Kasper Nefer Olsen

24 Préludes

For:

Klaver

Strofe MMXV

24 Préludes
© Kasper Nefer Olsen
Forlagsredaktion: Michael Erbs

www.strofe.dk
erbsmusik@mail.dk
Strofe 0115 B

Strofe MMXV

Introduktion til *24 Préludes* (2000/2006)

Ordet *præludie* betyder, som enhver kan høre (latin *prae-ludium* < *ludo* [jeg spiller]), « forspil ». I barokken optræder præludiet især i to roller: som forspil til en *suite* (en række satser i skiftende taktart, med forbillede i dansemusikken), eller som forspil til dét barokke « mesterstykke » som er *fugaen*. I begge tilfælde er præludiets funktion at *definere en toneart* for det følgende.

Tonearter findes fordi ethvert instrument eller væsen der kan frembringe en *tone* (dvs en lyd med én bestemt dominerende frekvens), hermed også frembringer en serie af såkaldte *overtoner,* hvis (højere) frekvenser står i simple matematiske forhold til den første tones dominerende frekvens (oktav 2:1, kvint 3:2, kvart 4:3, osv). Hvis man antager det « naturlige » princip at en tone Q' med dobbelt så høj frekvens som den vilkårligt valgte grundtone Q er « den samme » tone (i samme forstand som når vi siger at klokken 14 er « det samme » som klokken 2, dvs matematisk udtrykt at oktaven = forholdet 2:1 her sættes = *identitet*), finder man at alle overtoner ordner sig i en skala af bare 12 toner fra Q til Q'. Det skyldes at 12 kvinter (forholdet 3:2 appliceret 12 gange = 129,746) svarer næsten nøjagtigt til 7 oktaver (forholdet 2:1 appliceret 7 gange = 128). De 11 mellemliggende toner kan, naturligvis, hver for sig være grundtone for sin egen skala; men disse skalaer vil, som en konsekvens af oktav-identitetsprincippet, bestå af tilnærmelsesvis de samme toner.

Tilnærmelsesvis. For hvis dette naturlige system fungerer uden problemer når vi bare går rundt og nynner for os selv (eller spiller et instrument uden fastlagte tonehøjder, som fx en violin), vil det for en række instrumenter – herunder ikke mindst den vigtige klaverfamilie – i praxis være nødvendigt at stemme instrumentet ud fra én foretrukken grundtone, hvilket betyder at det kun tilnærmelsesvis vil være muligt at spille på et sådant instrument i *andre* tonearter, dvs med andre grundtoner. Og tilnærmelsesvis muligt vil det endda kun være hvis de to forskellige grundtoner er nært beslægtede (fx i kvintforhold): jo fjernere fra hinanden, jo mere « slinger i valsen ». Prisen for at have et

instrument perfekt stemt ud fra overtonerækken til en given grundtone, er at der vil være skalaer og harmonier med andre grundtoner – svarende til andre taster på samme instrument – som ganske enkelt ikke kan spilles uden ubehag. Man sagde om et sådant instrument at det havde en « syg ulv » (forstyrret kvint).

Dette problem kan forekomme rent teoretisk set fra den ugentlige salmesangs uprætentiøse synspunkt; men for komponisten (eller for den virtuose improvisator) betyder det en alvorlig, principiel begrænsning: han kan ikke frit *modulere* (dvs skifte mellem tonearter), hvis han ikke vil risikere at fremmane det uskønne utyske. Løsningen er – som foreslået i 1686 af den tyske organist og musikteoretiker Andreas Werckmeister (der, ligesom Bach, var religiøs og mente at det veltempererede klaver var et exempel på « *hvorledes veltempererede Mennesker leve og juble med GUd i stadig, ligevægtig og evig Harmonie* ») – at stemme instrumentet på en måde som udjævner forskellene mellem forskellige grundtoner. Werckmeister synes selv at plædere for et system hvor tonearterne ganske vist bliver forenelige, men hver for sig bevarer et særpræg; men i sin yderste konsekvens – som efterfølgende er blevet international standard – fører idealet om alle tonearters absolutte disponibilitet til simpelthen at sætte *den samme* proportion mellem enhver af de 12 toner i skalaen og den følgende. Dermed bortfalder de naturlige intervallers privilegium: kun oktaven (2:1) bibeholdes rent; alle andre intervaller bliver strengt taget « urene » (kvinterne ikke så meget, tertserne lidt mere); men ingen skurrer i øret som før den « syge ulv » – der hermed er effektivt fordrevet!

Det var for at fejre denne landvinding at Bach i 1722 skrev sit *Wohltemperiertes Clavier,* hvori han tilbød 1 præludie + 1 fuga i hver eneste af de 24 tonearter (12 dur og 12 mol) som kan praktiseres på et instrument af klaverfamilien. Ved samme lejlighed forsvandt ganske vist « mystikken » omkring tonearternes respektive egenart, som havde optaget sindene siden antikken: der var stadig forskel på dur og mol, javist; men der var ikke egentlig længere forskel på C-dur og Es-dur: det var herefter bare det samme med forskellig fingersætning.

Og det var ikke den eneste modsigelse. Meningen med et præludium var jo, som sagt, at definere en toneart. For så vidt er det en « modsigelse » hos Bach at hans mol-præludier ganske vist begynder i dén toneart som de skulle definere, men – i kraft af en konvention i samtiden – *slutter i dur* (tonikavarianten), dvs at fx c-mol-præludiet faktisk slutter i C-dur. Beethovens *Opus 111* – som ved et bemærkelsesværdigt tilfælde er skrevet

nøjagtigt 100 år senere (1822) – ligner en ironisk kommentar hertil: sonaten (angiveligt i c-mol) består af bare 2 satser, den første i c-mol, den anden i... C-dur!

Men Bachs exempel danner skole: at « beherske » samtlige tonearter står herefter som en værdig målsætning. Chopin påbegynder sine « 24 » i 1836, netop 150 år efter Werckmeisters opfindelse. Præludiet som kortform tiltaler den impulsive romantiker; det systematiske aspekt gør det i mindre grad: det tager faktisk den ellers indfaldsrige kosmopolak 3 år at gøre sin cyklus færdig – som han i øvrigt organiserer efter kvintcirklen, og ikke efter den kromatiske skala (som Bach havde gjort – selv om kvintcirklen var formuleret af Heinichen allerede i 1710). Fugaen er dog i mellemtiden gået helt af mode, og vi står derfor over for en ny modsigelse: vi har igen fået 24 præludier, javist; men de er ikke længere præludier til noget andet end sig selv!

Måske var det derfor Chopin holdt fast ved at der i det mindste stadig skulle være den fulde kromatiske cyklus, som han endda prøvede at « give ny mening » i kraft af kvintcirklen. Det forhindrede ikke det romantiske præludium i at dø en langsom død, i Rusland. Den unge Skrjabin beslutter i 1888 (som 16-årig) at skrive en cyklus på 24 efter Chopins model, men går i stå efter bare 2 og bliver først færdig 8 år senere – langt størstedelen af dette *Opus 11* er skrevet i 1895/96. Da har han fået smag for genren, men opgiver helt kvintcirklen, og udgiver præludier i små samlinger af 2-7 stykker, oftest 4 og mestendels i dur – indtil han fra og med 1912 endog helt ophører med at angive tonearten. – For den unge Rachmaninov er begrebet endnu mere uforpligtende: præludiet er blot en mindre genre, blandt så mange andre. Hans første står – som det eneste med denne betegnelse – sammen med 4 andre « fantasistykker » i hans *Opus 3* fra 1893, og først med to senere samlinger af henholdsvis 10 og 13 præludier (i 1903 og 1910) bliver den fulde cyklus retableret – som om komponisten i første omgang havde « glemt » at præludiet egentlig hører hjemme i en sådan sammenhæng!

Min egen erfaring med præludiet gentager, på besynderlig vis, Skrjabins (uden sammenligning i øvrigt): også jeg tænkte, som « ung » komponist, at 24 præludier måtte være et godt sted at starte, prøve sine kræfter og gøre lidt erfaringer; også jeg måtte i første omgang (sommeren 2000) give op efter bare 2; og også jeg gjorde cyklen færdig lidt mere end et halvt årti senere (foråret 2006). Det var da 320 år efter Werckmeisters opfindelse, og altså 170 år efter Chopin. Af dennes koncept bevarede jeg kvintcirklen, men med to afvigelser: jeg går (som Bach) frem ikke efter paralleltoneart, men efter

den kromatiske skala, og jeg starter (modsat Bach – og Chopin) ikke i dur, men i mol. Altså: a, A, e, E, osv. Eftersom imidlertid kvintcirklen er hvad matematikerne kalder en « gruppestruktur » (og derfor ikke så let at undslippe), betyder det at min cyklus ikke er virkelig forskellig fra Chopins, men blot forskudt på en lidt kringlet måde – mere præcist således at tonearten for mit n° X er = tonearten for Chopins n° X+1 for mol-stykkerne, n° X+5 for dur-stykkerne (a-mol er fx n° 1 hos mig, n° 2 hos Chopin; A-dur er n° 2 hos mig, n° 7 hos Chopin).

I disse stykker – som er mindre teknisk krævende, men måske til gengæld også mindre bundne til en « genre », end Chopins eller Skrjabins – høres hist og her, som det altid er muligt i præludiet, islæt af andre stilarter: fra Debussy til *heavy metal,* over *blues,* præ-barok og folkelige ballader. At bytte om på den klassiske rangordning af dur og mol, er ikke bare beethoven'sk ironi, men kaster nyt lys over forholdet mellem dur og mol – ja genindsætter, om man vil, dur i sin oprindelige plads som endemål og forløsning. Enkelte dur-præludier flirter med mol (14, 20, 24; 16 nærmest promiskuøst) – det omvendte sker næppe. Men 13 og 23 slutter i dur – og er dermed de eneste blandt de 24 præludier der faktisk præluderer til noget – nemlig til det følgende præludium! Som det fremgår, er stykkerne ikke komponeret i dén cykliske orden hvori de til slut er blevet ordnet; hvis der kan være noget om at mine « 24 » bliver en anelse mere Chopin-agtige mod slutningen, kan det kun skyldes kvintcirklens indbyggede magi.

24 Préludes blev uropført af Inga Bay i København den 5 oktober 2014. Et enkelt af stykkerne (19 i c-mol) blev opført af Mads Damlund i 2001.

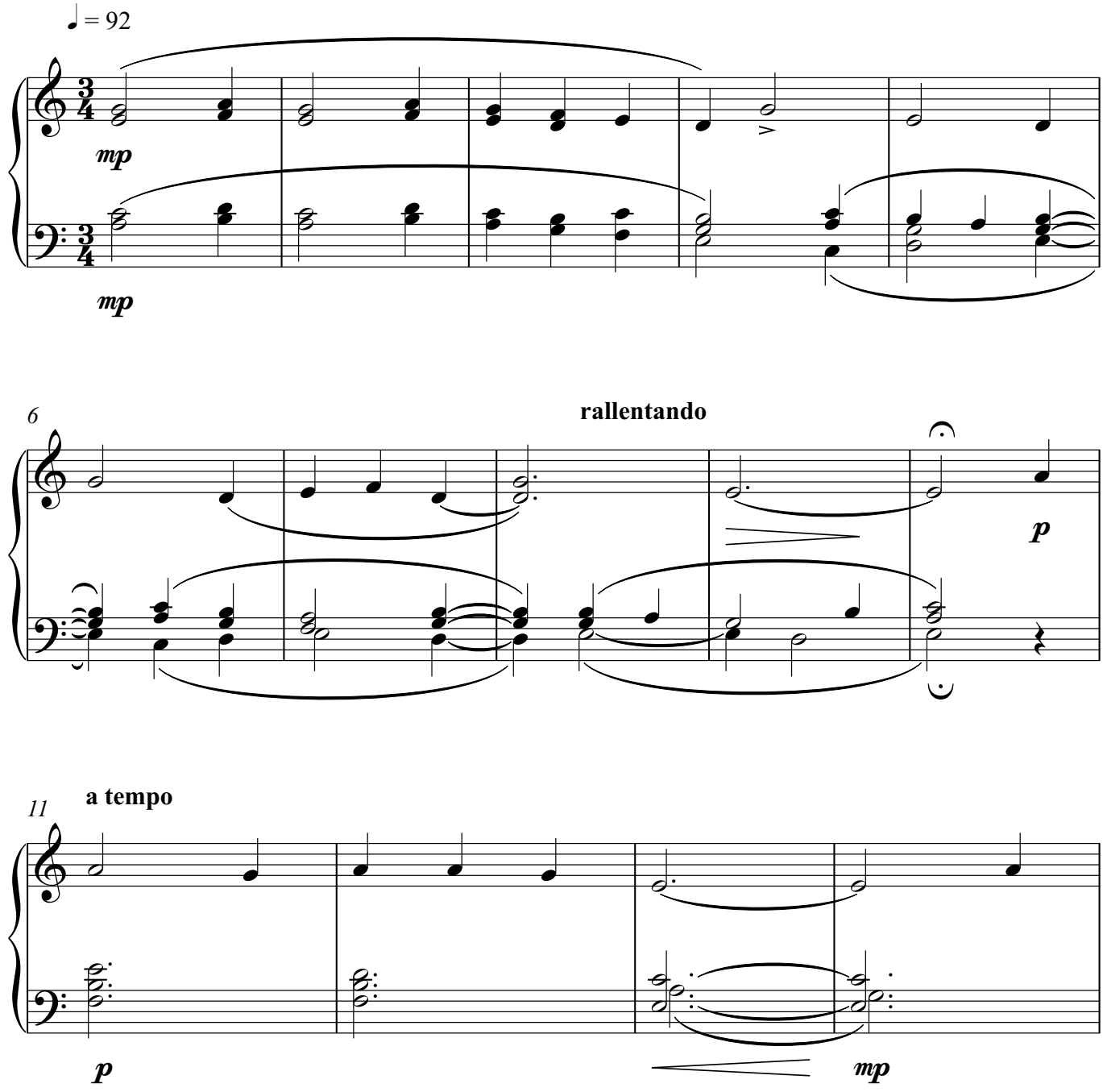
Kasper Nefer Olsen, december 2014

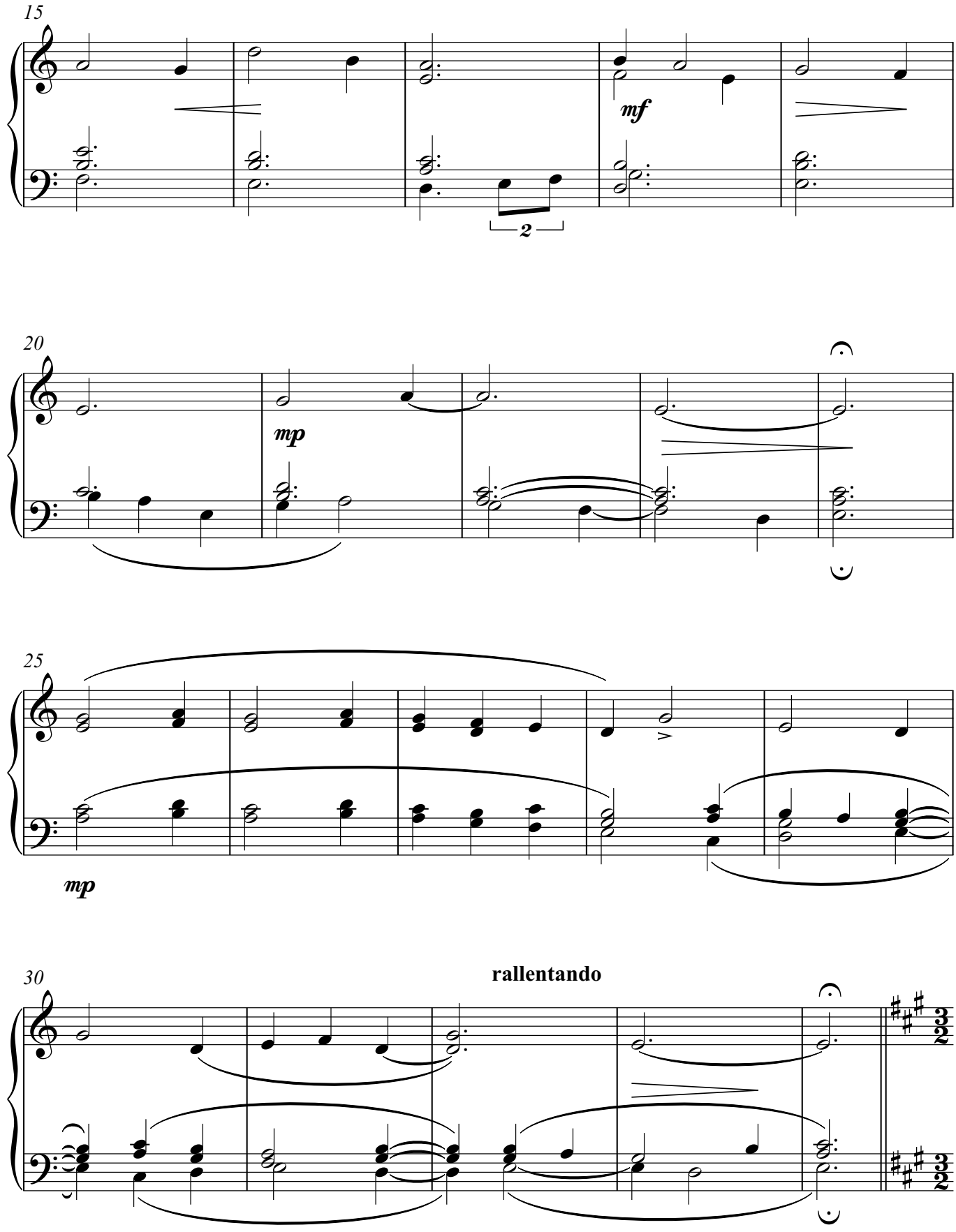
Kasper Nefer Olsen

Prélude en la mineur n° 1

pour piano

Paris 01.04.2006



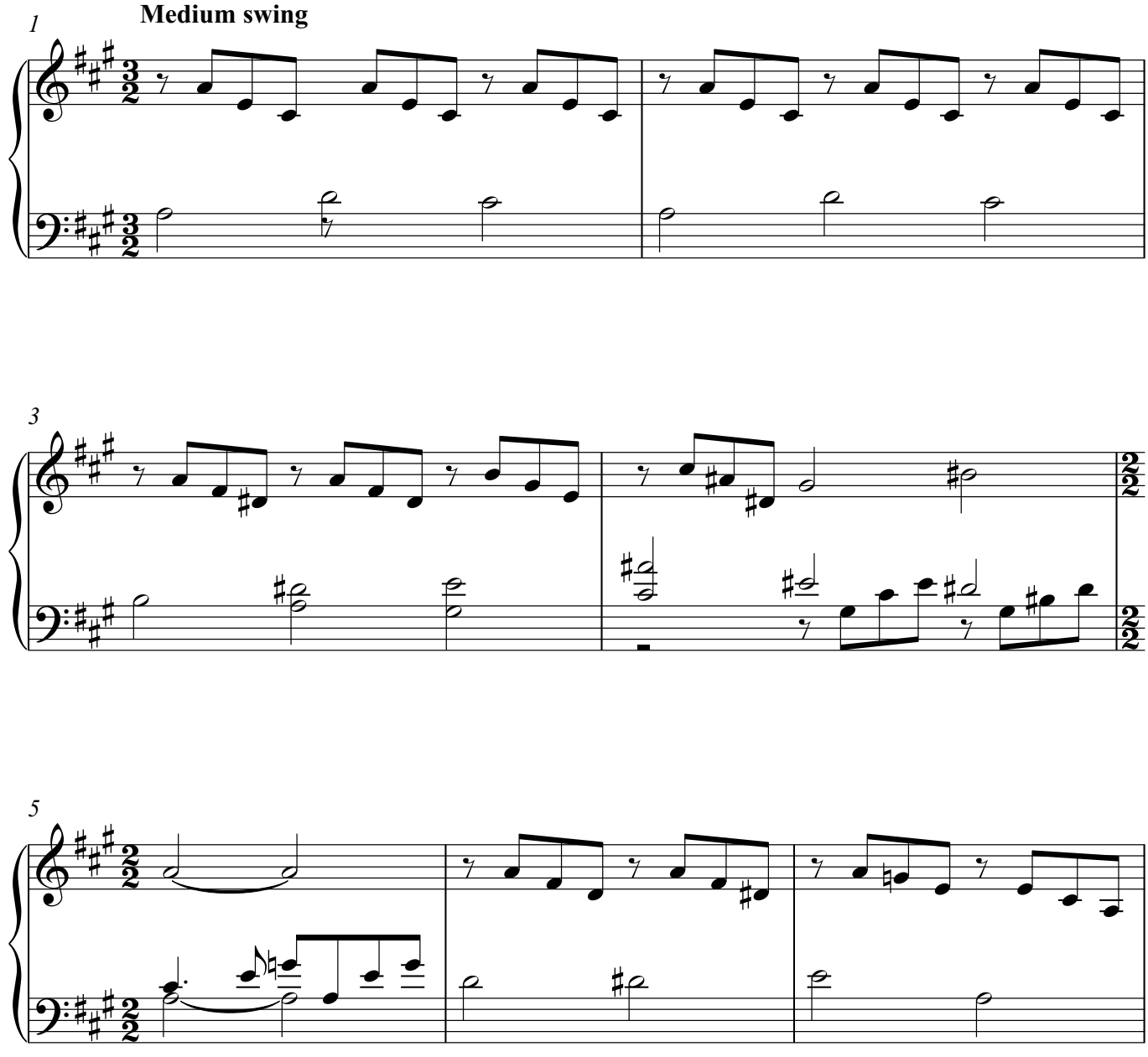

15
mf
2
20
mp
25
mp
30
rallentando

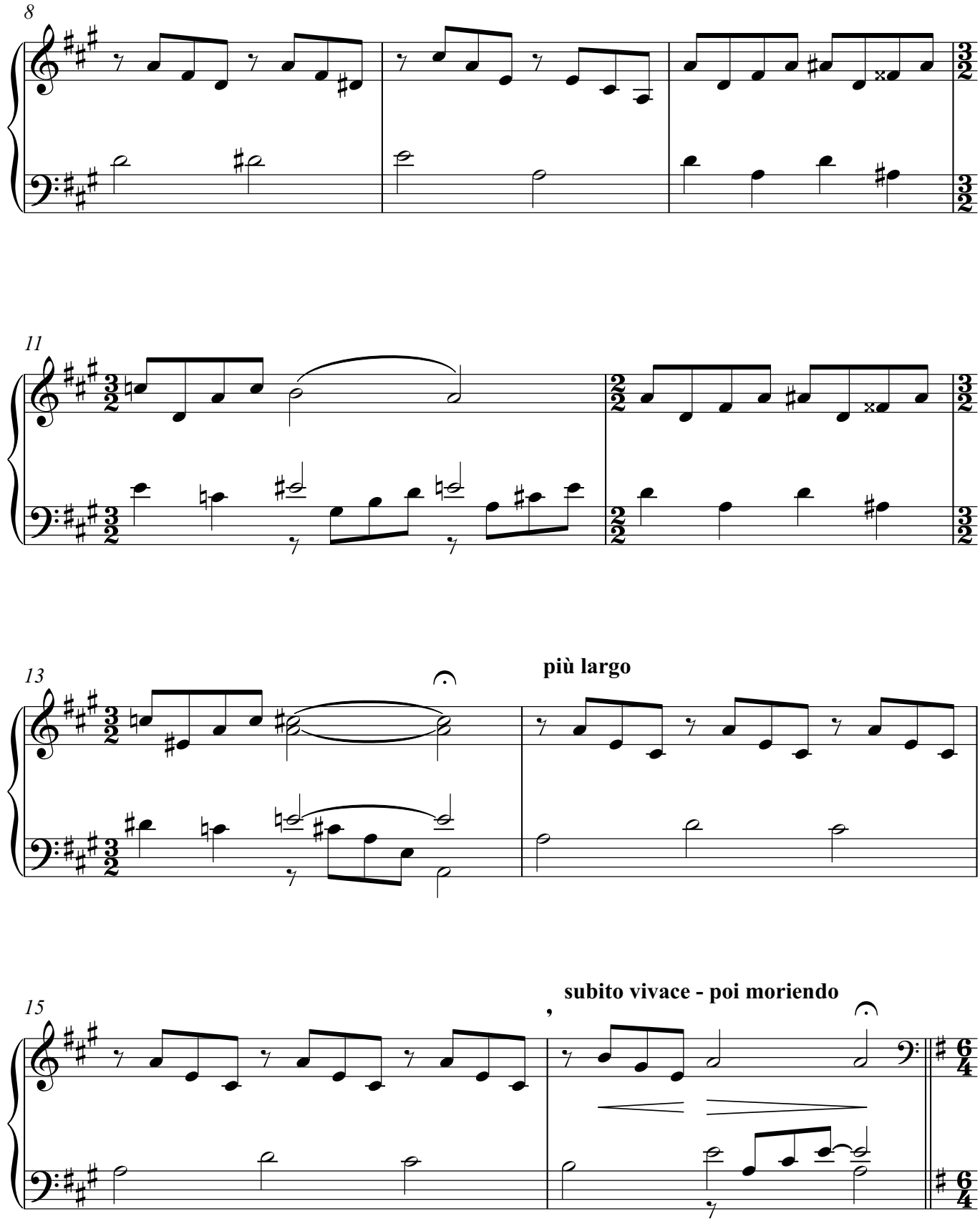
Kasper Nefer Olsen

Prélude en la majeur n° 2

pour piano

Paris 14.03.2006



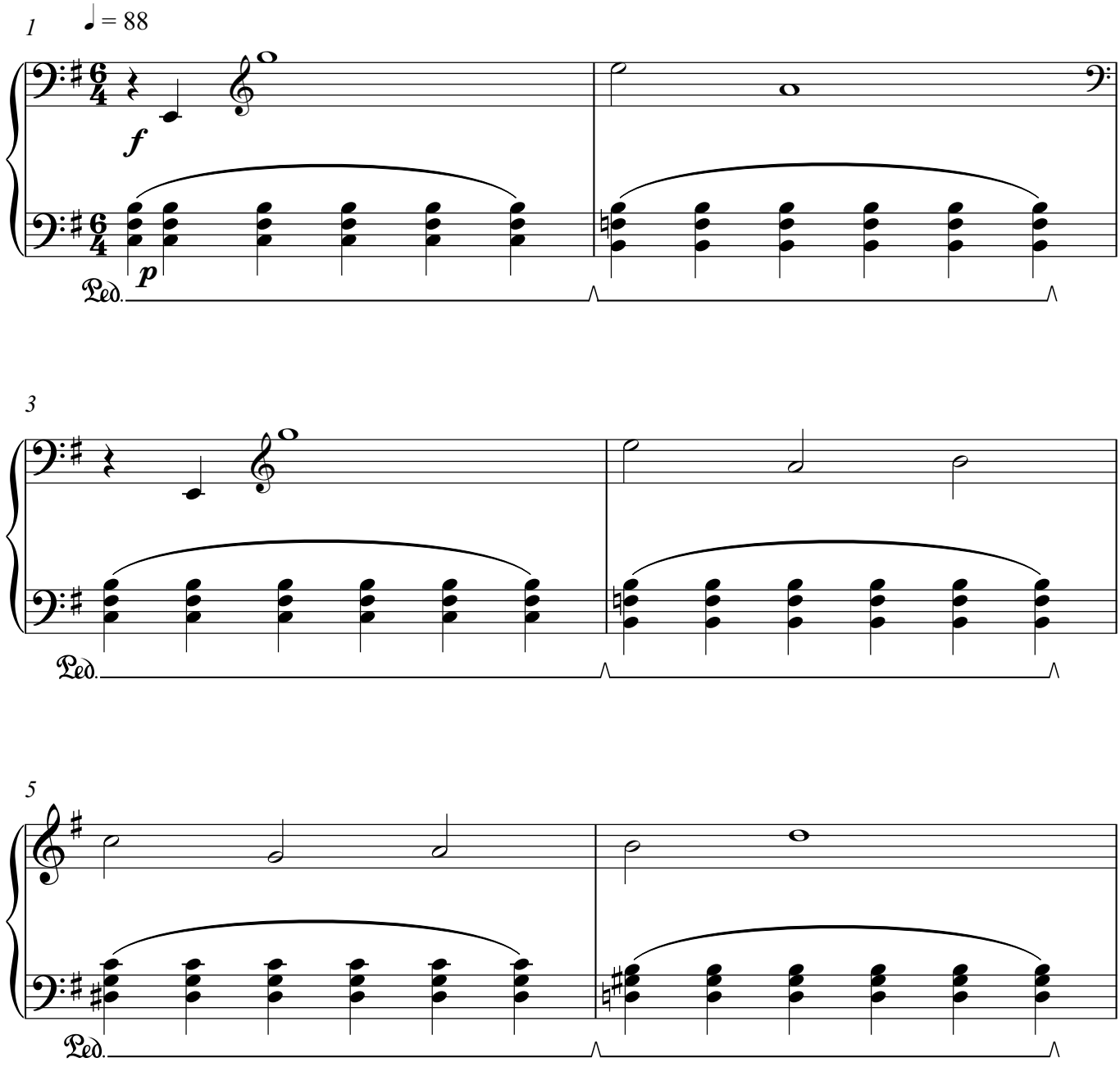

8
11
13
più largo
15
subito vivace - poi moriendo

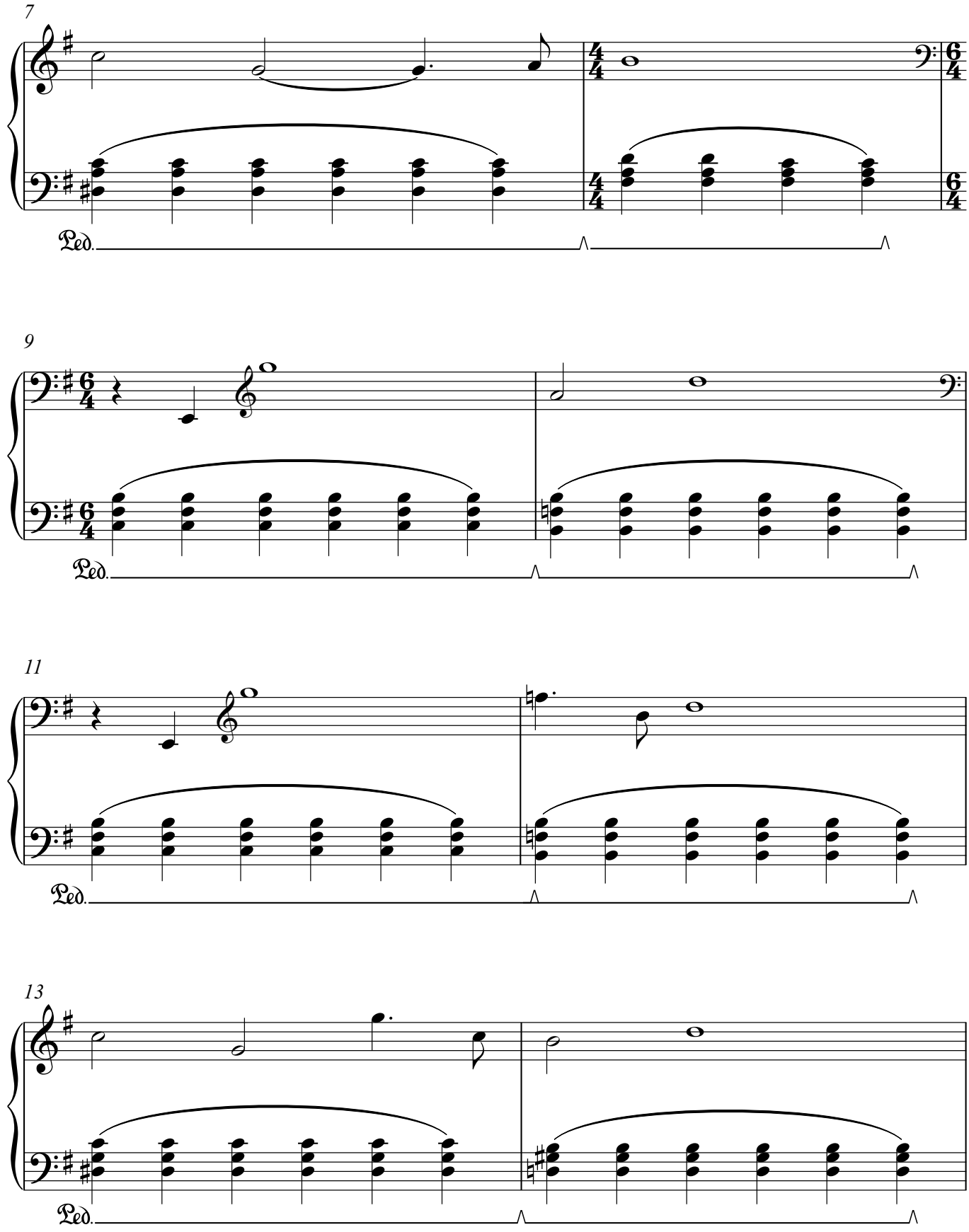
Kasper Nefer Olsen

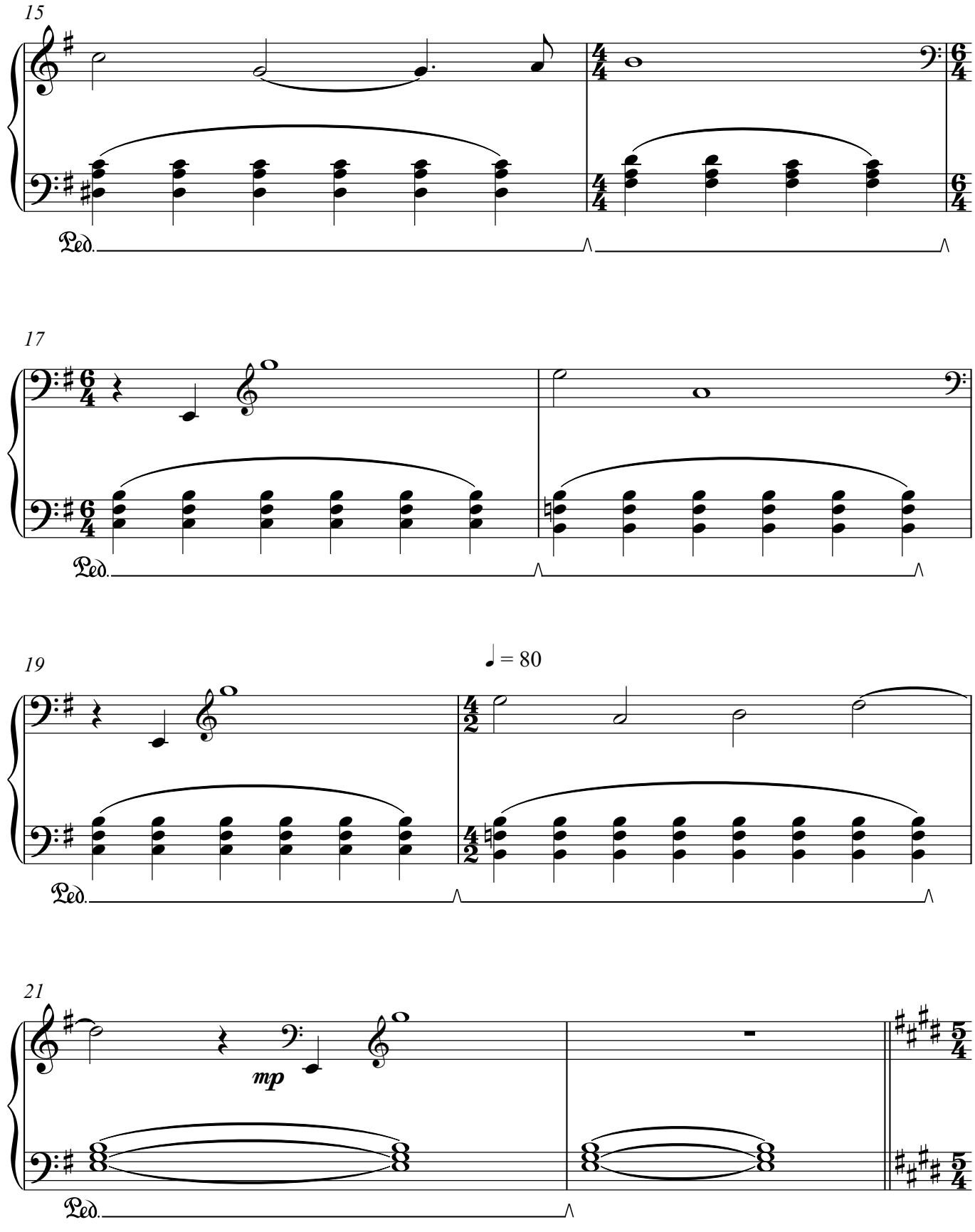
Prélude en mi mineur n° 3

pour piano

Paris 11.02.2006




7
Ped.
9
Ped.
11
Ped.
13
Ped.

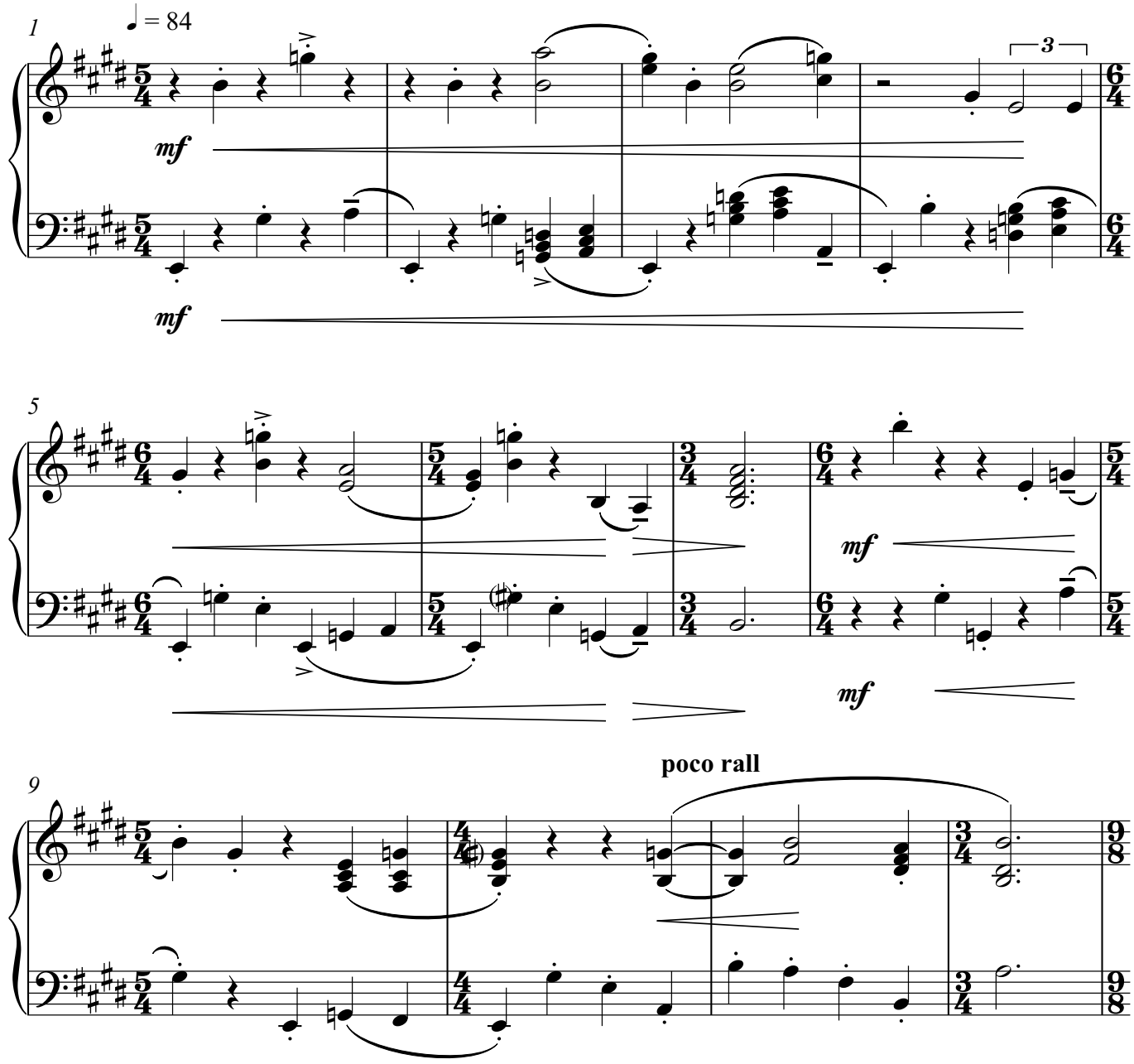

15
Ped.
17
Ped.
19
♩ = 80
Ped.
21
mp
Ped.

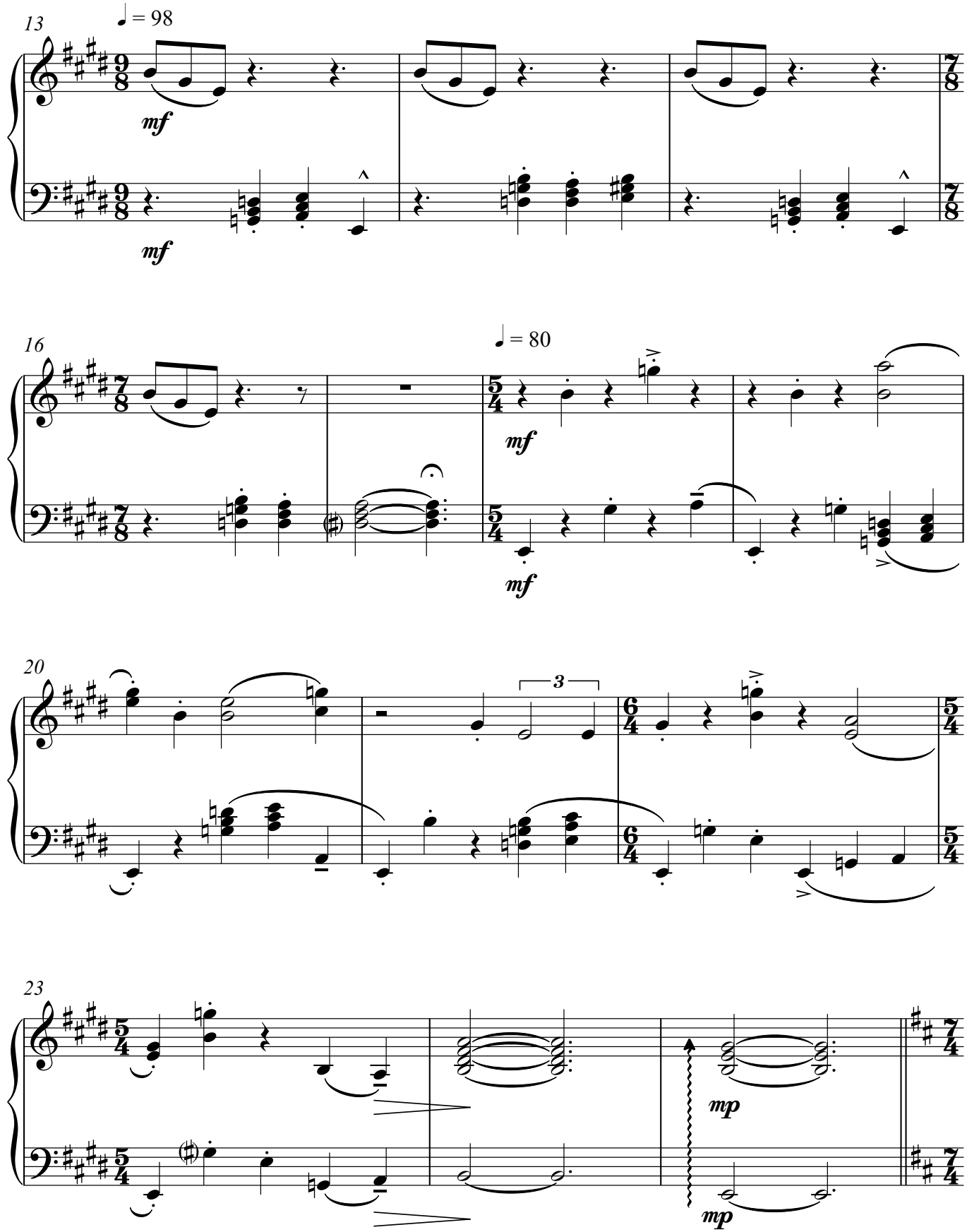
Kasper Nefer Olsen

Prélude en mi majeur n° 4

pour piano

Paris 09.02.2006



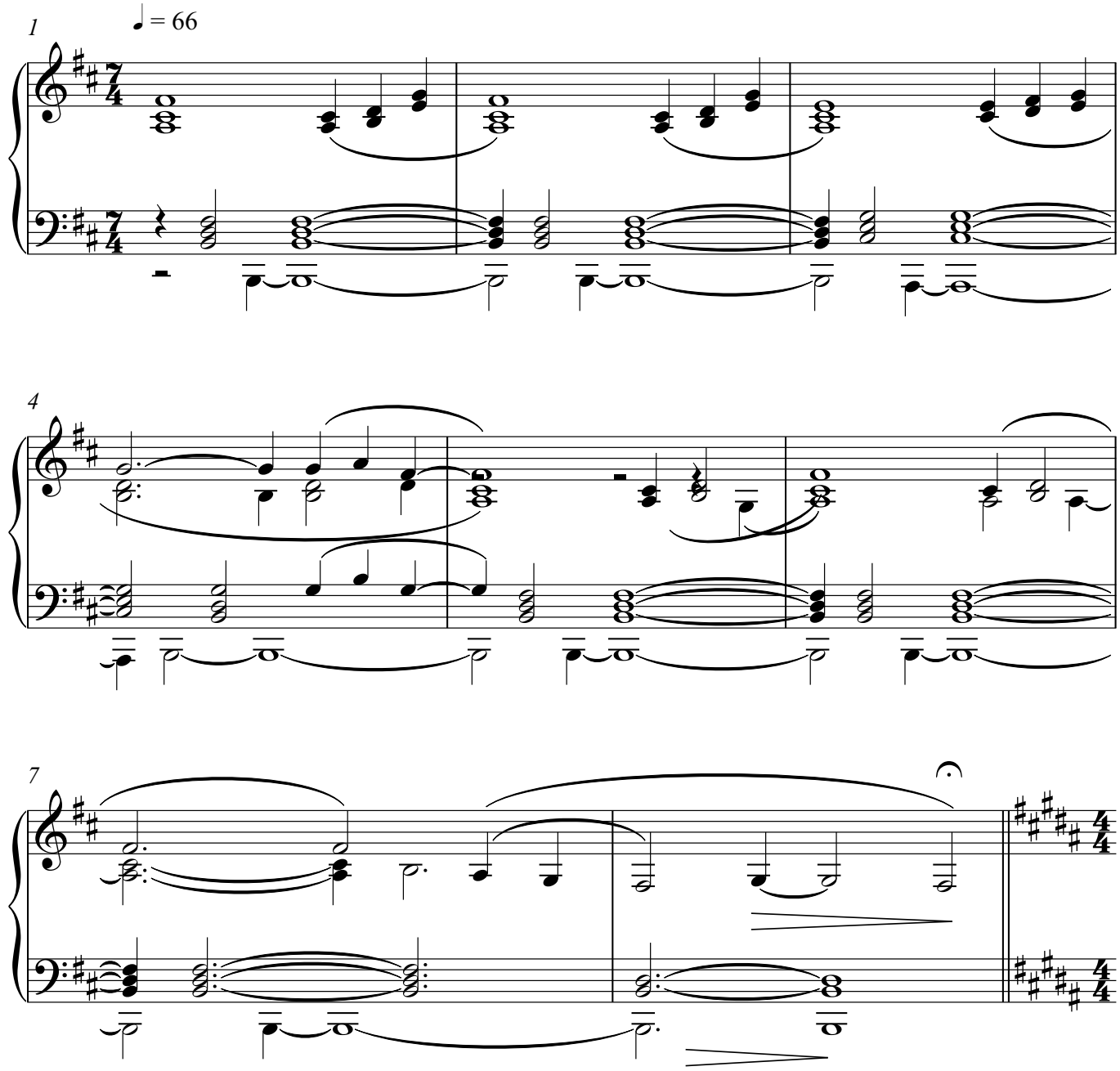

13
♩ = 98
mf
mf
16
♩ = 80
mf
mf
20
3
23
mp
mp

Kasper Nefer Olsen

Prélude en si mineur n° 5

pour piano

Paris 09.04.2006

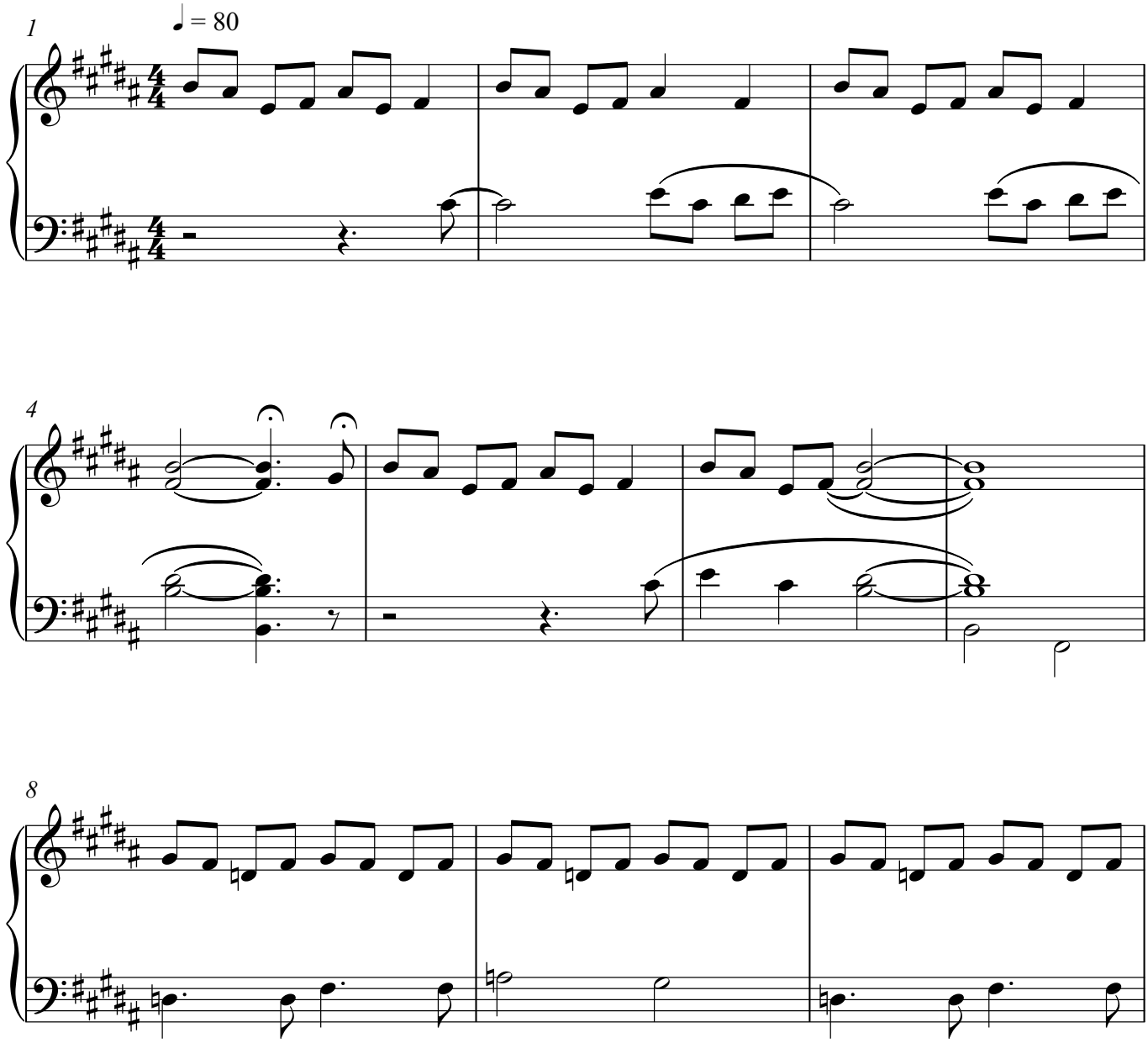


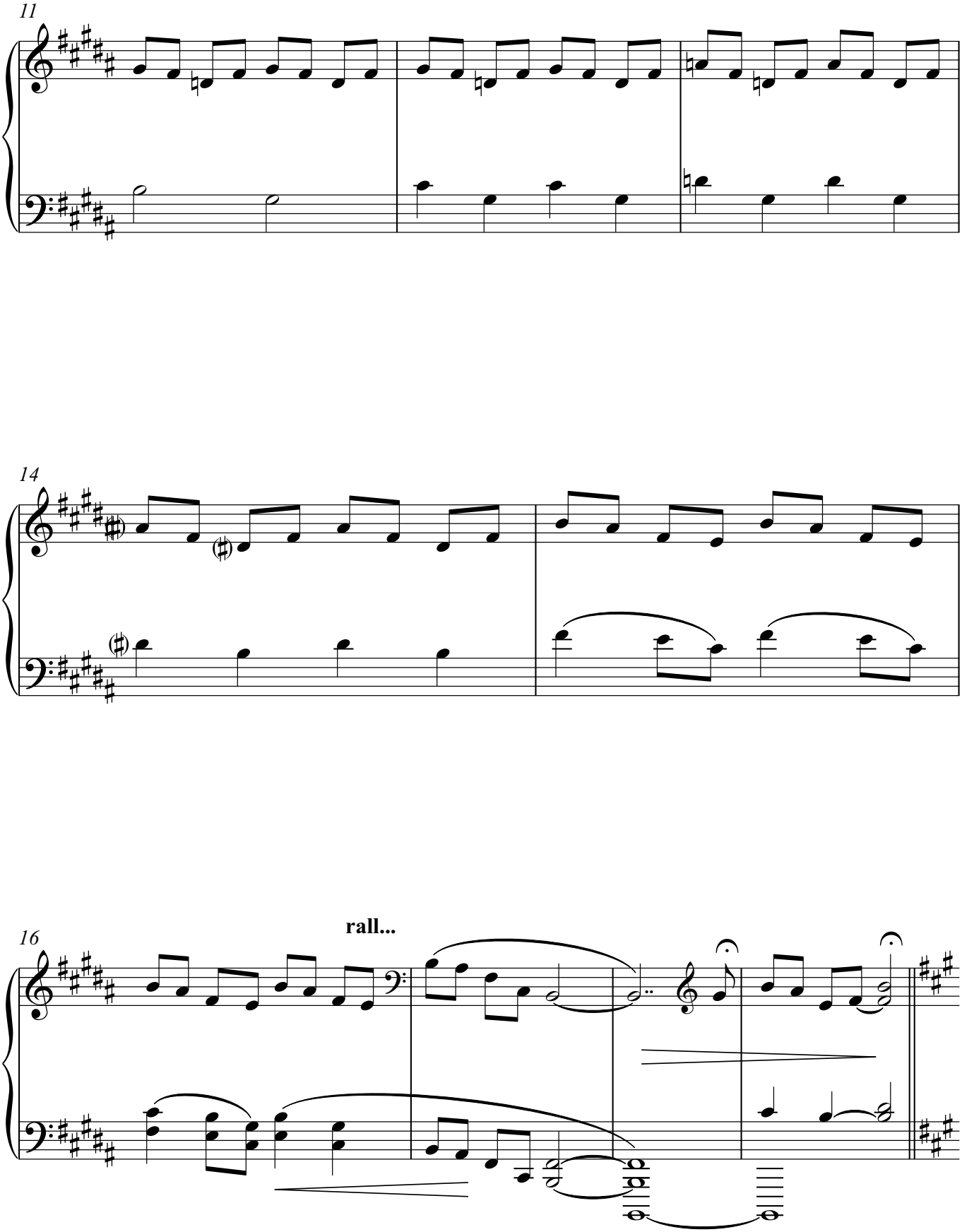
Kasper Nefer Olsen

Prélude en si majeur n° 6

pour piano

Paris 09.04.2006



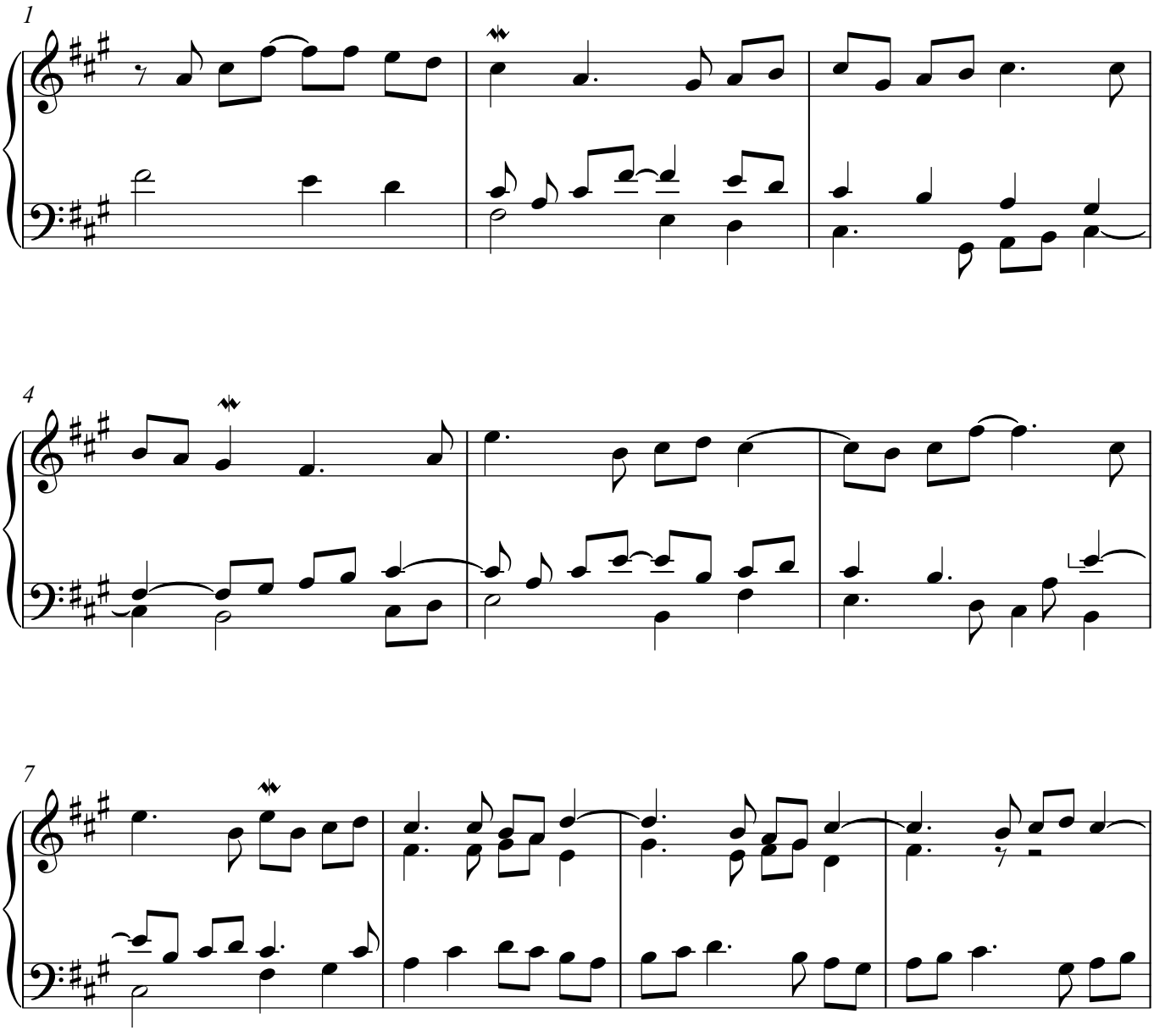

11
14
16
rall...

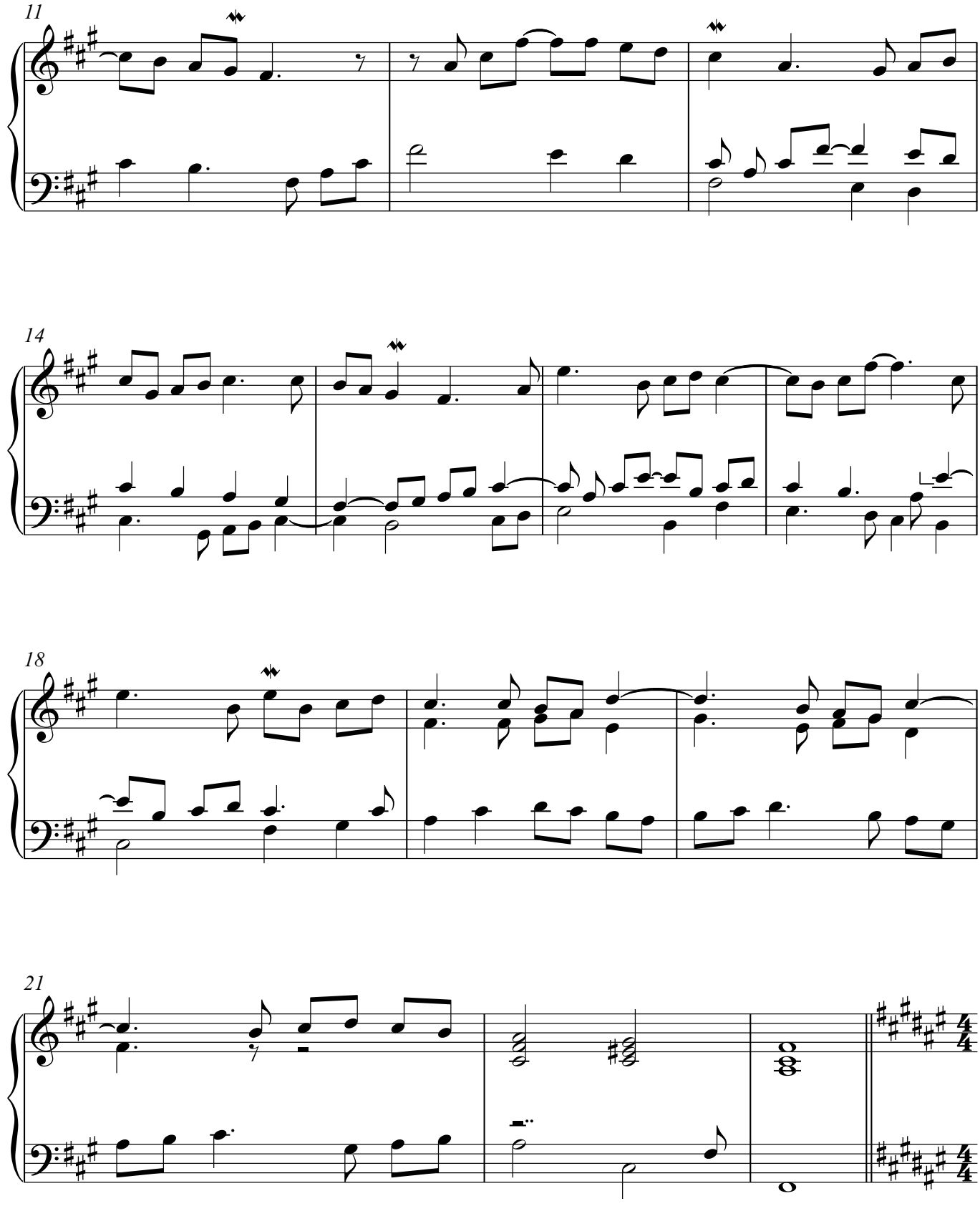
Kasper Nefer Olsen

Prélude en fa dièse mineur n° 7

pour piano ou clavecin

Paris 18.02.2006



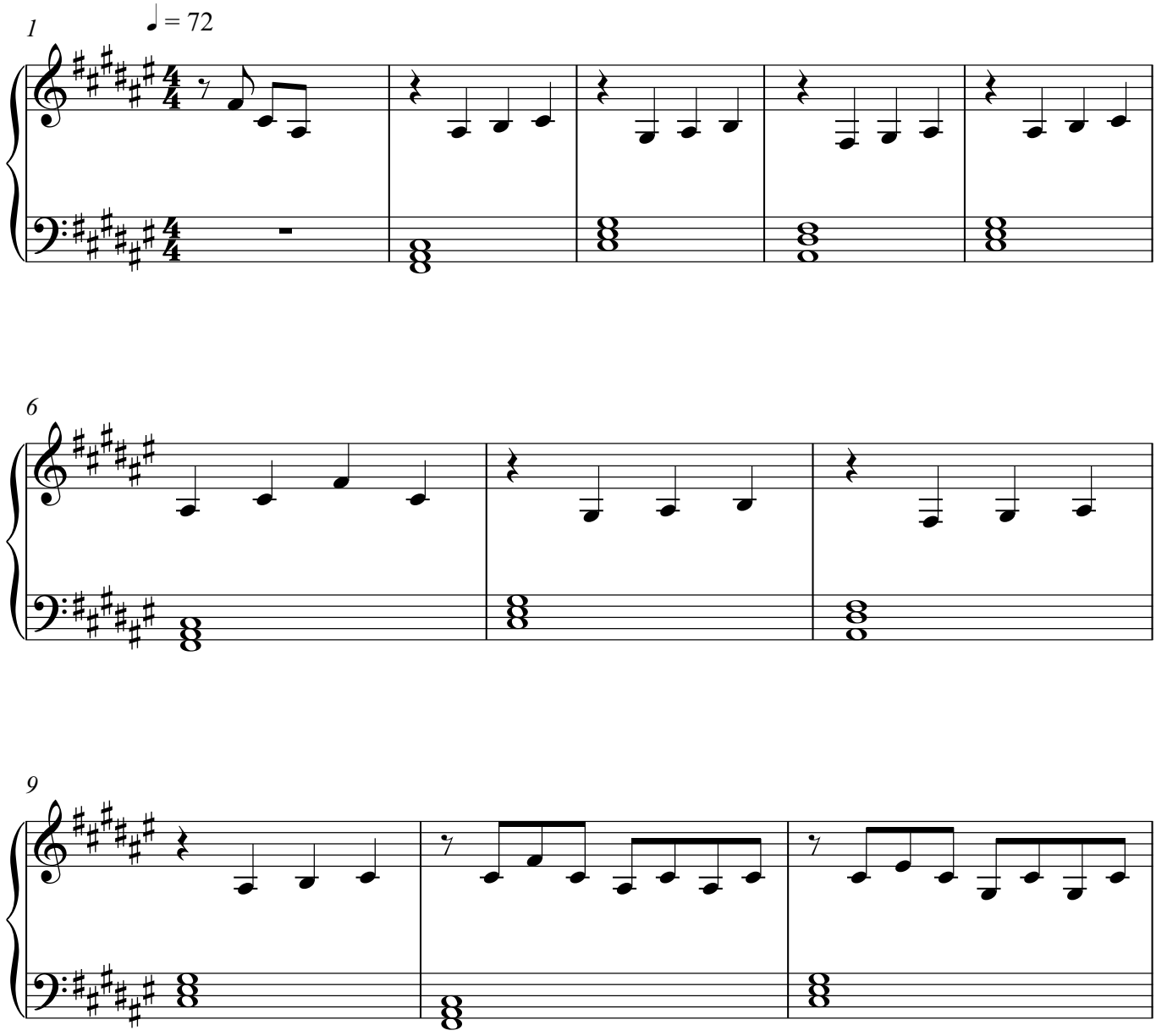

11
14
18
21

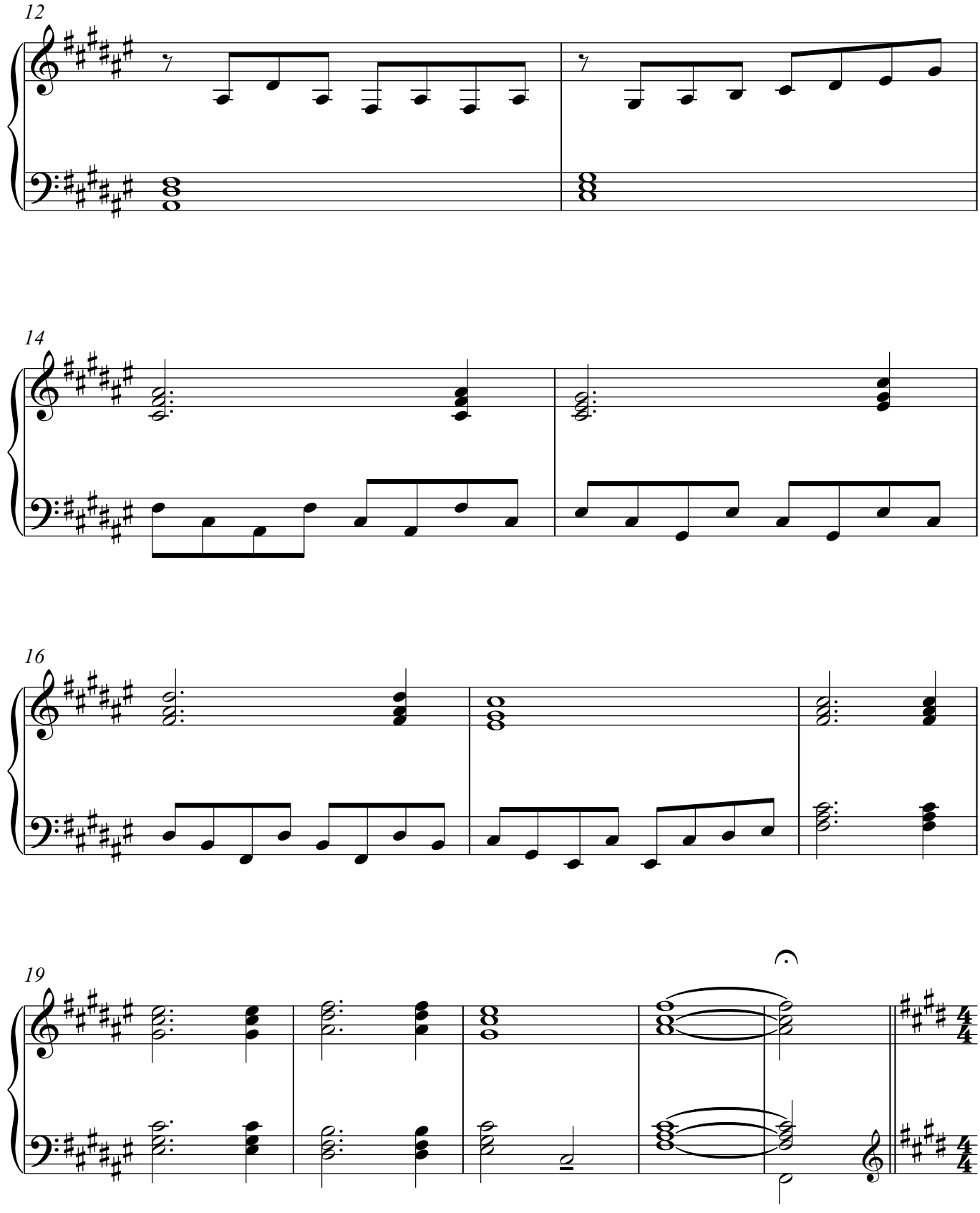
Kasper Nefer Olsen

Prélude en fa dièse majeur n° 8

pour piano

Paris 16.02.2006



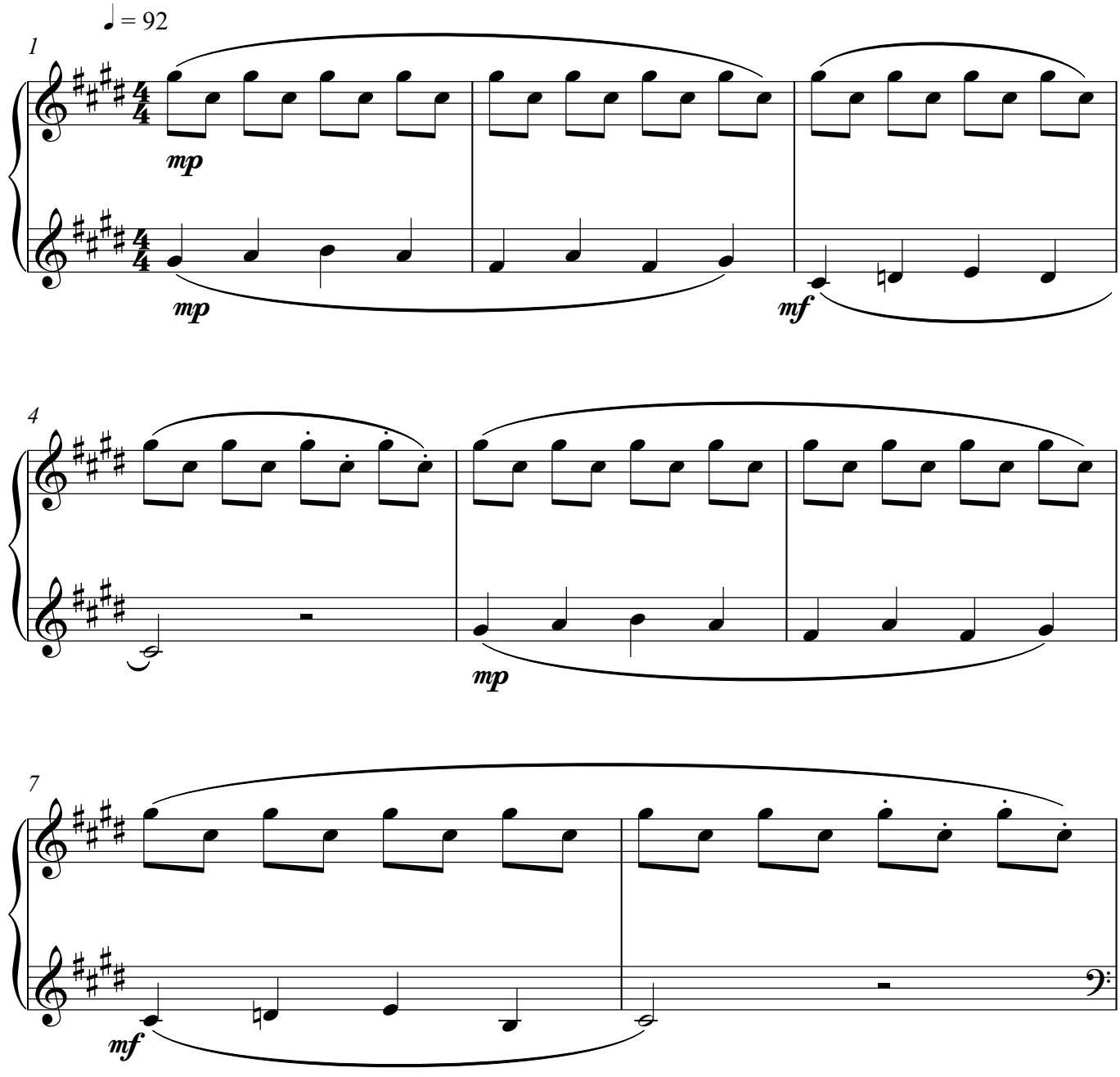

12
14
16
19

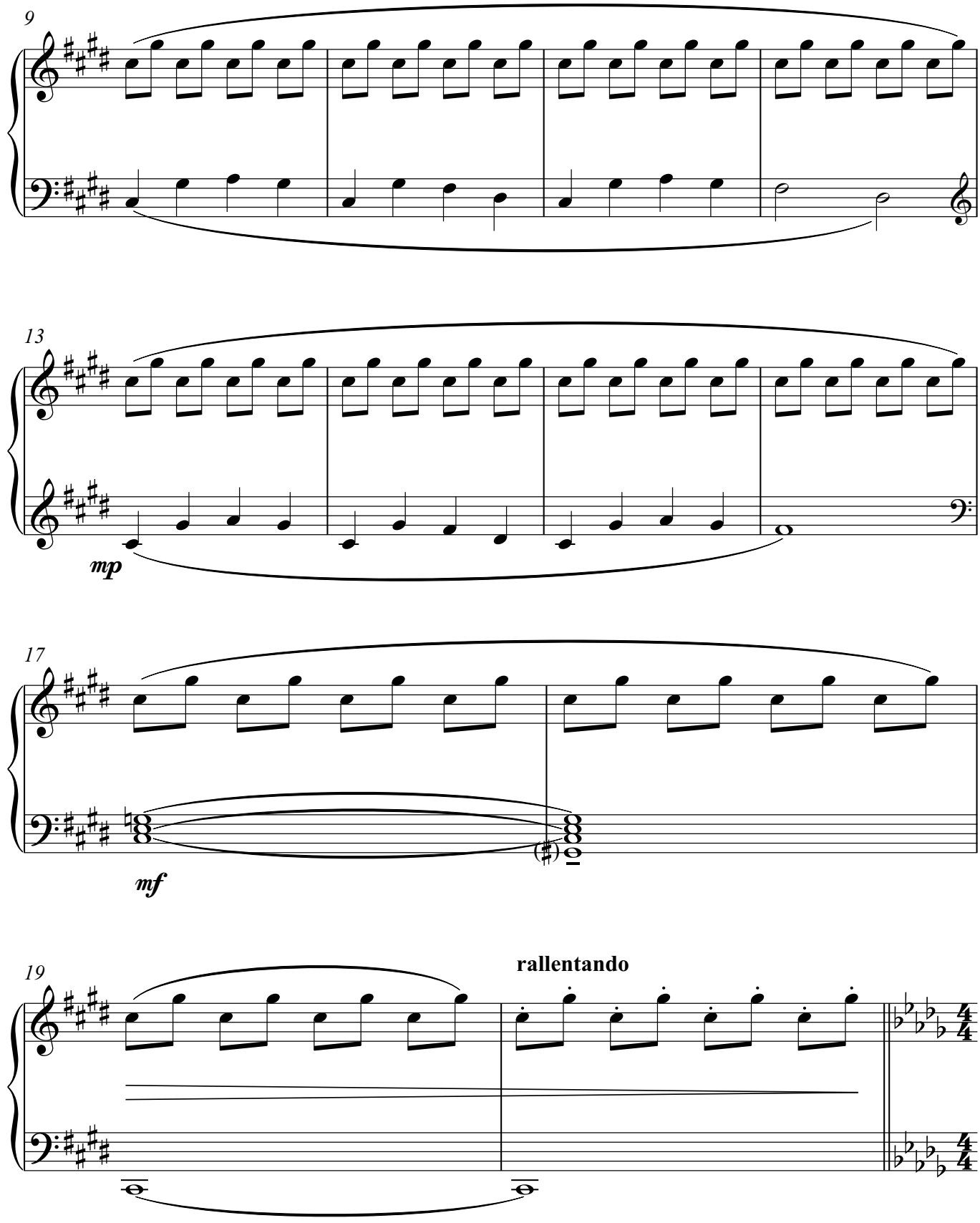
Kasper Nefer Olsen

Prélude en ut dièse mineur n° 9

pour piano

Paris 02.02.2006



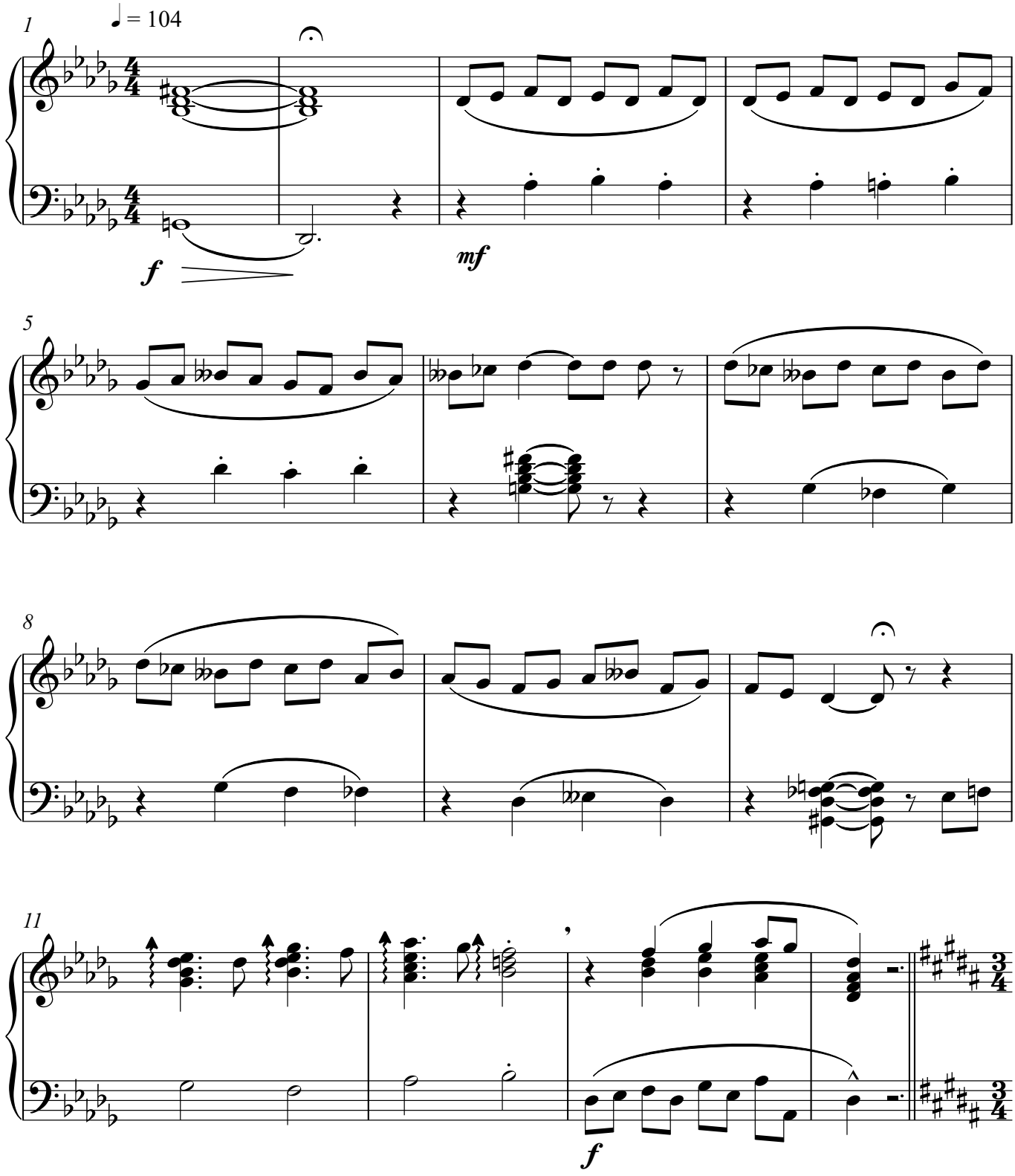

9
13
mp
17
mf
19
rallentando

Kasper Nefer Olsen

Prélude en ré bémol majeur n° 10

pour piano

Copenhague 16.08.2000

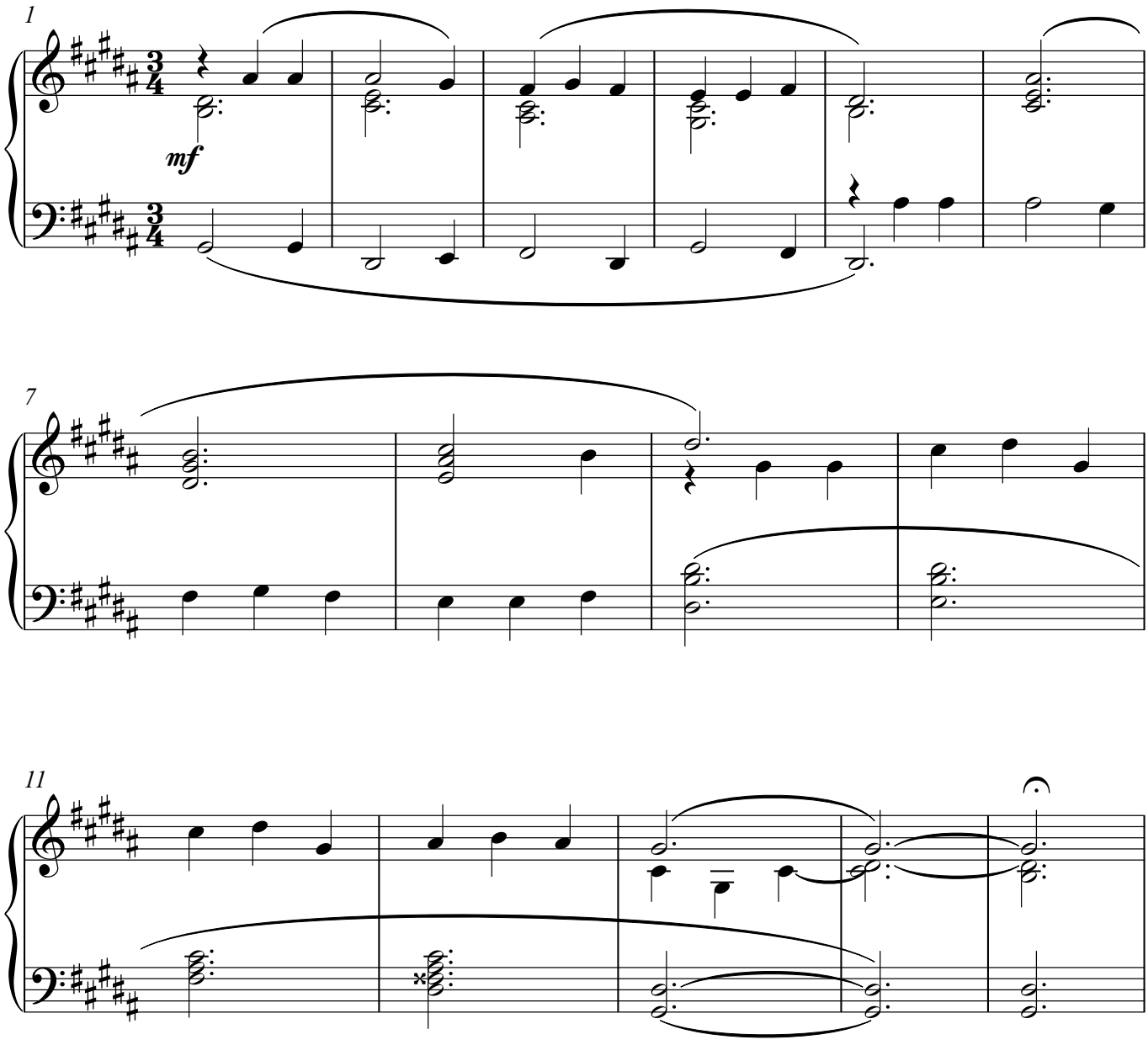


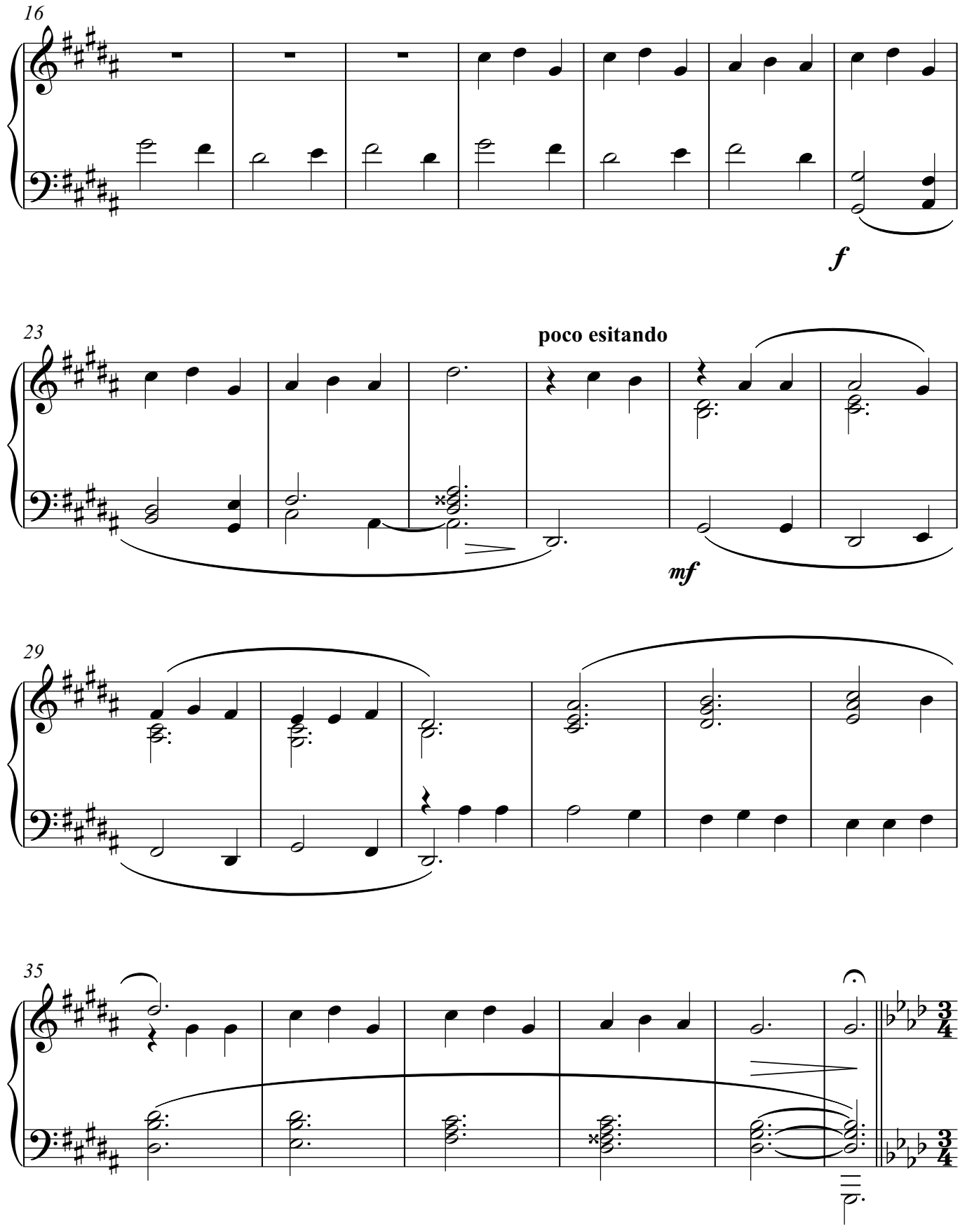
Kasper Nefer Olsen

Prélude en sol dièse mineur n° 11

pour piano

Paris 10.03.2006



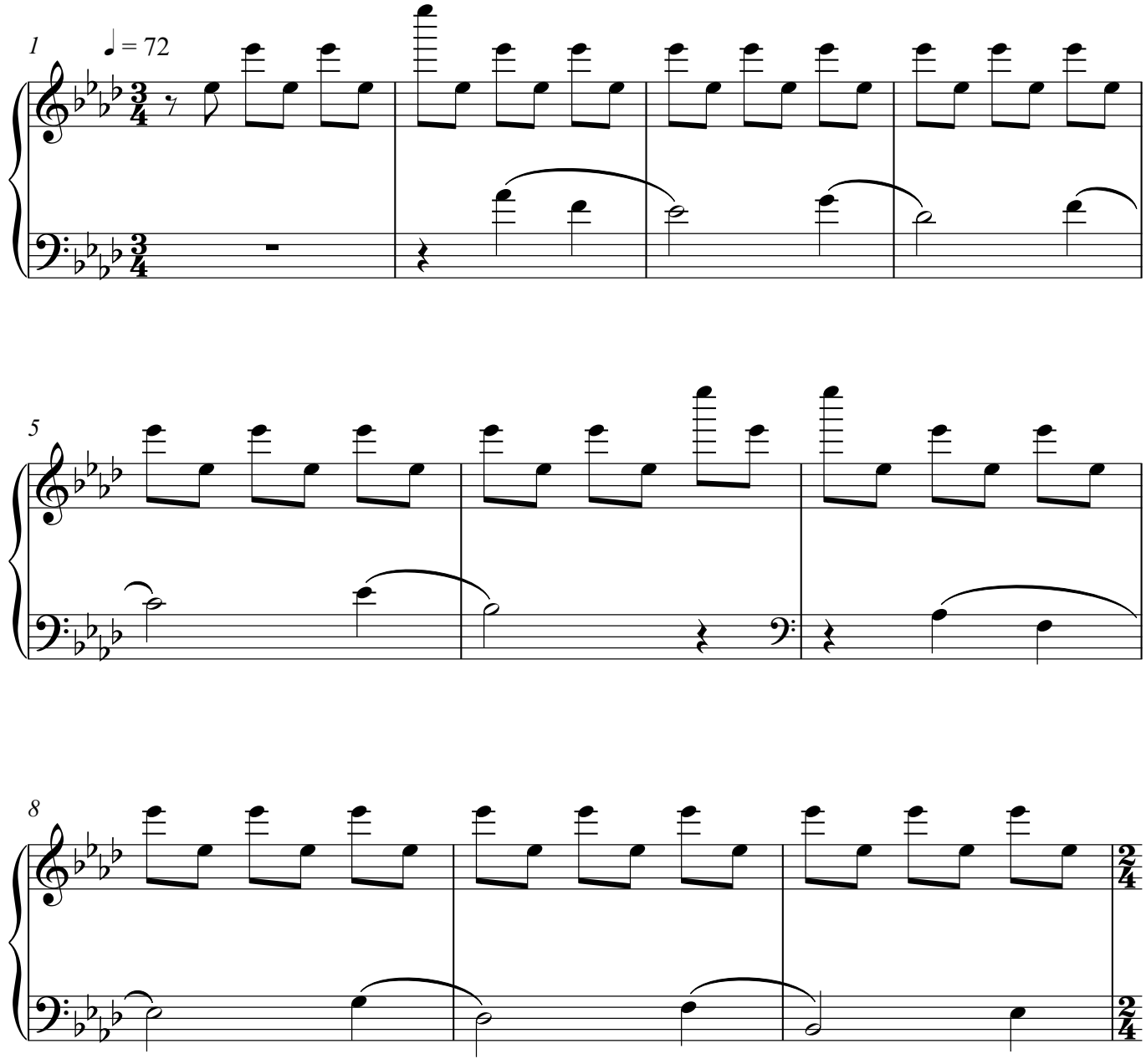

16
f
23
poco esitando
mf
29
35
3/4
3/4

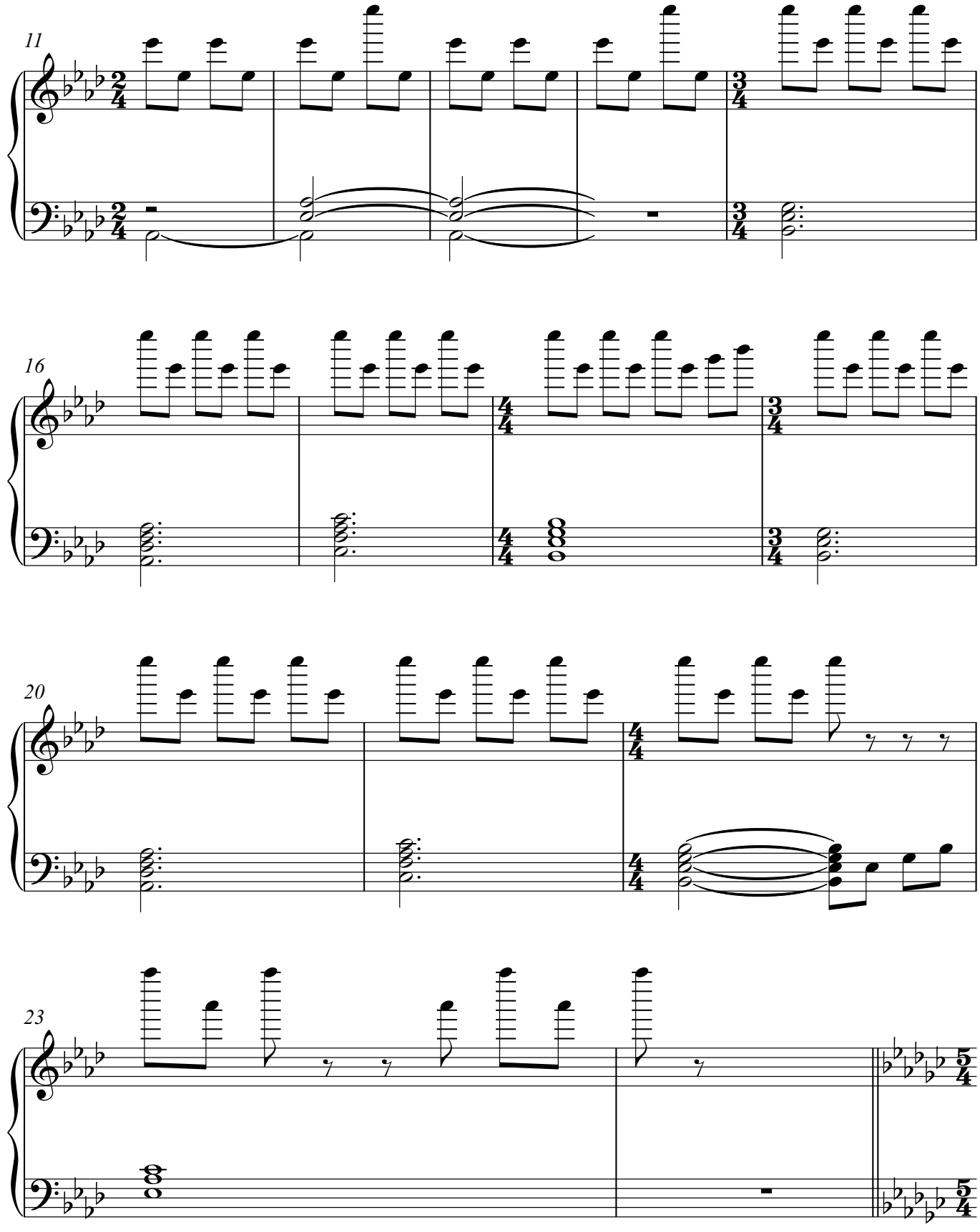
Kasper Nefer Olsen

Prélude en la bémol majeur n° 12

pour piano

Paris 19.02.2006



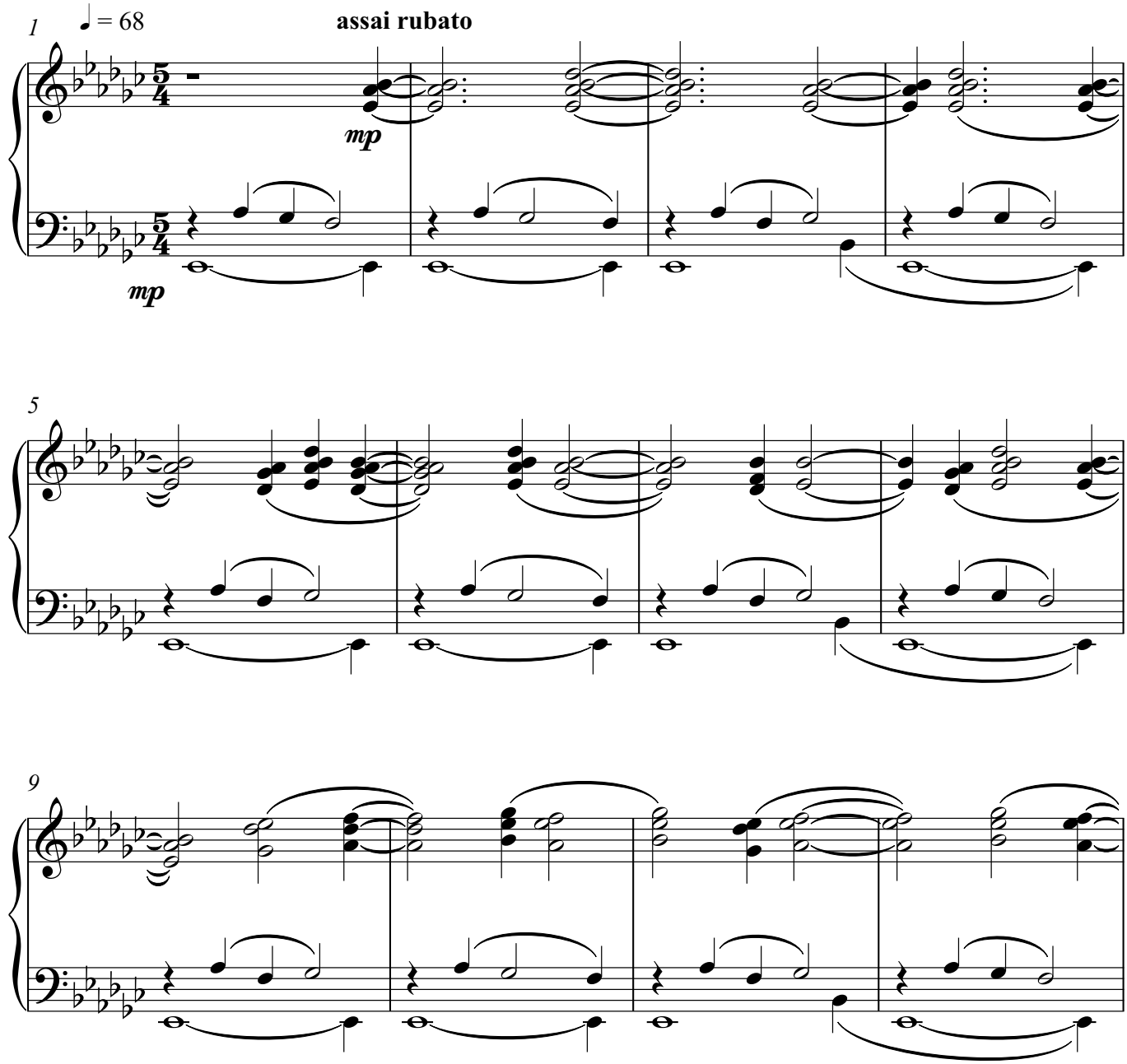

11
16
20
23

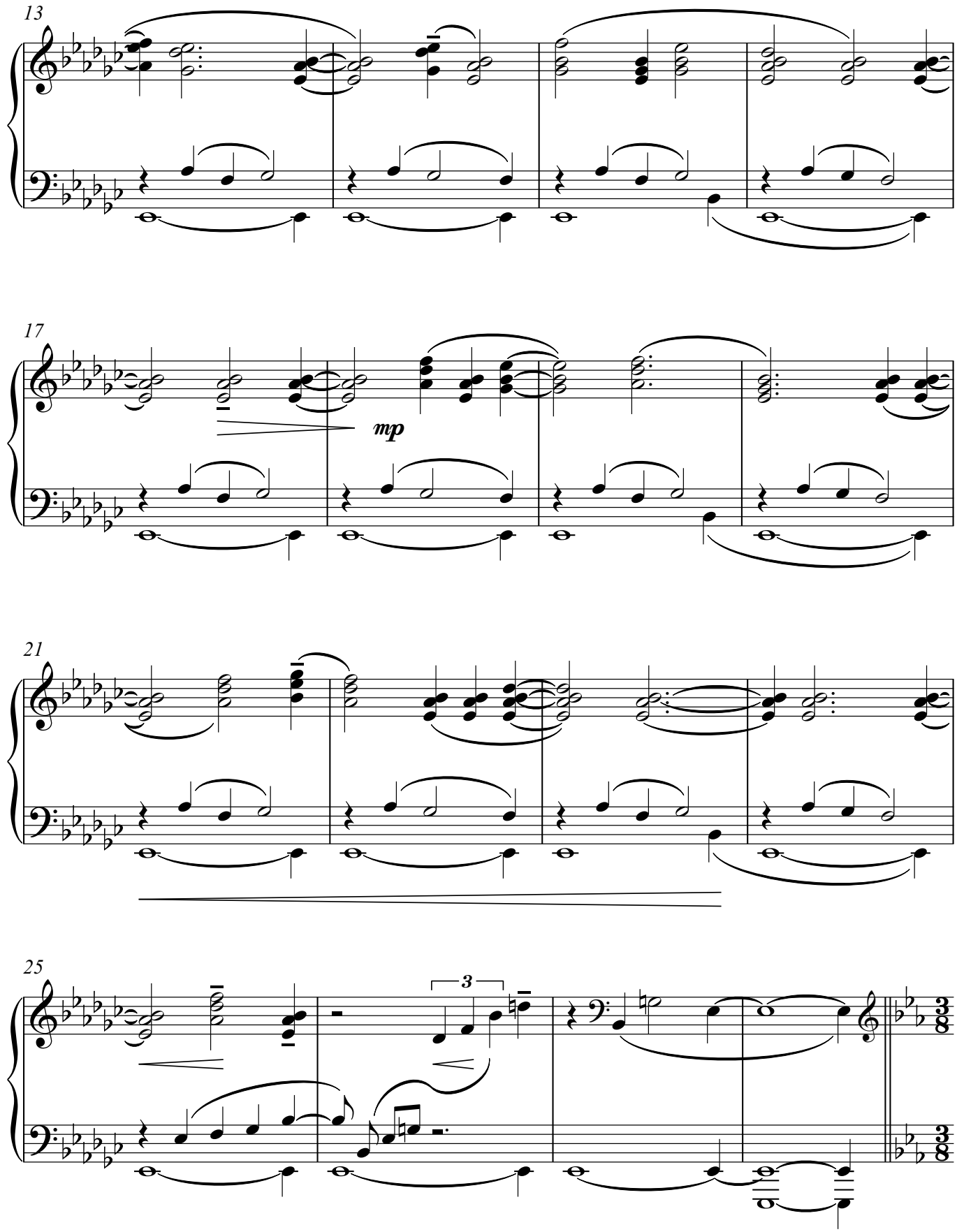
Kasper Nefer Olsen

Prélude en mi bémol mineur n° 13

pour piano

Paris 06.02.2006



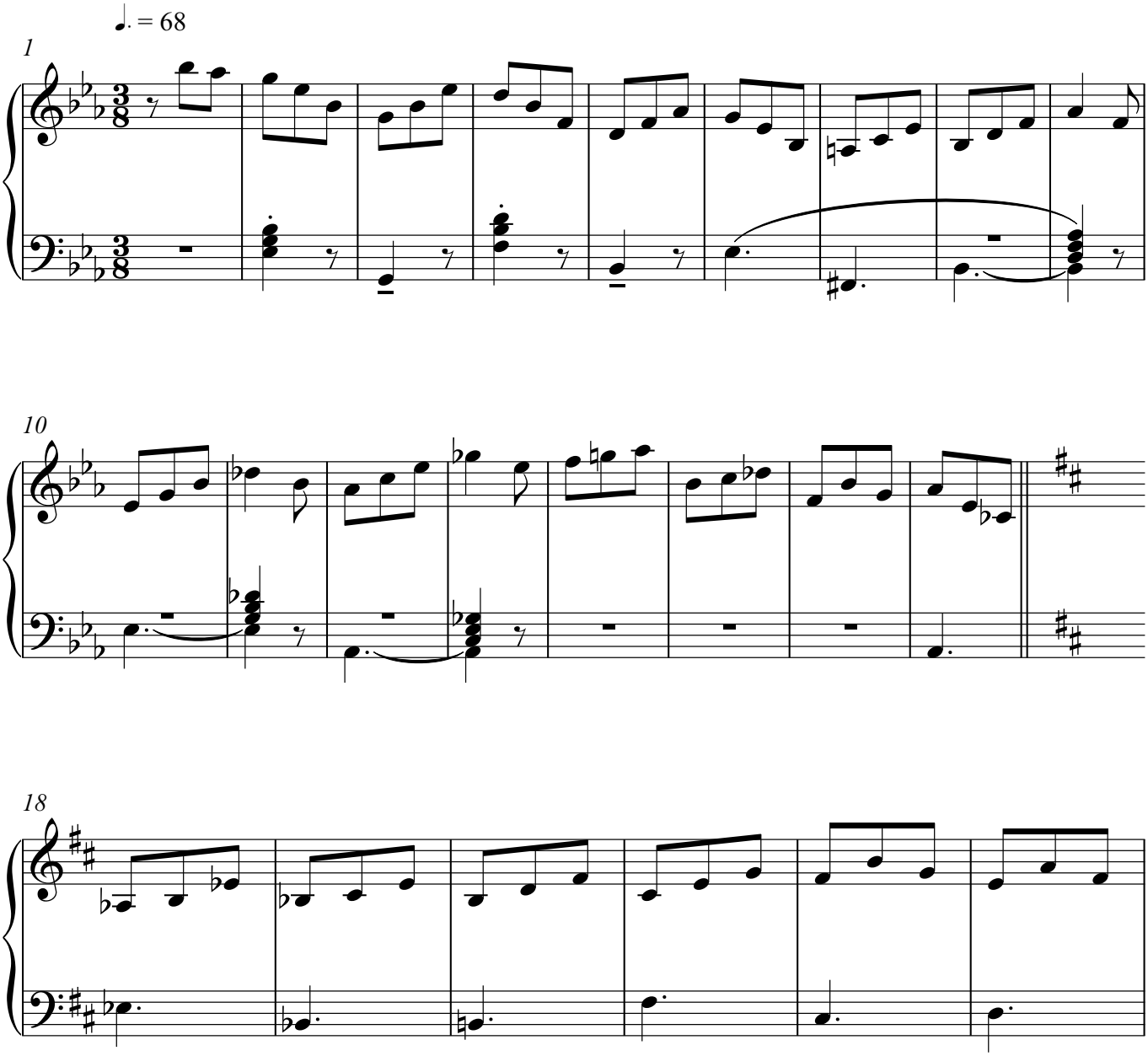

13
17
mp
21
25
3

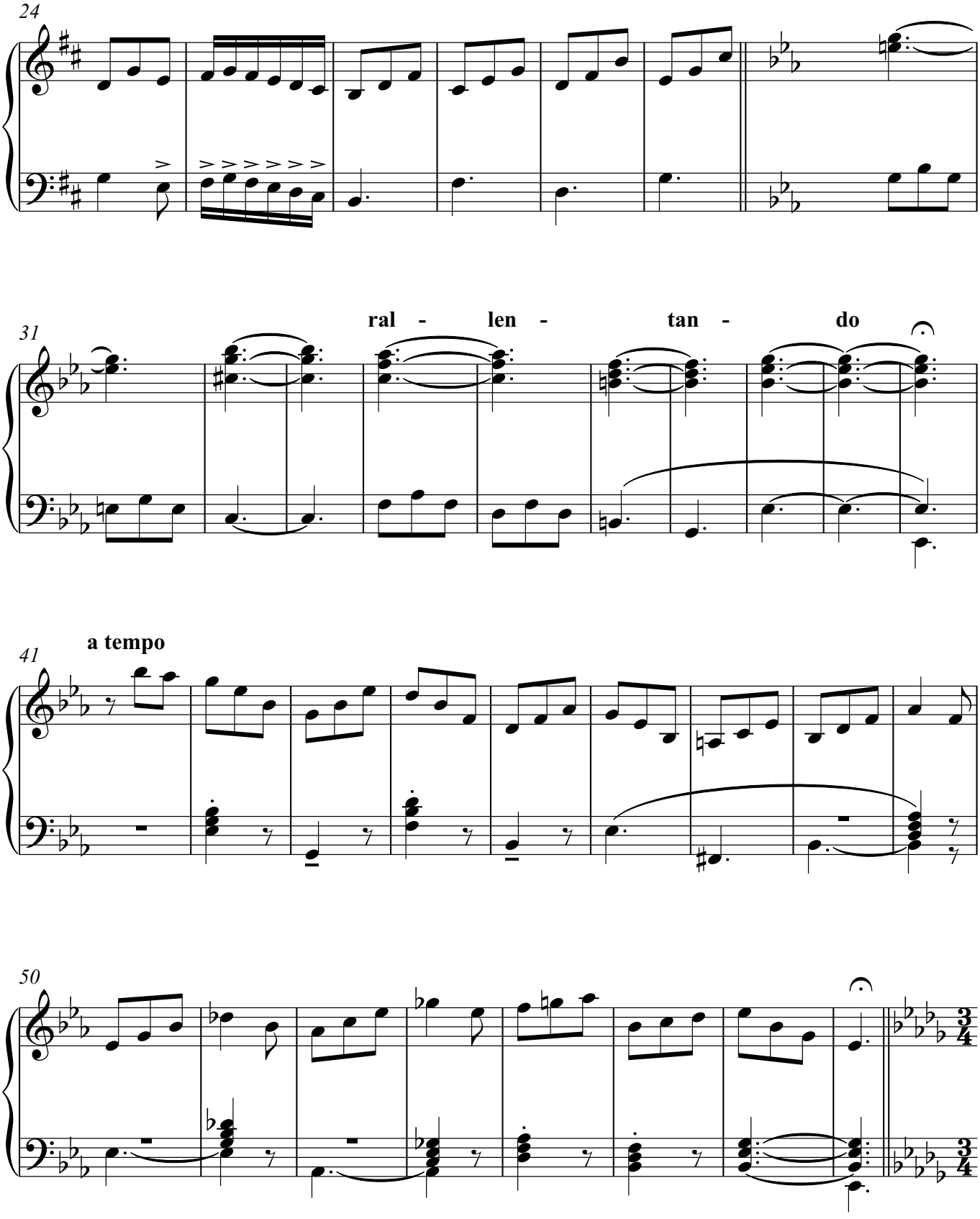
Kasper Nefer Olsen

Prélude en mi bémol majeur n° 14

pour piano

Paris 05.02.2006



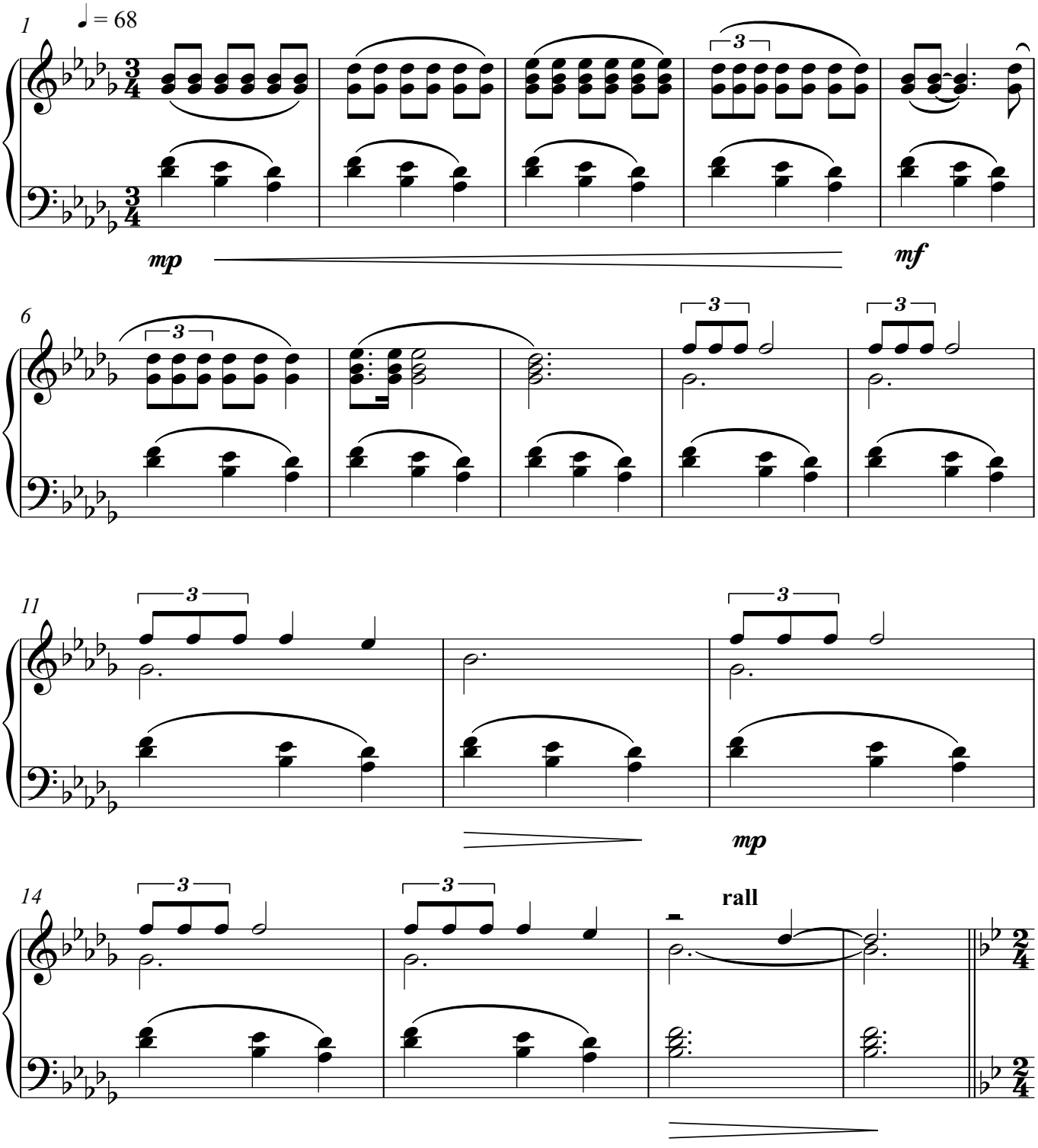

24
31
ral - len - tan - do
41
a tempo
50

Kasper Nefer Olsen

Prélude en si bémol mineur n° 15

pour piano

Paris 02.04.2006

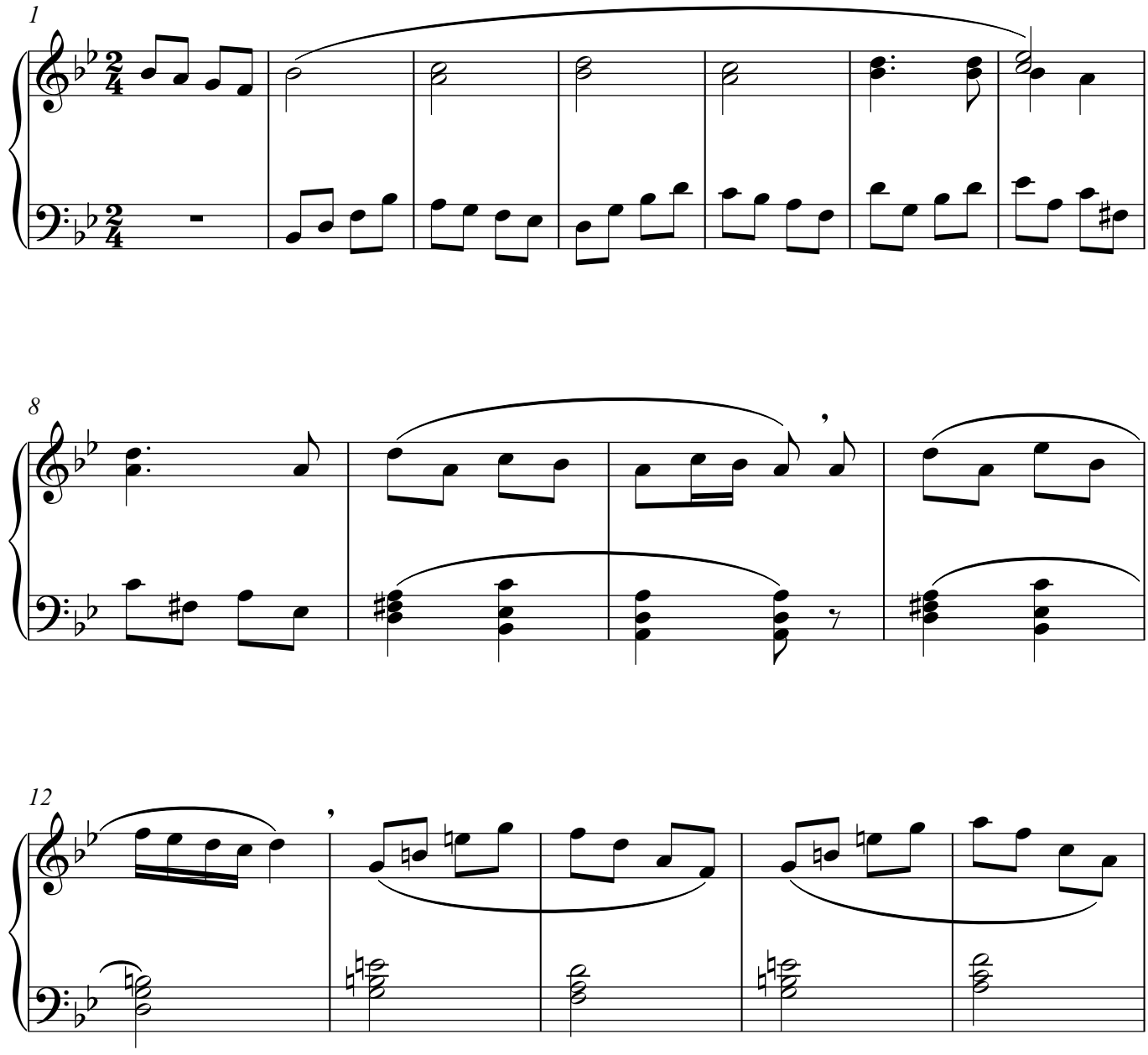


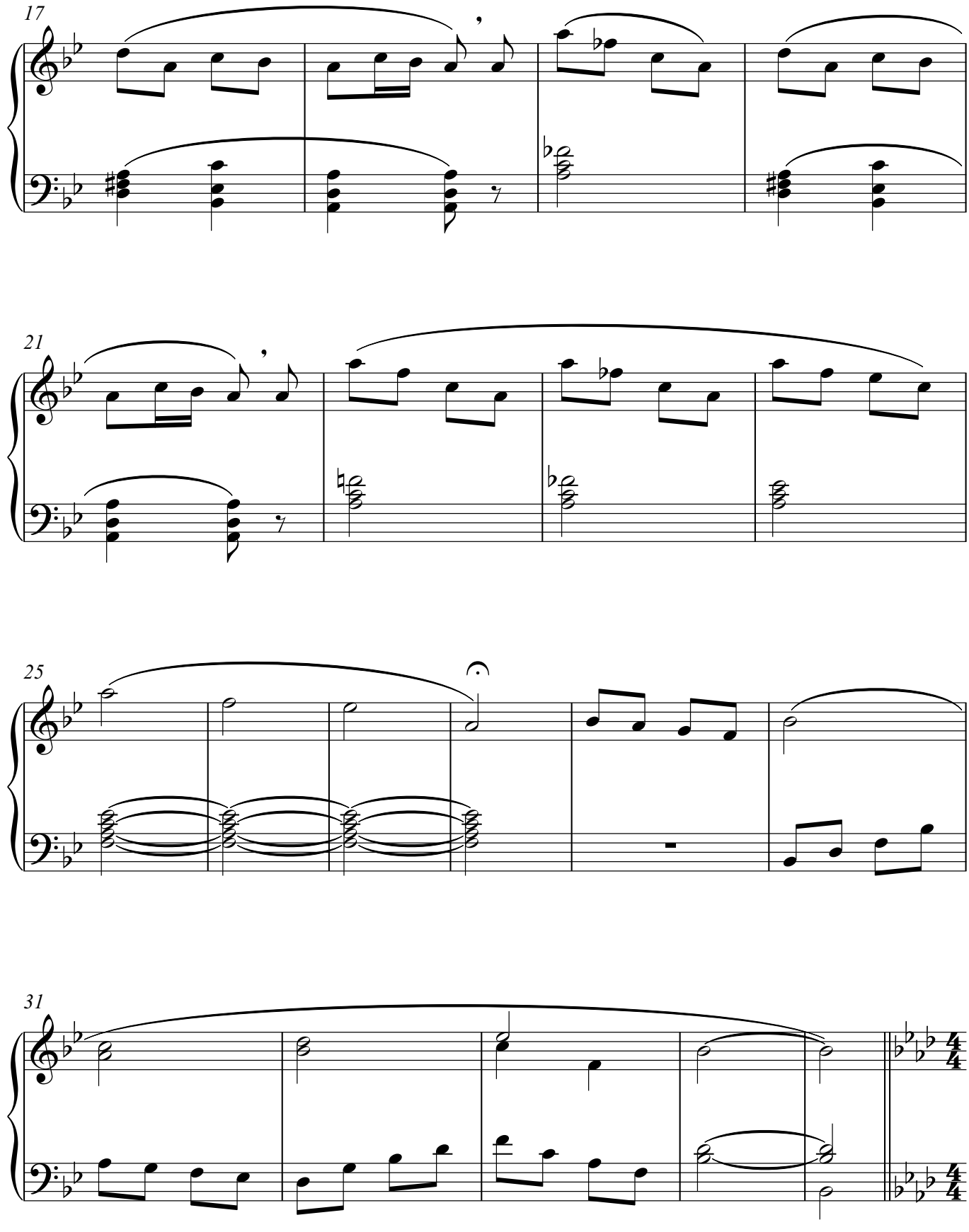
Kasper Nefer Olsen

Prélude en si bémol majeur n° 16

pour piano

Paris 02.04.2006

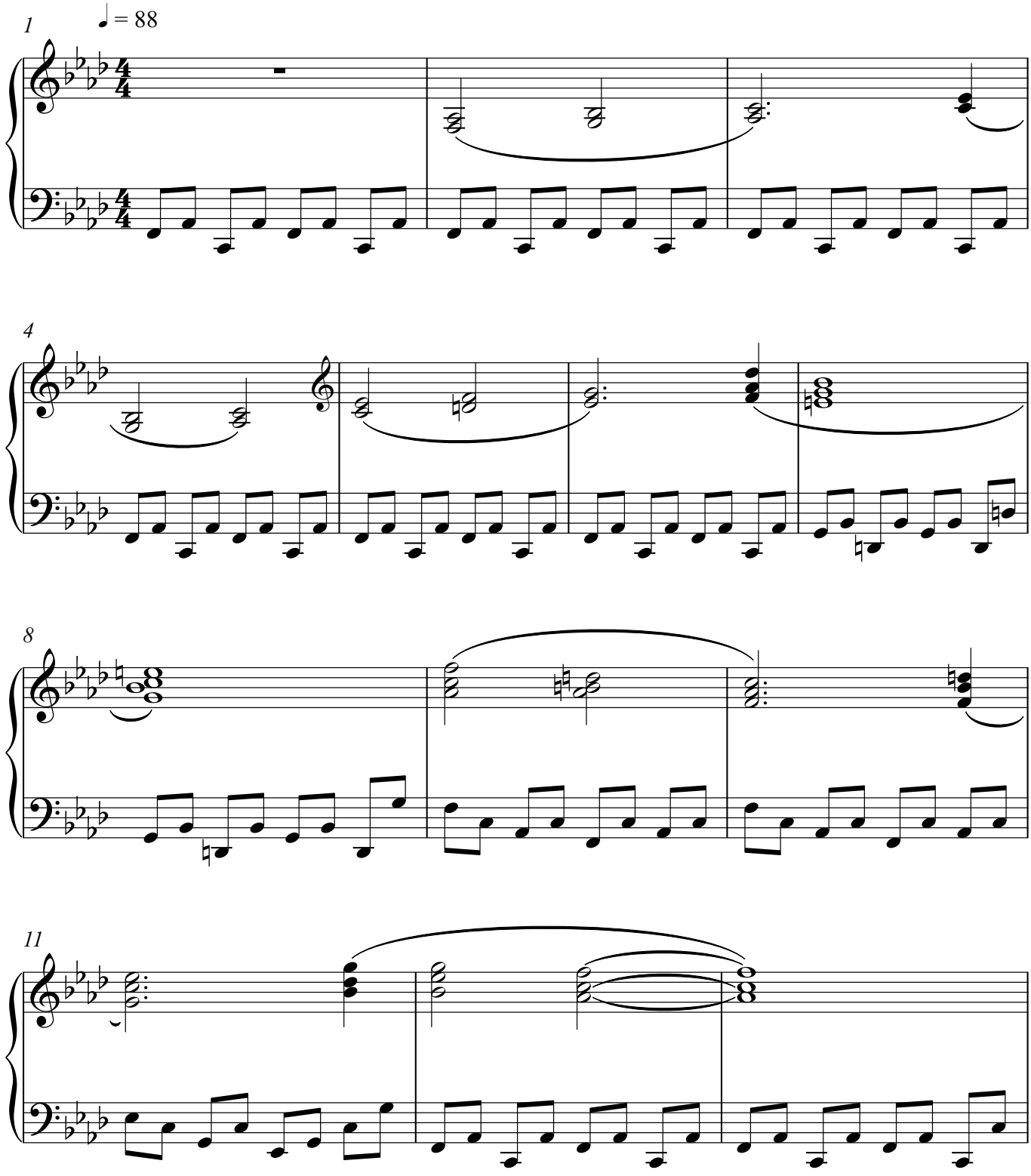


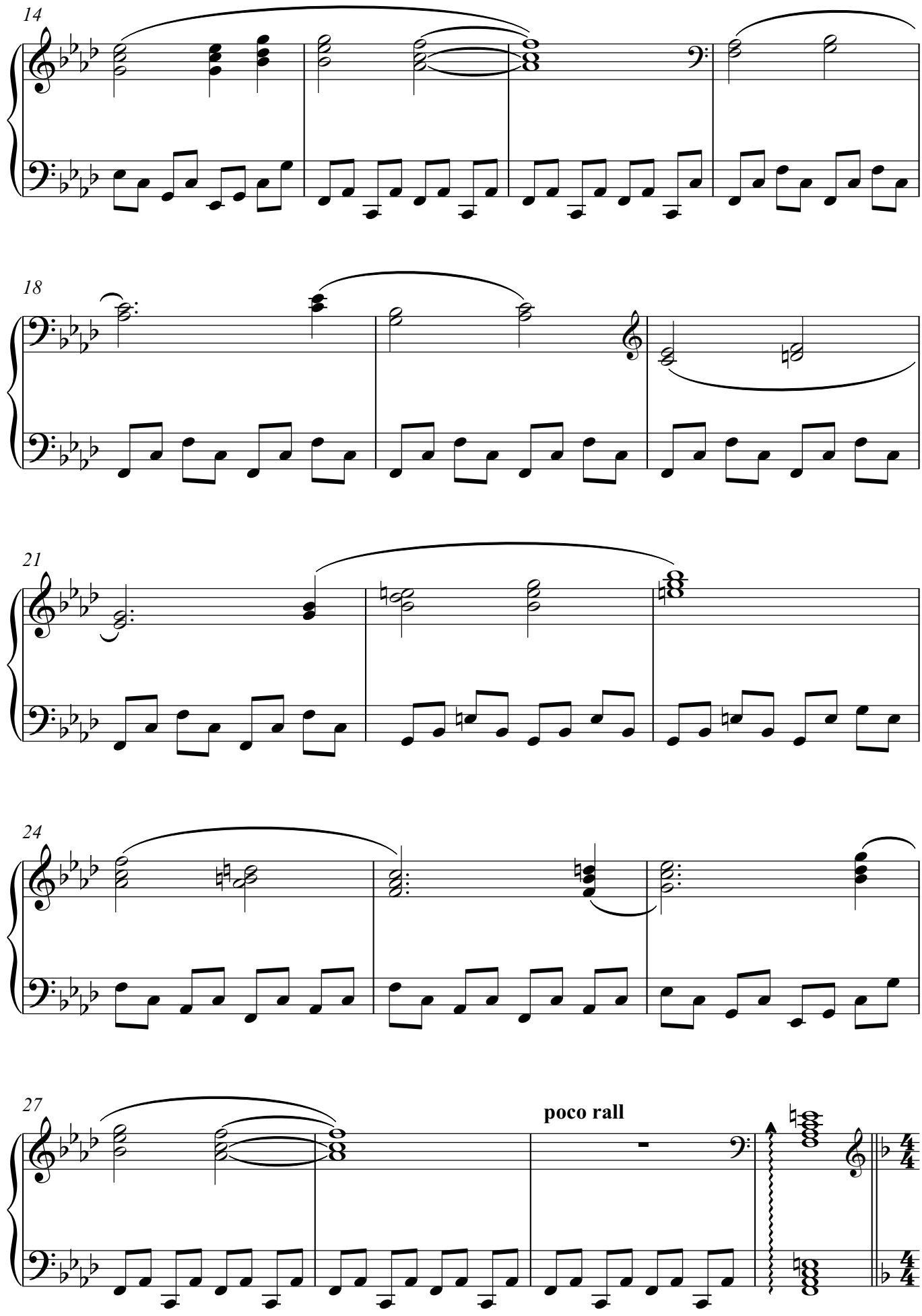

17
21
25
31

Prélude en fa mineur n° 17

pour piano

Paris 16.02.2006



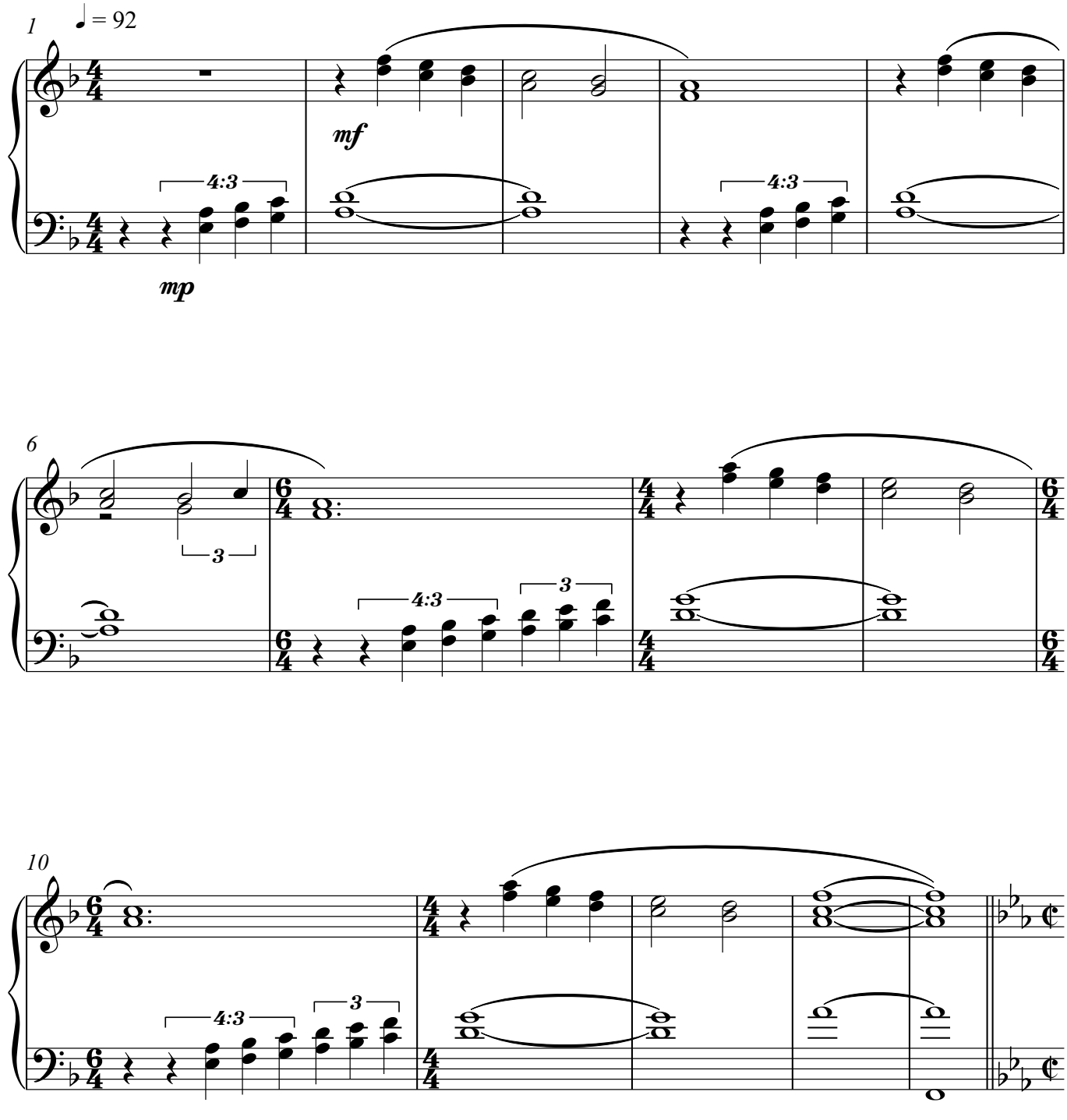

14
18
21
24
27
poco rall

Kasper Nefer Olsen

Prélude en fa majeur n° 18

pour piano

Paris 13.02.2006

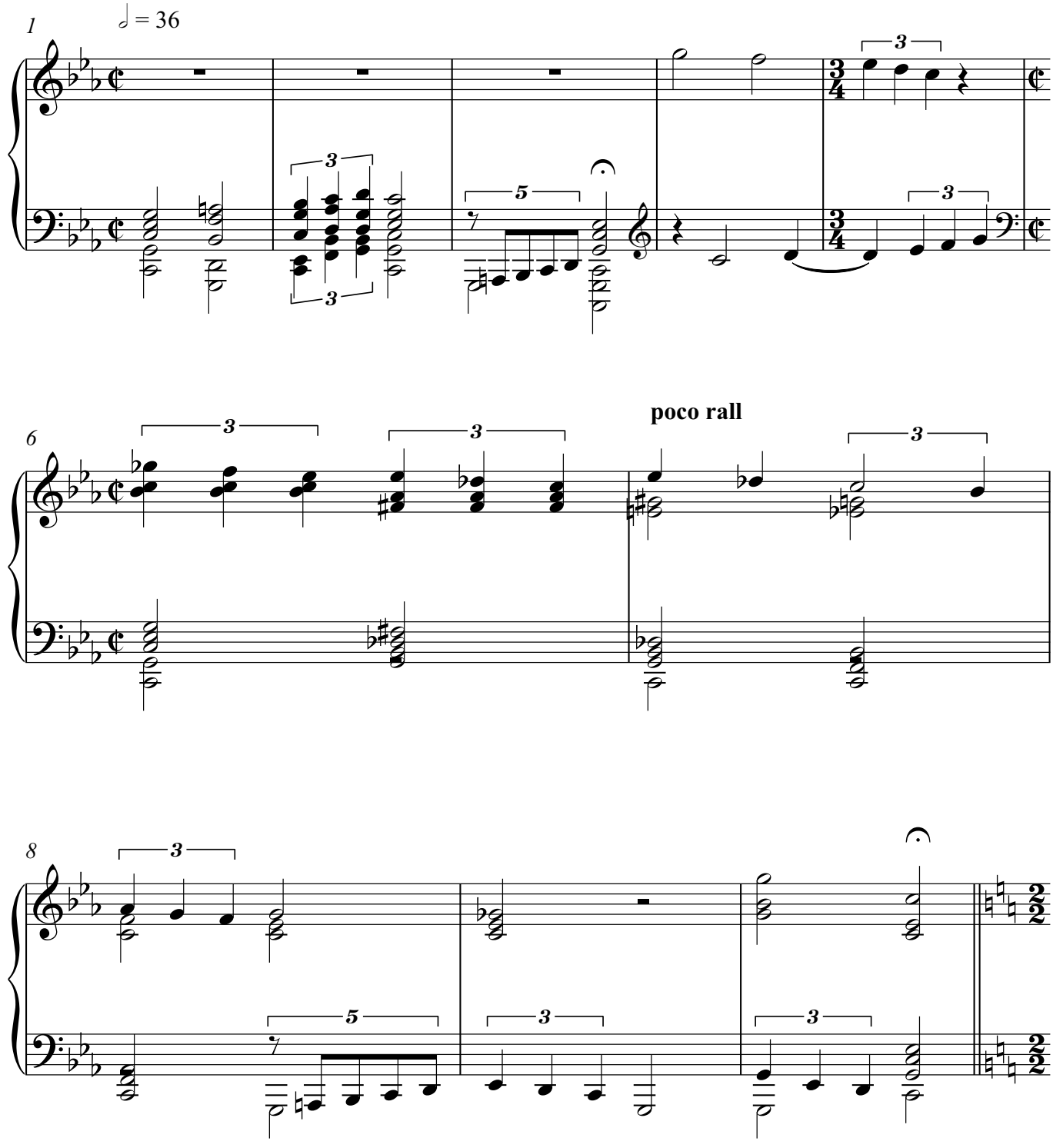


Kasper Nefer Olsen

Prélude en ut mineur n° 19

pour piano

Copenhague 15.08.2000

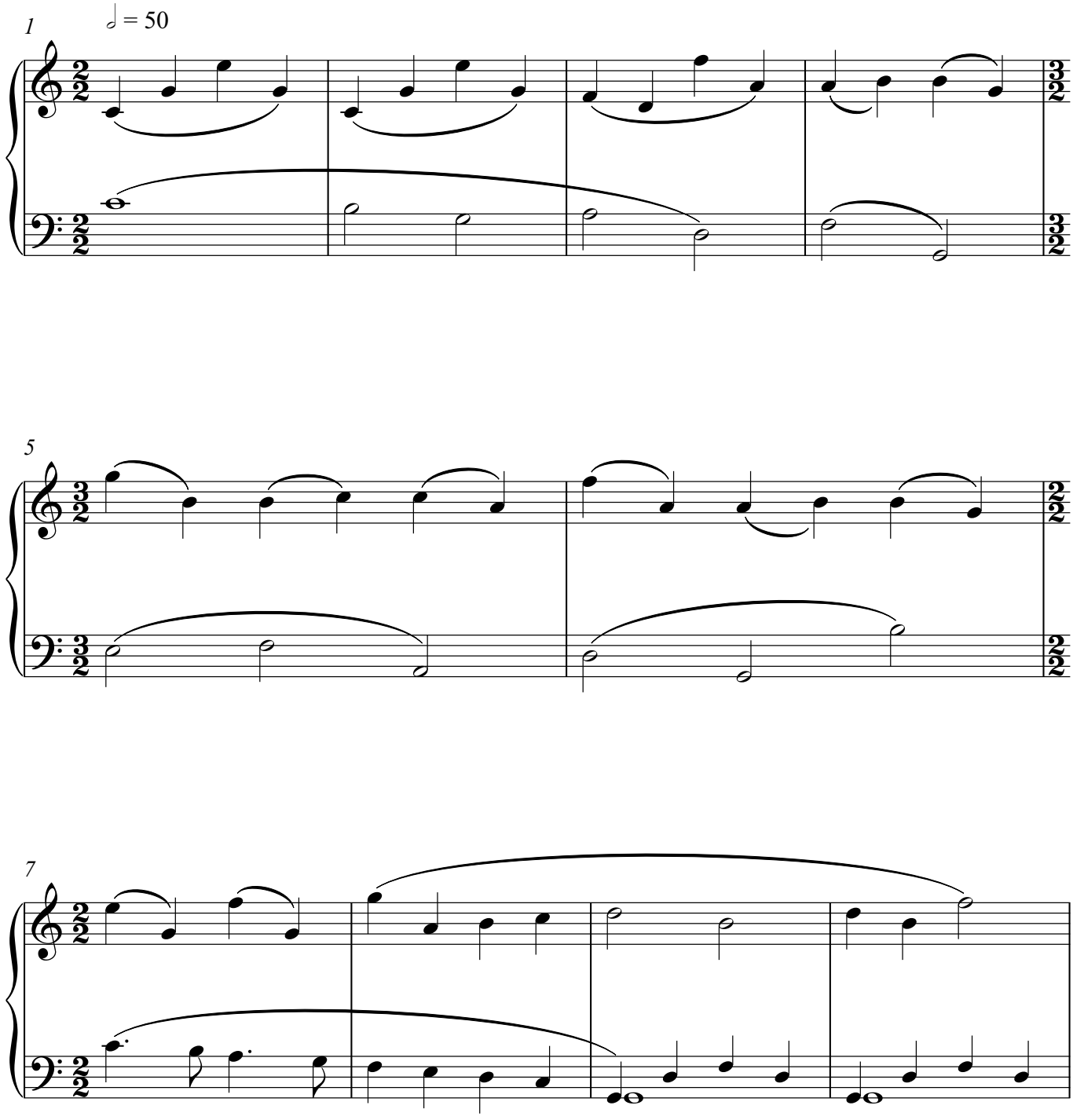


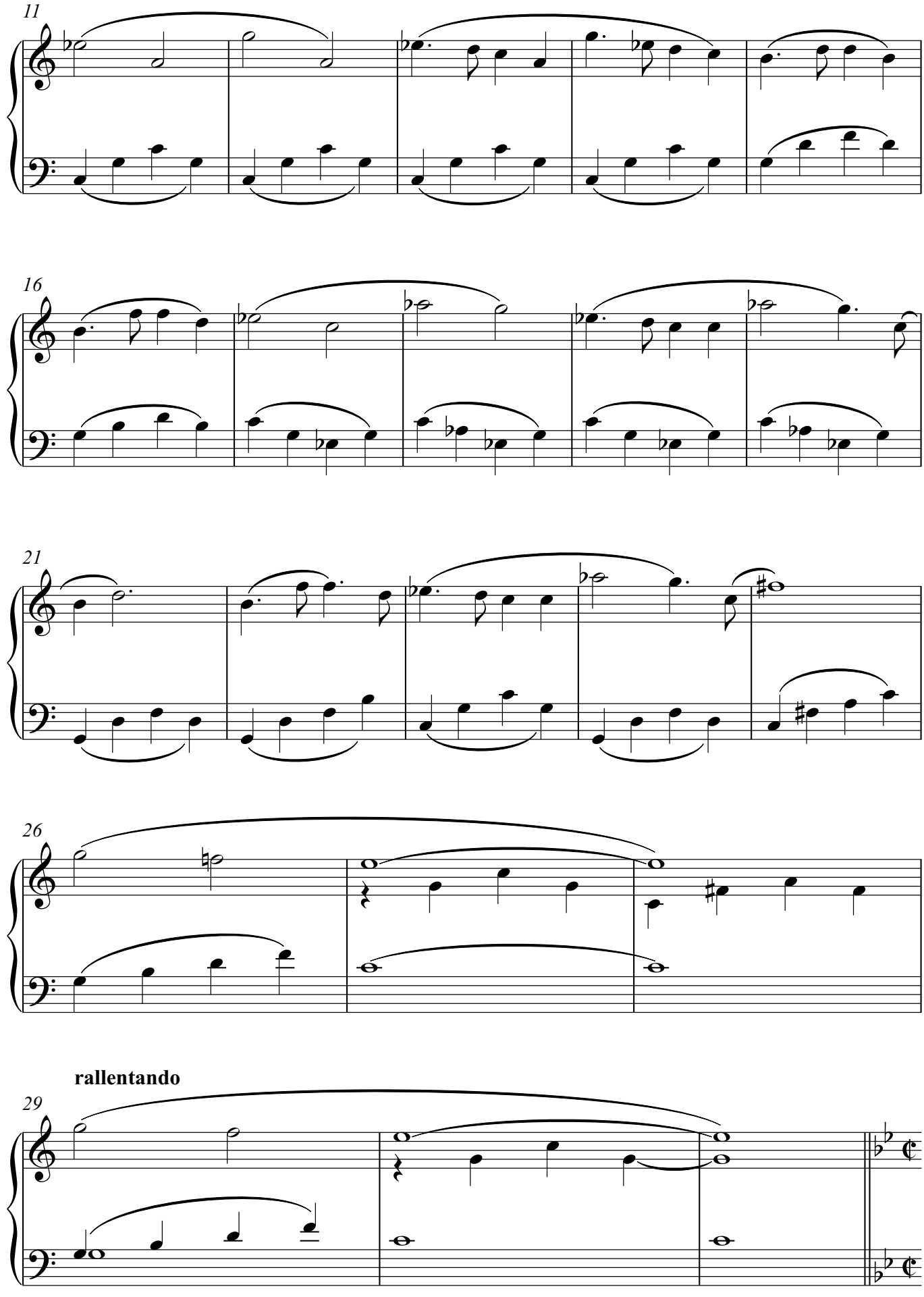
Kasper Nefer Olsen

Prélude en ut majeur n° 20

pour piano

Paris 01.02.2006



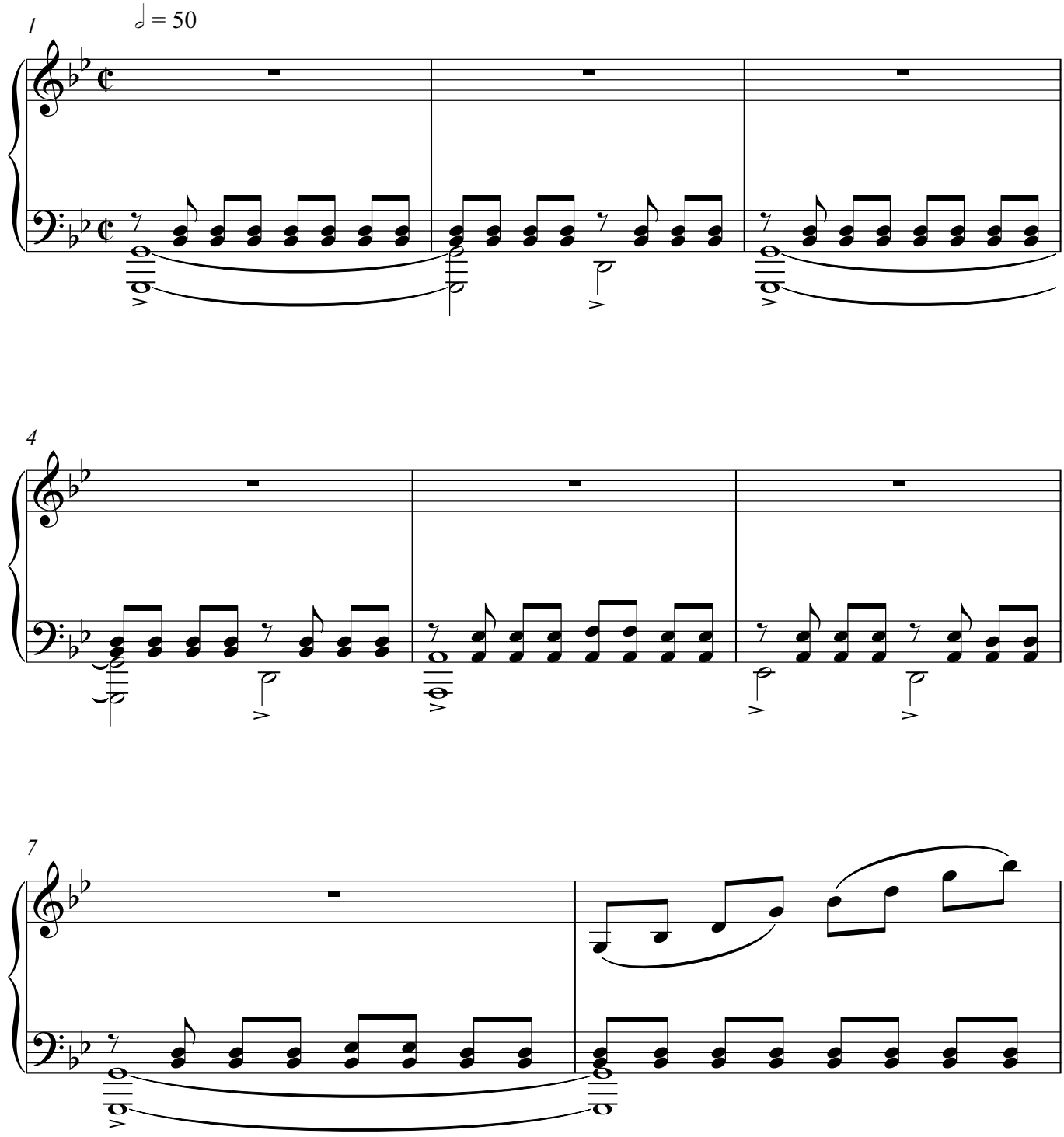

11
16
21
26
rallentando
29

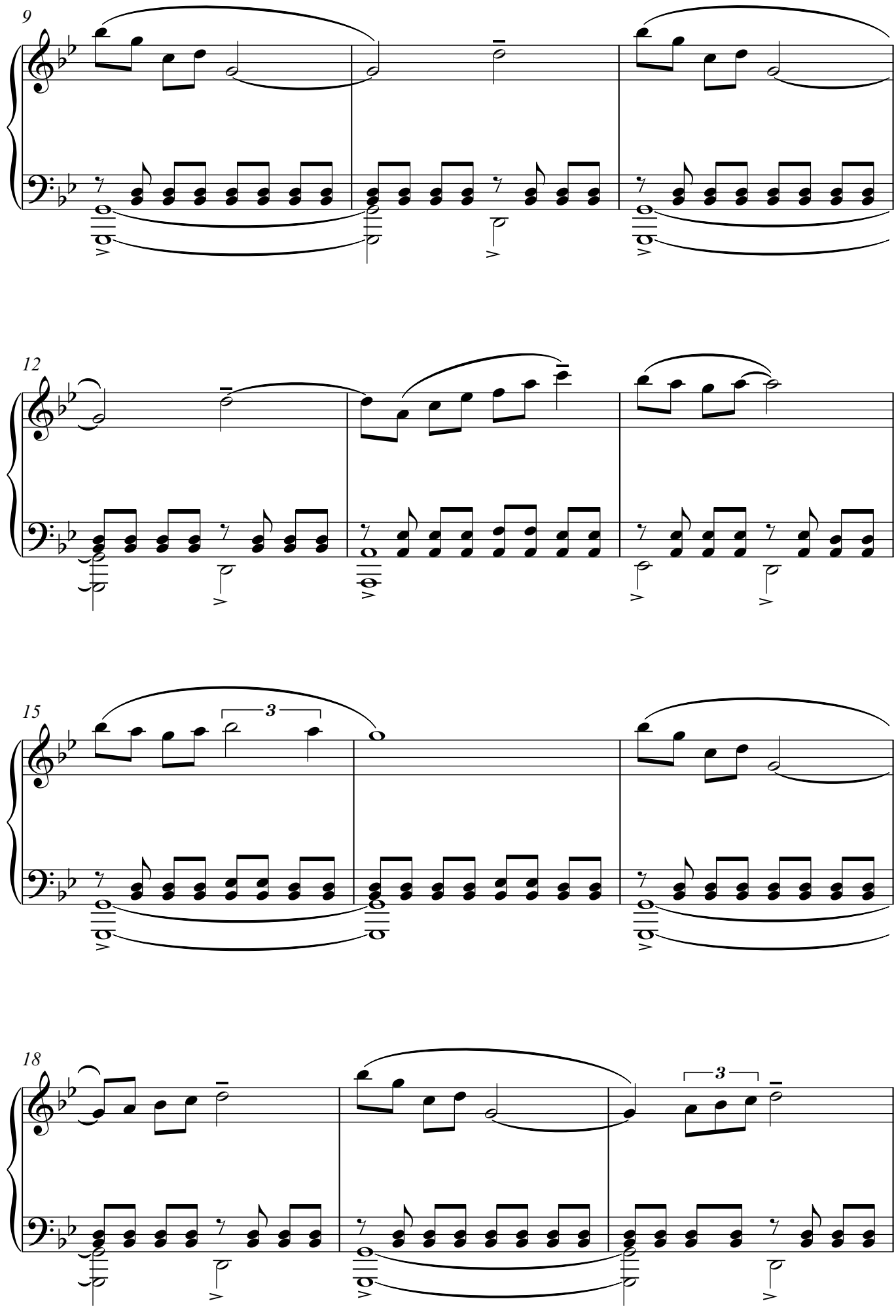
Kasper Nefer Olsen

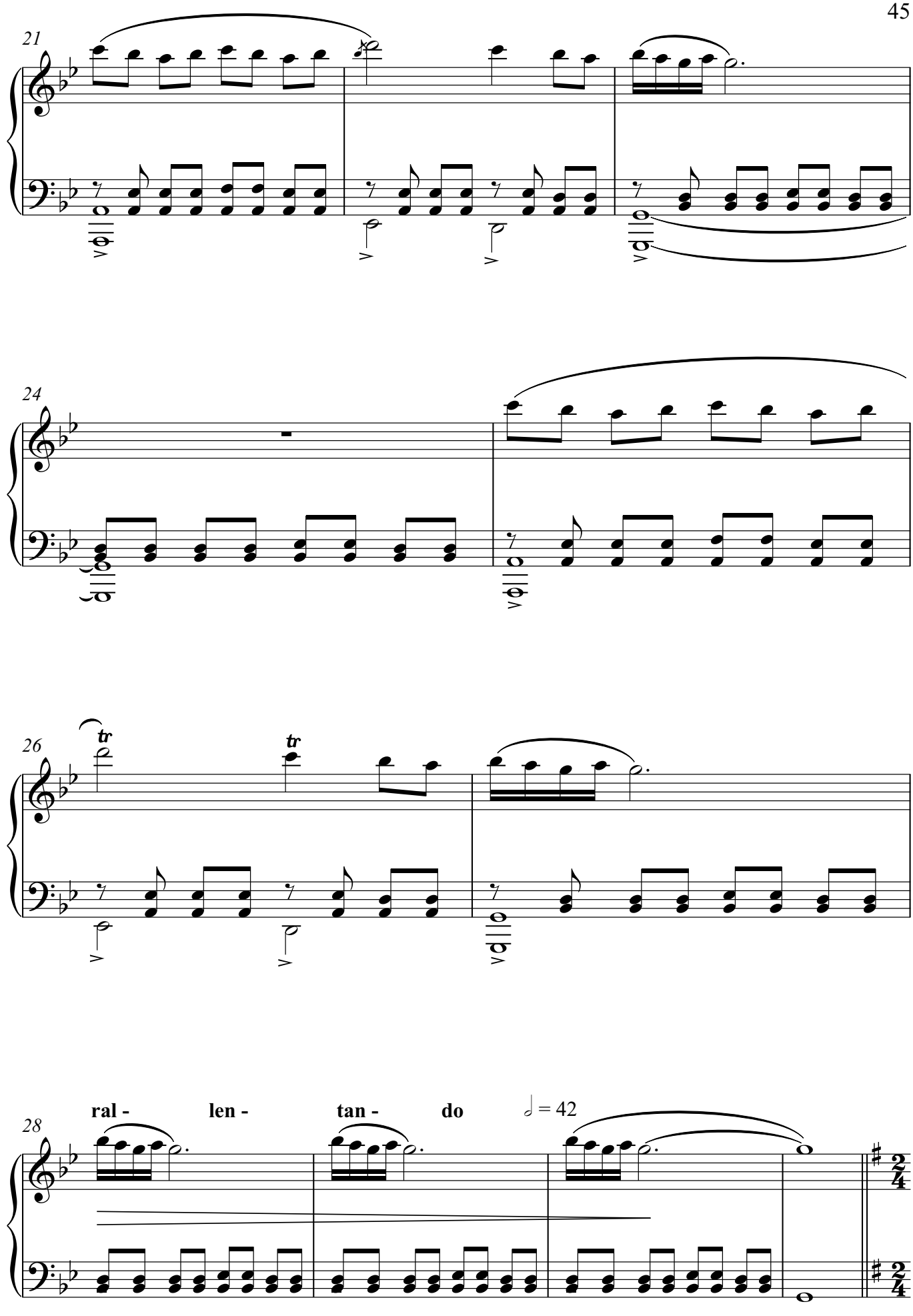
Prélude en sol mineur n° 21

pour piano

Paris 19.02.2006




9
12
15
3
18
3

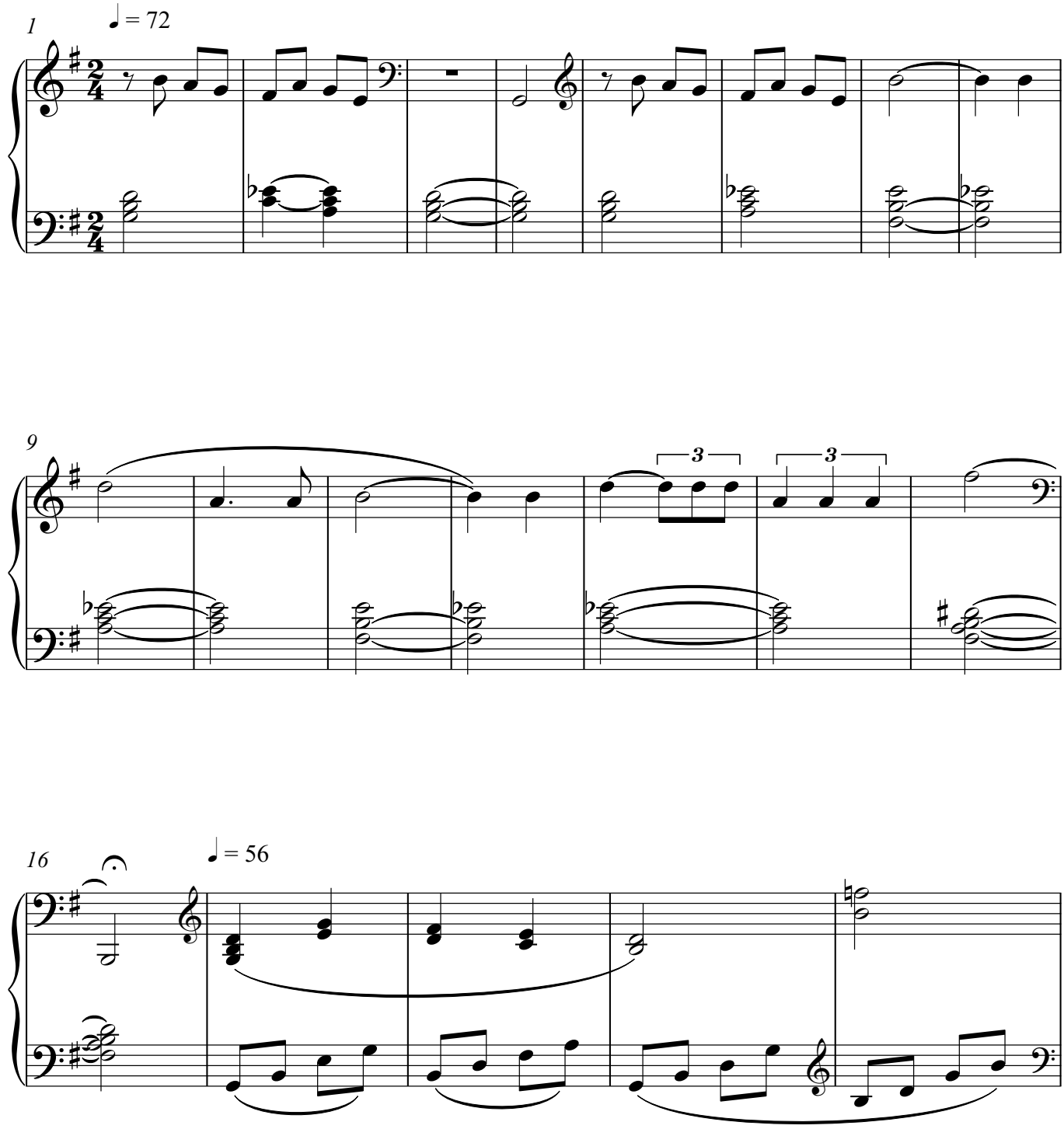

21
24
26
tr
tr
28
ral -
len -
tan -
do
♩ = 42

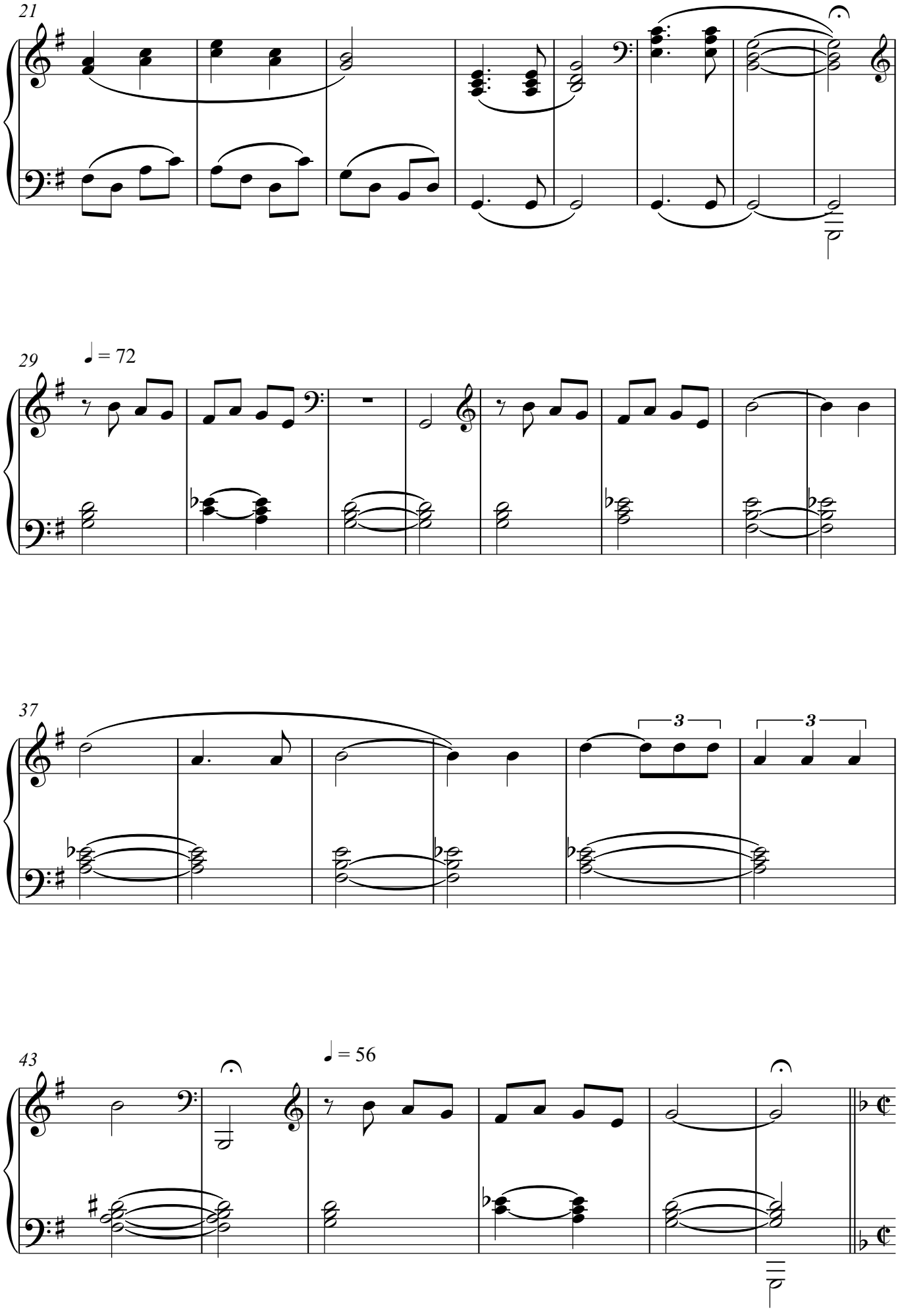
Kasper Nefer Olsen

Prélude en sol majeur n° 22

pour piano

Paris 18.02.2006



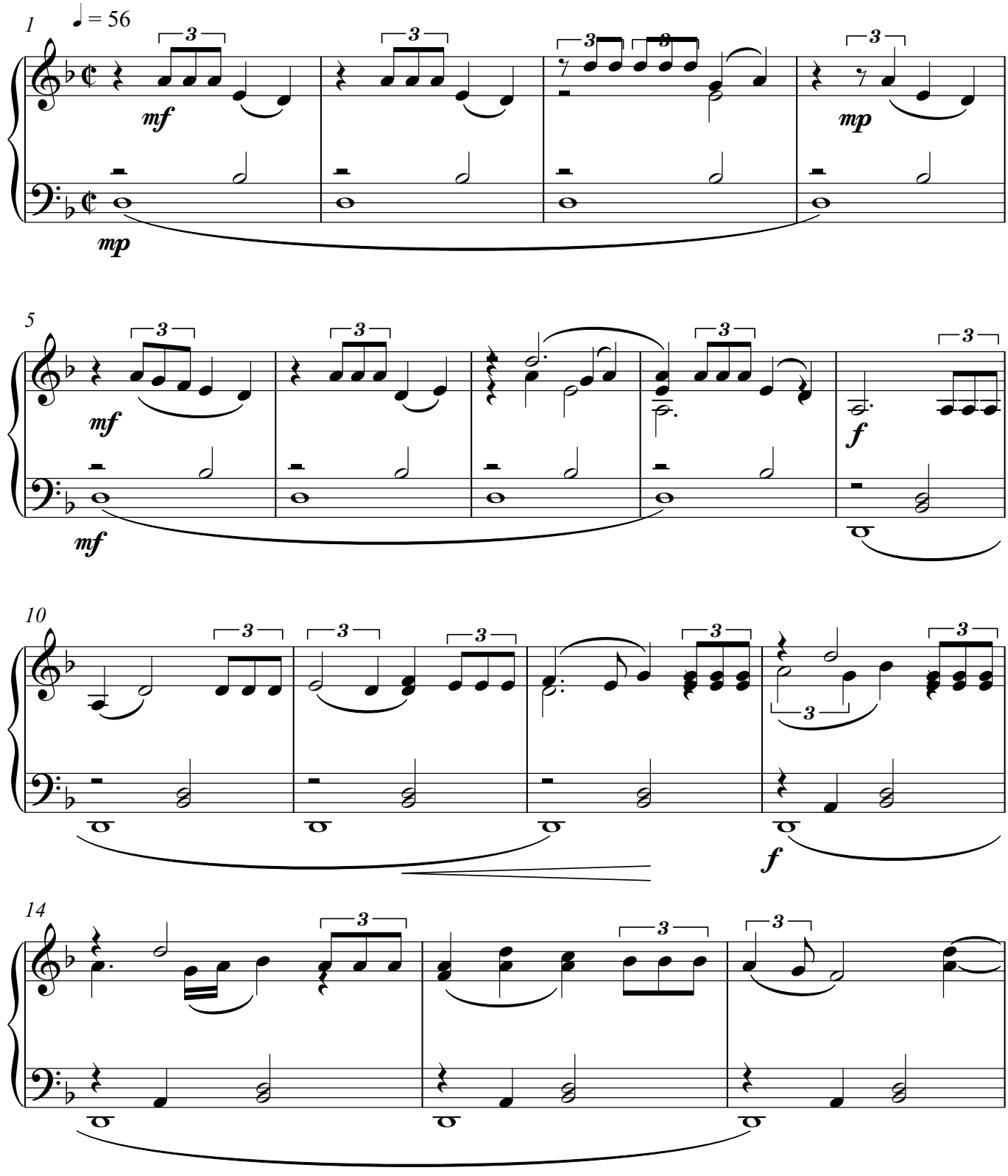

21
29
♩ = 72
37
3
3
43
♩ = 56

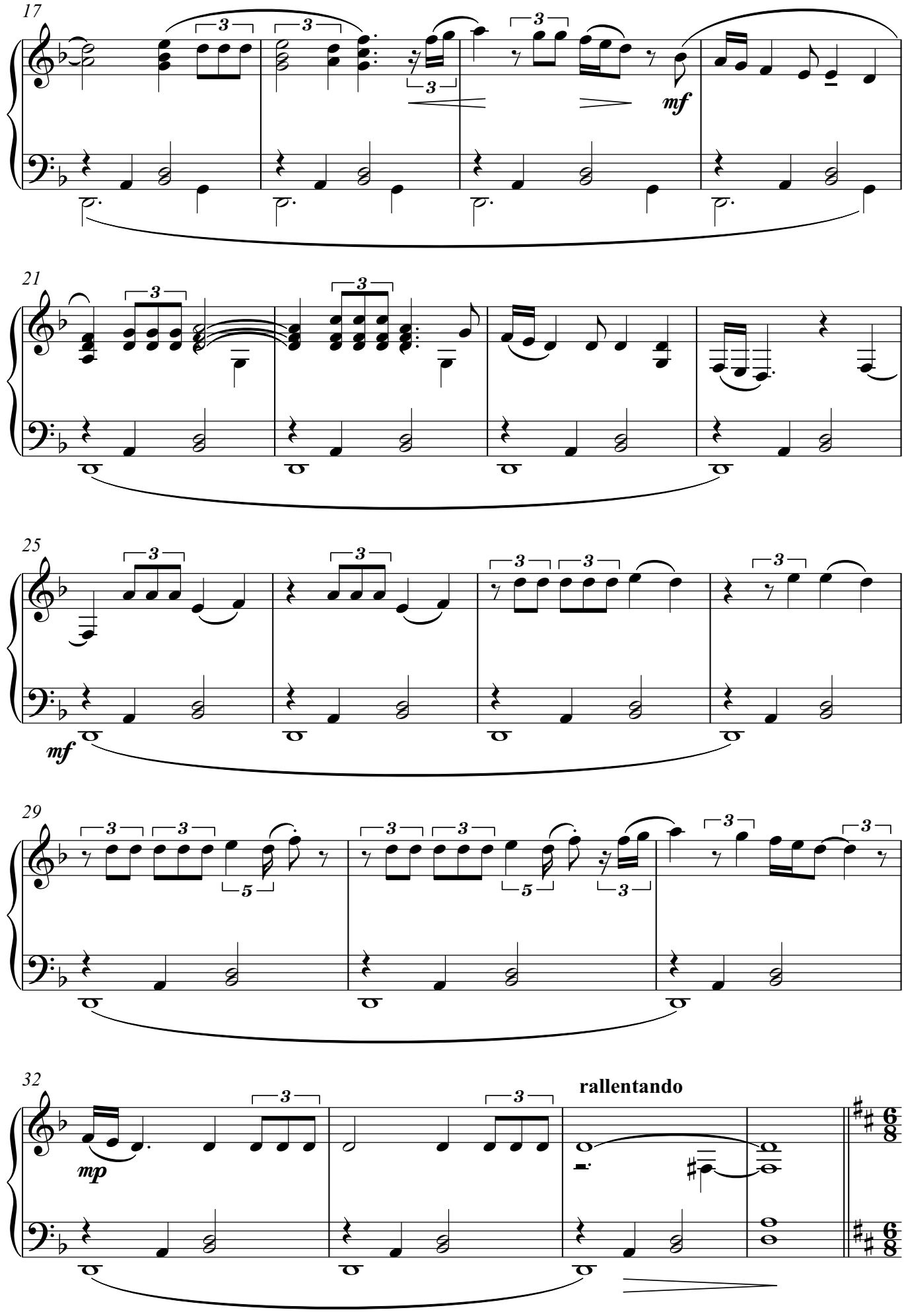
Kasper Nefer Olsen

Prélude en ré mineur n° 23

pour piano

Paris 03.02.2006



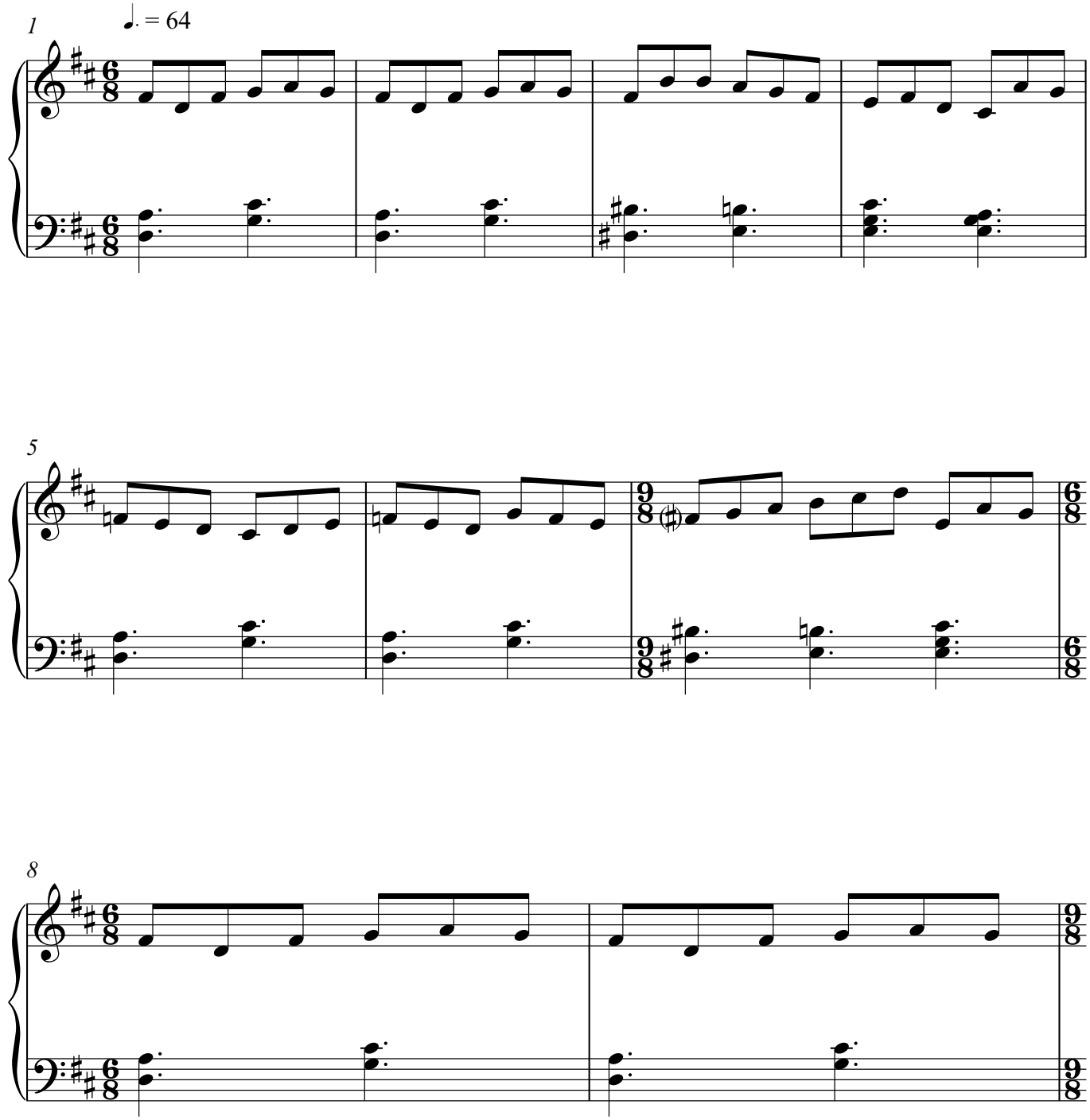

17
mf
21
25
mf
29
32
mp
rallentando

Kasper Nefer Olsen

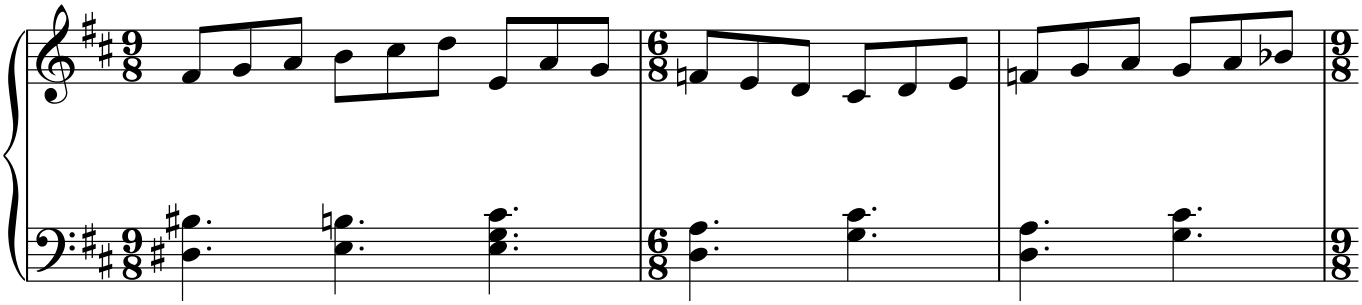
Prélude en ré majeur n° 24

pour piano

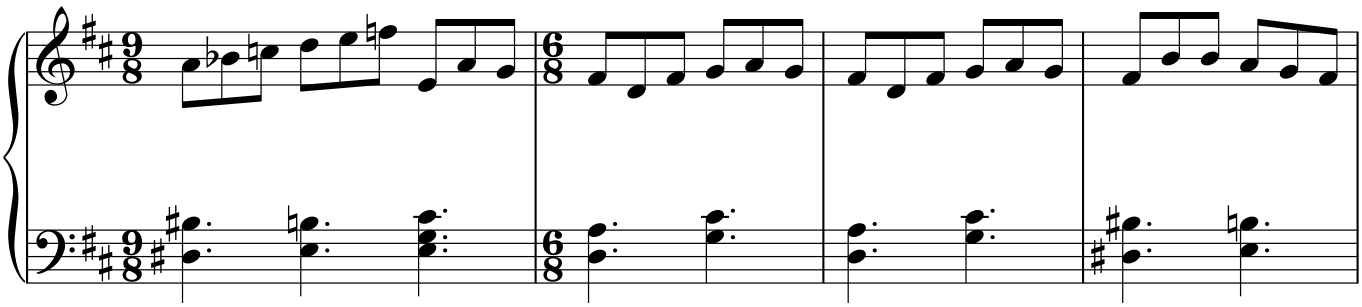
Paris 02.02.2006



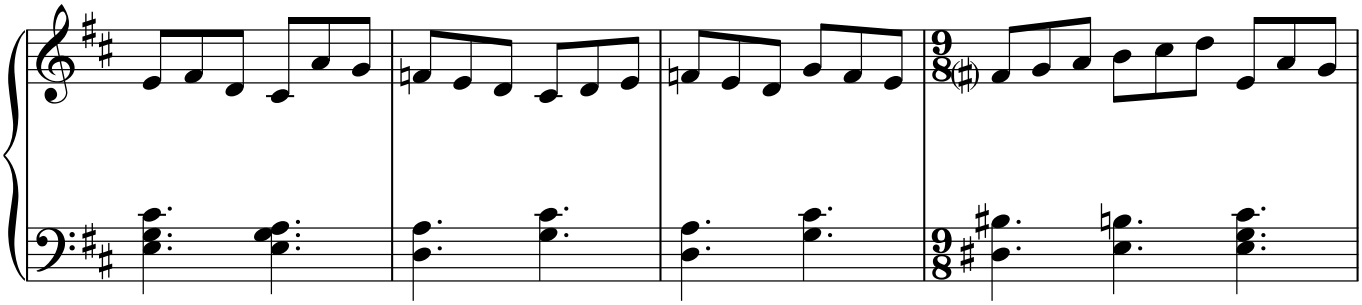
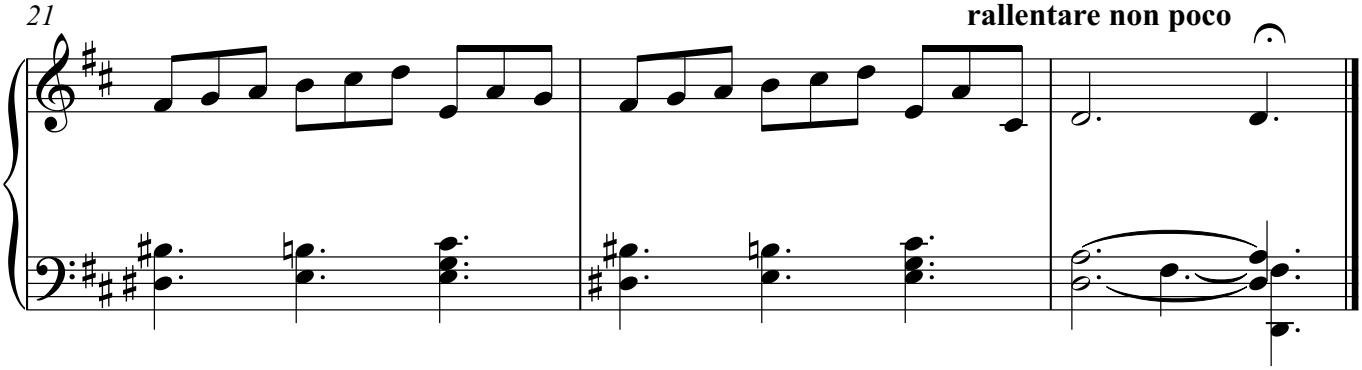
10



13



17



21