og skjenker allerede i rikelig av den nye vin med satsen *Noctuelles* («Nattsvermere»), et i utgangspunktet tydelig naturbilde, men som også vitner om skumringsmennesket Ravel, som dveler i det nattlige, – hvilket utfoldes med full kraft i *Gaspard de la nuit* tre år deretter. Foreløpig kan vi tale om et avdempet og uskyldig demoni, men med små profetier om *Scarlo*. Det er imidlertid selve konstruksjonen av stykket og tenkemåten bak det som ikke minst vekker vår interesse. Ravel hadde mange modeller og lærte av dem alle, uten å bli noens epigon. Han ervervet

seg prinsipper – og teknikk. En av hans tidligste inspirasjonskilder er faren, som var ingeniør. Trass i sin ekte hengivenhet til naturen (han ville ikke ha likt den formuleringen) var Ravel livet igjennom også betatt av maskiner og teknologi. Og han er selv ingeniør. Klaversatsen i *Noctuelles* er satt sammen av motorisk-mekaniske objekter, formet av et samspill mellom kroppslige bevegelser og musikalske gester. Det skrus sammen en nattsvermer av maskinmoduler som hver for seg forestår komponenter av bevegelsen. Så settes det i gang i høyt tempo, og nattsvermeren kommer til liv, den blir en stakket stund et flyktig naturbilde – før den med ett etablerer seg og trekker seg tilbake som et estetisk objekt. Vi får et typisk ravelsk kretsløp: fra mekanisk figurobjekt til naturbilde og tilbake til det tvetydige kunstobjektet. Diaghilev avviste Ravels *La Valse* ved å si at det ikke var ikke en ballett, «men et portrett av en ballett». Det samme kan sies her; insektet kommer til liv ved en *ballet mécanique* om man vil, men det ender med et portrett av noe som godt kan være bevegelsene til en nattsvermer. Stykket preges ellers av hyppige og plutselige teksturbrudd; her er brå overganger fra flakkende akkordfigurer til sveipende skala- og arpegiopassasjer.

Spørsmålet om ornamentets stilling og status står meget sentralt hos både Thoresen og Ravel. Det betyr hvilken rolle det som normalt ville anses som dekorativt materiale (vanligvis underordnet materiale, som improviserte forsiringer eller raske figurer oppå en melodi osv.) tilkjennes i verket. Begge komponistene står i en klavertradisjon som innstiftes av Chopin, der ornamentet blir musikalsk virkelighet; det inngår i verket som uttrykk og symbol. Det er blitt påpekt at det er paralleller mellom *trompe l'oeil*-teknikken (illusjonsmaleri, dekorasjoner som etterligner tredimensjonale gjenstander) innen *art nouveau* og Ravels bruk av

ornamenter i sin musikk, og at hans unike bidrag til det klassiske repertoaret kan oppsummeres som en ny type ornamenteringskunst.

Ravel betegnet *Oiseaux tristes* («Triste fugler») som «det mest karakteristiske stykket i opuset». ‘Karakteristisk’ kan forstås som både særpreget og representativt, eller muligens representativt for det han mener var nyskapende i *Miroirs*. Ravels viktige impuls Edgar Allan Poe bidro til å styrke hans tilslutning til *art for art's sake*, at kunstens oppgave ikke var å befatte seg med moralske sannheter og samvittighetsspørsmål, men å uttrykke skjønnhet kun regulert av smak. Og i *Oiseaux tristes* settes ytterligere fokus på de estetiske objektene med et annet av komponistens særtrekk, nemlig gjentatte motiver og små melodiformler, ‘skjønnhetsfigurer’, omgitt av ulike miljøer og med vekslende konturer. Men som så ofte ellers avbryter han seg selv med plutselige innbrudd, og her av det vi nå kan kalte meningsbærende ornamentikk. Ravel hadde som antydet mye til felles med Chopin; i tillegg til musikalske holdninger også en viss dandyisme og fremfor alt aristokrati. Musikk-sosiologen Adorno hadde langt lettere for å akseptere det aristokratiske enn det småborgerlige, og særlig gjaldt det sosialisten Maurice Ravel – som for ham nærmest sto for en idealkombinasjon. Han titulerer Ravel den siste store franske klassiske komponist, nettopp i kraft av håndverket, og det han kaller instrumental *peinture*, malerkunst. Adorno fremholder at det å søke subjektet er en typisk borgerlig beskjeftegelse, mens å fastholde objektet som det som burde søkes, for å låne en formulering fra Ravels tvillingsjel Paul Valéry, er det aristokratiske modus. Adorno finner en påfallende parallel mellom Ravel og Marcel Proust. I likhet med Prousts overlever Ravels kunst ved at det «inn i den er komponert bevisstheten om sin egen dødelighet». Vi finner hos begge den

aristokratiske sublimeringen av melankoli til ofte barnlige skjønnhetsfigurer.

«Complexe, mais pas compliqué» («kompleks, men ikke komplisert») var en interessant merkelapp Ravel satte på egen produksjon. Karakteristikken lar seg kanskje illustrere ved suitens tredje sats, *Une Barque sur l'Océan* («En bark på havet»). Stykket er en soleklar oppfølger til *Jeux d'eau* («Vannets lek»), men enda mer både teknisk krevende og pianistisk utforskende. Her erfarer vi paradokset mellom virtuositet, og en overflod av raske note verdier, og ofte ikke opplevd hastighet, i og med at grunnspullen er forholdsvis langsom og at de raske notene er skjøvet i bakgrunnen. Vann- og bølgebevegelsene, kaskadene av raske arpegiopassasjer, opptrer i det Thoresen i sin auditive sonologi betegner som «flimmertid». Betydningen av repetisjoner er nok et tema Ravel og Thoresen har til felles, og *Une Barque sur l'Océan* er utformet som en slags barcarolle («båtsang») der vi fra starten erfarer en nesten meditativ repetisjon av den samme ‘skjønnhetsfigur’.

Ravel poengterte at en komponist trengte å være i besittelse av to bevisstheter: en individuell og en nasjonal – og hans nasjonale var dobbel: fransk og spansk. Ravel var – i likhet med eks. Romain Rolland på samme tid – opptatt av nasjonale temperamenter, eller grunnlegninger. Han erklærte seg selv som fransk og klassisist, men dette også mye fordi han nettopp mente at den franske legning først og fremst gikk i retning av det klassiske. Hans store ideal var Mozart, men han satte også Saint-Saëns høyt, og det er verd å merke seg at Ravel sto bak en utgivelse av Mendelssohns verker i 1912. Den nasjonale bevissthet eller temperament hadde mange kilder, sa Ravel, men han vektlegger allmenn kultur og klima, samt som alle franskmenn, språket, som viktige determinanter. Han satte derimot et skarpt skille mellom politisk og

musikalsk nasjonalisme – den første av de to var for ham utillatelig. De fyrige rytmene i *Alborada del gracioso* («Narrens morgensang») er en av hans mange hyllester til morens baskiske bakgrunn. Med sine innbroderte og ekstremt hurtige notegjentagelser (det kan være en imitasjon av både stepping, gitar og kastjanetter) er også stykket det i suiteen som er aller vanskeligst å fremføre.

La Vallée des Cloches («Klokkenes dal») er i noen utstrekning omtalt tidligere; det tematiserer naturligvis lyden slik den opptrer og oppfattes over avstander. Men også forskjellig tidsflyt i ulike sjikt. «Klokkenes dal» er konsekvent notert i tre systemer (liksom forøvrig en annen av Ravel s klokkesatser, *Le Gibet*), hvilket anskueliggjør lagringen og flyten av ulike klangstrømmer. Her er vi tilbake til den symbolistiske poesi, og til forbildet Mallarmé (ifølge Ravel «ikke bare den største franske poet, men den *eneste* franske poet, ettersom han gjorde det franske språk, uegnet for poesi, poetisk.»). *La Vallée des Cloches* klinger som Mallarmés diktning.

Fjernklang og etterklang

Det vitner om høy integritet at Ravel aldri gjengjeldte Saties bakholdsangrep «Pussig nok avviser Ravel Æreslegionen; all hans musikk aksepterer den», men tvert om holdt fast ved mye av sin anerkjennelse av denne anti-establishment-figuren. Originalitet var noe av et mantra for ham, og han skjønte straks hva som hadde fremtiden for seg. Gjennom uttalelsene om Satie avgrenser han seg i forhold til både Debussy og romantikerne. Men samtidig fikk han seg ikke til å rose formløshet og amatørskap. «Hvis jeg har noe geni, er det at jeg vet hvordan jeg skal arbeide,» sa Ravel. Han var av hjertet klassiker og en perfeksjonist til

fingerspissene som satte godt håndverk over alt annet. Hans elev og venn Roland-Manuel skrev at «hele Ravels kunst, hans fremgangsmåter og teknikk er et resultat av veloverveid forskning og mistillit til inspirasjon.» Ravel trodde på skjønnhet, klarhet og distanse. Hans sinnelag var hyperfølsomt, men ikke sentimental, og han røpet heller en affinitet til logikk og teknologi. Uviljen mot ‘det personlige’ i musikk gjenspeilte seg videre i synet på utøveren som verkets, eller tekstens, tro og underdanige tjener (det man kaller ‘stravinskijisme’ – at komponisten hevder alt allerede er tolket i teksten). Musikkens eventuelle biografiske innhold eller tilknytning stilte han seg fullstendig likegyldig til. For ham var kunstens sted uberoende og selvstendig, det var perfeksjonen i håndverket som betydde noe. Hans uttalelse om kunst som «ikke sannhet, men den mest attraktive eller frappende løgn, en vidunderlig forstillelse eller forkledning» (også til Roland-Manuel), minner en om Glenn Goulds syn på tolkning som «kreativ løgn» og er forbausende postmoderne. Det aristokratisk uåndelige, maskene og det iscenesatte, og ikke så lite av *fête galante*, er sentrale kategorier hos Ravel. Berømt er hans svar da han mottok beskyldninger om sin musikk påståtte «kunstighet». Ravel repliserte: «Hvordan kan de som sier det vite om ikke jeg av natur er kunstig?»

Det spirituelle og klassiske møtes i søker etter klarhet og objektivitet. I tillegg til den emosjonelle temperatur og nærvær erfares også i betydelig grad et moment av klarhet i foreliggende tolkninger. Man kan tydelig spore en slik bevissthet i det av stykkene som har det mest utilslørt menneskelige og man kunne si subjektsutforskende utgangspunkt, nemlig *Stadier i den indre dialog*, hvor utladningene i de store akkordene ikke høres som utelukkende massive og instinktdrevne følelsesutbrudd, men like mye utlegges som en

fortetning av indre stemmer. Et moment av klarhet, som favner videre enn emosjonen, slipper ikke taket i oss.

Den siste og endegyldige betydning av ‘invocation’ for enhver innspilling av noterte musikkverk er selvinnlysende, men likevel verd å påpeke til slutt – slik også Thoresen gjør det i sin kommentar: Det er utøverens oppgave og privilegium å bringe teksten til liv, å fremmiane musikken og dens mening. Med andre ord får Ravel tåle å høre at også han drar fordel av at pianisten, slik det ettertrykkelig staffestes her, er noe langt mer enn en slave. Vel, så var det muligens uansett sagt i affekt.

August Albertsen

Vebjørn Anvik

Vebjørn Anvik (1962) er utdannet ved Norges Musikkhøgskole i Oslo og Ferenc Liszt-Akademiet i Budapest. Han har studert klaver med Eline Nygaard, Einar Steen-Nøkleberg og Peter Feuchtwanger, samt i mesterklasser med Elisabeth Leonskaja og Hans Leygraf. Han hadde sin debutkonsert i Oslo i 1981, til glimrende kritikker, og har i ettertid gitt en rekke solo-recitaler og stått frem som solist med orkestre som bl.a. Oslo Filharmonien og Det Norske Kammerorkester. I 1993 fikk Vebjørn Anvik den høythengende Levin-prisen (Norge) for sitt klaverspill. Han har opptrådt som solist og kammermusiker ved en rekke norske og europeiske musikkfestivaler. CD-innspillinger inkluderer bl.a. Mozarts konsert for to klaver KV 365 (Chandos) med Det Norske Kammerorkester og Håvard Gimse/Iona Brown. Vebjørn Anvik er pianist i Grieg Trio (etablert 1987), og har med dette ensemblet turnert i Europa, Asia og USA, vunnet flere nasjonale og internasjonale priser samt gjort diverse CD-innspillinger. Foruten sitt virke som frilansmusiker underviser han ved Norges musikkhøgskole.

Lasse Thoresen (1949):

1	Invocation of Pristine Light, opus 52 no. 1	08:34
2	Invocation of Rising Air, opus 52 no. 2	08:20
3	Invocation of Crystal Waters, opus 52 no. 3	05:27
4	Stages of the Inner Dialogue	11:26

Maurice Ravel (1875 - 1937):

Miroirs

5	Noctuelles	04:41
6	Oiseaux tristes	04:07
7	Une barque sur l'océan	07:05
8	Alborada del gracioso	06:50
9	La vallée des cloches	06:19

Vebjørn Anvik, piano

Recorded at: Den Gamle Logen, Oslo, March and June 2016
by Geir Inge Lotsberg

Produced and edited by Geir Inge Lotsberg and Vebjørn Anvik

Piano technician: Tron Irby

Translation: Shari G. Nilsen

Design: ERIK(SEN)

Photography: Erik Johan Worsøe Eriksen

This release is supported by: The Fund for Performing Artists, Bergesenstiftelsen
and the Norwegian Academy of Music

© + ® Fabra 2016

www.fabra.no