



# PROKOFJEV

AF BØRGE TROLLE

*Filmmusikken* hører til de lidet udforskede og lidet gennemanalyserede områder. Blot et besøg på Det danske Filmmuseums bibliotek – eller for så vidt ethvert filmbibliotek – vil overbevise om dette. I den efterhånden ret omfangsrige filmlitteratur når filmmusikalske publikationer næppe op på mere end omkring en snes bind. Hertil kommer så naturligvis en del artikler i film- og musiktidsskrifter.

Men måske er netop også *musikken* et forsømt område indenfor filmen. Vi synes at kunne fornemme det, fordi der i de seneste år er ved at ske en ændring i dette forhold. Eksemplerne på en bevidst kunstnerisk anvendelse af musikken indenfor filmen optræder nu langt hyppigere og i langt mere prægnant form end tidligere. Måske står vi foran en omvurdering eller nyvurdering af filmmusikkens betydning. Og i grunden er det ikke så overraskende, at noget sådant sætter ind just nu. Med etableringen af en række filmskoler og filmakademier rundt om i verden og en deraf følgende *kontakt* mellem disse filmakademiernes elever og konservatoriernes elever, er der opstået et helt nyt forhold. Unge konservatorielever får nu i en række lande lejlighed til at prøve kræfter på at skrive filmmusik til filmakademiernes eleverarbejder, de får lejlighed til at diskutere problemerne med morgendagens filminstruktører, og disse får for deres vedkommende også lejlighed til at sætte sig ind i de vordende komponisters problemer, deres tankebaner og idéer.

Endelig må det ikke lades ude af betragt-

ning, at gennem TVs hastige fremtrængen er den unge generations tankebaner og opfattelsesområde i høj grad blevet gennemvisualiseret, men denne visualiseringsproces er i ret bogstavelig forstand sket „med underlægningsmusik“. Med andre ord: massemediernes kraftige udbredelse har faktisk stillet problemet op på en helt ny måde og i et hidtil ukendt omfang.

En registrering, vurdering og analyse af denne udvikling hører fremtiden til. En systematisk og videnskabelig bearbejdning af fænomenerne må i sagens natur altid hinke et stykke bagefter udviklingen selv. Hvad vi i dag er i stand til at analysere og bearbejde, hører altså til en vis grad fortiden til. Også hvad filmmusikken angår. Men netop erkendelsen af, at vi står på tærsklen til, eller allerede er trådt ind i en ny fase af filmmusikkens udvikling, må tilskynde til forsøg på at klarlægge og analysere den allerede tilbagelagte udvikling.

\*

*Problemet filmmusik* adskiller sig i meget fra musikproblemer i almindelighed. Inden for filmmusikken er det nemlig ikke bare de rent musikalske problemer såsom symfoniske, melodiske, kontrapunktiske o.s.v., der tæller, her er det det *samtidige samspil* med billedfølgen, der må være det første kriterium for en vurdering. En filmmusik kan have fremragende musikalske egenskaber, og dog være en *dårlig* filmmusik. På den anden side kan en forholds-

vis middelmådig musik godt være god filmmusik, hvis den nemlig udfylder en dramatisk funktion indenfor den pågældende film. Naturligvis skal dette ikke tilskynde til at svække de kvalitative krav til filmmusikken, det skal blot fremhæves, at *vurderingsgrundlaget* er helheden, *syntesen* af billede og lyd.

Vi kan opdele de forskellige kunstarter i grupper. Der er den rent visuelle gruppe, som omfatter grafik, maleri og skulptur m.v. og der er den rent auditive: musikken. En tredje gruppe udgør litteraturen i alle dens former, en kunst, som kan absorberes visuelt (gennem læsning) eller auditivt (hvis den oplæses eller foredrages), men som i grunden udspiller sig i menneskets fantasi. Det er overladt til den enkelte "konsument" selv at iklæde den de visuelle og auditive gevandter, man nu føler, den skal udstyres med.

Som modsætning til disse „rene“ grupper, har vi så de „blandede“, de *syntetiske kunstarter*. Udspringet er her *dansen*, som vi i sig selv ikke betragter som nogen egentlig kunstart; det bliver den først, når den flyttes op på en scene og bliver til *ballet*. En anden syntetisk kunstart er *teaterdramaet*, der – selvom ordet fortsat må betragtes som det centrale – dog absorberes i audio-visuel form. Det auditive moment forstærkes, dersom dramaet ledsages af musik, og hvis det musikalske element tager overhånd, bliver det til *opera*.

Det næste skridt i udviklingen bliver *filmen*. (Og nu senest TV, som i denne skematiske sammenhæng må ses som en slags „forlængelse“ af filmen.) Udviklingen er her sket i to etaper. Den første var stumfilmen, som allerede fra sin første begyndelse var ledsaget af forskellige former for akkompagnement. Det spænder fra det evigt klimprende piano og forskellige former for grammofonmusik og sangere bagved eller foran lærredet og til omfattende musikarrangementer, spillet af store orkestre. Egentlig filmmusik bliver det dog først til med lydfilmens gennembrud. Først da rykker filmkunsten for alvor ind blandt de syntetiske kunstarter, men den bliver derved den syntetiske kunstart *par excellence*, idet de tekniske muligheder, lydfilmene byder på, klart overstiger alle andre hidtil kendte muligheder for en kunstnerisk syntese.

Filmmusikkens udvikling, fra lydfilmens

gennembrud og op til de seneste år, hvor en nyorientering begynder at sætte ind, er i høj grad sket i spring og uden synderlig organisk sammenhæng.

I USA – lydfilmens „moderland“ – førte lydfilmene til en helt ny filmgenre: *Musical'en*, som i sig selv optager elementer fra både opera, operette og ballet. På den anden side fører kravet om en „udnyttelse“ af det nye medium også til det noksom bekendte udvidede symfoniorkester, som skjuler sig bag et af palmetræerne på den sydhavsø, hvor helt og heltinde er skyllet i land, således at det kan give det fornødne akkompagnement til de elskendes lovesong, eller til det lige så bekendte englekor, som usynligt svæver over den bæk i Central Park, hvor helt og heltinde sidder i øm omfavelse. Fra de hjemlige biograf-græsgange husker mange af os vel endnu det uundgælige *refrain*, som på et eller andet tidspunkt satte filmhandlingen helt i stå: en parallel til operaens *arias* (som muligvis endda måtte gives da capo), men med den forskel, at det ved en operaforestilling ikke i egentlig forstand virker illusionsbrydende, fordi operaen er en helt igennem stiliseret kunstart, mens i al fald den almindelige spillefilm ifølge sin natur er langt mere realistisk og naturalistisk betonet.

★

Skønt lydfilmene var senere på færde i Sovjet-Unionen og betydeligt længere om at slå afgørende igennem, møder vi dog indenfor sovjetfilmen en *noget mere* bevidst og organisk udvikling, hvad filmmusikken angår. Dette er ikke sagt for at idealisere udviklingen dér eller for at tilsløre, at også en del af den sovjetrussiske filmmusik er blevet til på mere eller mindre tilfældig vis. Men dels har visse musikalske traditioner nok været mere rod-fæstet i Rusland, end de har været det i Vesten og i USA (her ses bort fra jazz-musikken), og dels har *spillerummet* for musikalske eksperimenter sikkert været større end det har været for eksperimenter indenfor de mere konkrete kunstarter. Musikken udtalt abstrakte karakter har umuliggjort, at den i samme grad som litteratur og billedkunst kunne tvinges ind i en ideologisk spændetroje.

Den omstændighed, at flere af Sovjet-Unionens store komponister på et tidligt tids-

punkt har interesseret sig for filmmusik og filmmusikkens problemer og har lagt disse problemer frem til diskussion i forskellige musikteoretiske tidsskrifter, tyder dog på, at selvom man i starten har gjort en dyd af nødvendighed, så er man blevet grebet af problemet og har udnyttet de bestående muligheder i rig målestok.

Sovjetfilmen har sine dusinkomponister såvel som alle andre lande har det. *D. C. Blok*, *N. N. Krjukov* og *L. A. Schvartz* er de kendteste blandt dem. *I. O. Dunajevskij* og *N. Rabinovitsch* må regnes som hørende til en mere eksklusiv klasse indenfor de russiske filmkomponister, og med omtrent samme antal filmkompositioner som disse finder vi *Dimitri Schostakovitsch*, det ene af de to „store“ russiske komponistnavne, der samtidig er tæt knyttet til filmen. Han begyndte som filmkomponist allerede i stumfilmstiden, idet han skrev ledsagemusik til *Kozintsev-Traubergs*: „Novij Vavilon“ (Det nye Babylon) i 1929, og har senere skrevet musik til bl. a. „Kontraplan“ (1932) „Maxim-trilogien“ (1934–38) og „Manden med geværet“ (1938). Sidst har vi herhjemme mødt ham som komponist til Kozintsevs „Hamlet“-film (1964).

Det andet „store“ navn indenfor russisk filmmusik er *Sergej Prokofjev*. Ligesom tilfældet er det med Schostakovitsch, er filmmusikken ikke hans „hovedfelt“. De har begge opnået verdensberømmelse som „almindelige“ komponister. Prokofjev blev også kun i ringe grad „benyttet“ som filmkomponist. Hans direkte filmkompositioner beløber sig kun til seks sovjetfilm, hvortil kommer anvendelsen af hans musik i fire andre sovjetfilm og et par udenlandske film plus nogle udkast til ikke-virkeliggjorte filmplaner. Kvantitativt en beskednen indsats, som imidlertid i rigeligt mål opvejes af den *kvalitative* betydning for filmmusikken, hans indsats har fået, en indsats som rækker langt ud over Sovjet-Unionens grænser, og som da også er almindeligt anerkendt inden for hele den internationale filmverden.

★

*Sergej Sergejevitsch Prokofjev* fødes den 11. april 1891 (gammel tidsregning – 23. april efter den nugældende) i landsbyen Sonzovka

i guvernementet Jekaterinoslav i Donbækkenet. Faderen: *Sergej Aleksejevitsch Prokofjev*, var født i 1846 i Moskva og havde studeret naturvidenskab, men efter at have været udsat for politiske repressalier på grund af sin deltagelse i studenternes frihedsbevægelse, slog han sig ned som købmand i Sonzovka. Moderen: *Marija Grigorjevna* født *Shitkova*, var født 1855 i Sct. Petersburg ud af ubemidlet familie, men havde fået en alsidig uddannelse og var en stærk og særpræget personlighed. Da hun opdagede Serjoschas musikalske begavelse, gjorde hun alt for først hans uddannelse og senere hans karriere.

Allerede 6 år gammel skrev Prokofjev sin første komposition, og han var kun 8 år gammel, da han komponerede sin første opera „Giganten“. I februar 1904 rejste Marija Grigorjevna til Sct. Petersburg sammen med sønnen, for at udvirke hans optagelse på konservatoriet, og i de følgende år studerede han derefter komposition hos *R. M. Glière* og frekventerede forelæsninger hos blandt andet *Rimskij-Korsakov* og *Ljadov*. Det kejserlige musikkonservatorium lededes dengang af den konservative *A. Bernhard* efter strenge, absolutistiske principper, og man gjorde ikke meget for at udvikle elevernes særpræg. Prokofjev var i konservatorieårene på flere punkter i stærk opposition til konservatorielederen og lærerstaben, men da faderen døde i 1910, hvorved den unge Prokofjev i vid udstrækning blev tvunget til at underholde både sig selv og moderen, indordnede han sig under forholdene og afgik i 1914 fra konservatoriet med den højeste udmærkelse og vandt *A. G. Rubinstein-prisen*.

Den første præsentation af den unge komponist Prokofjev skete den 18. december 1908 ved en koncert, hvor han i programmet var repræsenteret med 7 klaverstykker. Han blev ganske velvilligt modtaget af kritikken og udfoldede i de følgende år en del koncertvirksomhed.

Prokofjevs første modning som kunstner skete i reaktionsårene efter den mislykkede revolution 1905–07. I denne periode blev så godt som alle kunstarter indenfor zarriget splittet og drevet ud i ekstremer. Det kommer tydeligst til syne indenfor litteraturen, dramaet og billedkunsten, men heller ikke musik-

ken går fri. Dog holder den klassiske arv sig her noget bedre end indenfor de øvrige kunstarter, men med Rimskij-Korsakovs død i 1908 svækkedes den såkaldte realistiske retning imidlertid stærkt. De to ekstreme modpoler indenfor russisk musik i reaktionsårene er på den ene side Konstruktivismen, på den anden Den Betonede Kakofoni. *Igor Stravinskij* bliver efterhånden til den mest markante repræsentant for den sidstnævnte retning: Modernisternes. Prokofjev hælder også til den modernistiske retning, men holder sig på den mere moderate side af venstrefløjen. Da Prokofjev i 1910 for første gang mødte Stravinskij og hans musik, stillede han sig ret afvisende overfor den, senere blev han dog stærkt interesseret i Stravinskij's musik, og man sporer en påvirkning fra denne i Prokofjev's første modne ungdomsarbejder.

I tiden frem til 1914 er det, man begynder at kunne skimte de første træk af det, der senere skulle blive hans hovedkendetegn som komponist: En elementær energi og en utømmet dynamik parret med tendenser til en snart lyrisk, snart sarkastisk humor, samt en udtalt interesse for nervøst-ekspressionistiske eksperimenter.

I juni 1914 oplevede Prokofjev sin første udenlandsrejse. Turen gik til London og her overværede han *Djagilevs* ballet-gæstespil. Han lærte Djagilev at kende personligt og gik på hans opfordring i gang med at skrive musik til en „Skythisk Ballet“. I foråret 1915 rejste Prokofjev til Italien for dér at mødes med Djagilev og præsentere de første skitser til balletten, og under denne rejse fik han sin første koncert i udlandet, i Rom den 7. marts. Prokofjev's og Djagilevs balletplaner blev imidlertid aldrig virkeliggjort, men Prokofjev's arbejde med dette projekt førte til den „Skythiske Suite“ (Opus 20, „Ala og Lolliv“, Skythisk suite for stort orkester i 4 satser,) der blev præsenteret for offentligheden den 16. januar 1916 i Mariinskij-teatrets koncertsal.

Djagilevs planer om en Skythisk ballet var en typisk frugt af reaktionsårenes dragninger imod det mytisk-barbariske, og Prokofjev's suite er da også præget af en barbarisk-primitiv eksotik. Den har især sin styrke i andensatsen (Tschushbog og de urenes dans) og i finalens coda. Musikken var i mange henseender rebelsk, og udtryksbredden er udvidet,

såvel i skitseringen af naturbilleder som i forsøgene på at give et musikalsk billede af de onde, menneskefjendske kræfter. Ikke uden grund greb komponisten 30 år senere tilbage til suitens anden sats, da han skrev musikken til Slaget på Isen i filmen „Aleksandr Nevskij“.

Prokofjev oplevede såvel februar- som oktoberrevolutionen i Rusland i 1917, men under indtryk af det begyndende kaos og den optrækkende borgerkrig ønskede han at forlade sin fædreland. Sovjetregeringens kulturkommissær *Anatoli Lunatjarskij* forsøgte først at overtale ham til at blive, men da det ikke lykkedes, gav han Prokofjev tilladelse til at rejse på en „studie- og rekreationsrejse“, og på fuldt legal vis forlod komponisten Rusland i september 1918 og rejste via Vladivostok og Tokyo til New York.

Hvorvidt Prokofjev har drømt om hurtigt at kunne lægge USA for sine fødder, får stå hen. I al fald blev hans første ophold dér ikke nogen umiddelbar succes. Han gav nogle koncerter, der fik en blandet modtagelse, og skrev operaen „Kærligheden til de tre appelsiner“ (Opus 33, opera i fire akter og en prolog efter *Gozzi*.) Operaen blev antaget til opførelse på Chicagos teater, men forberedelserne til dens opsætning blev gang på gang udskudt, og i april 1920 forlod Prokofjev USA for at slå sig ned i Paris, der med sin store russiske emigrantkoloni og det mondæne publikums „russersværmeri“ bød ham på langt bedre betingelser. Afbrudt af talrige udenlandsrejser og koncerttournéer boede Prokofjev i Frankrig indtil han i 1932 definitivt vendte tilbage til Sovjet-Unionen.

Hvad der ikke var lykkedes for Prokofjev i USA, lykkedes for ham i Frankrig: I første omgang lagde han Paris for sine fødder. Den 17. maj 1921 åbnede Djagilev balletsæsonen med Prokofjev's ballet „Le Chout“ (Opus 21, Eventyret om skælmen, der overlistede syv andre skælme, ballet i 6 billeder), og den russiske emigrant-balletinstruktørs flair for showmanship slog ikke fejl: forestillingen blev en succes og balletten kom senere til at gå over talrige scener verden over. Også „Industrialiseringsballetten“ „Le Pas d'Acier“ (Stål-skridtet, Opus 41, ballet i 2 billeder med libretto af *G. Jakulov*) som Prokofjev skrev på Djagilevs opfordring, blev en sensation –

og til dels en skandale –, og i det hele taget må første delen af Prokofjavs „udlændighed“ karakteriseres som en tid, hvor komponisten udfoldede en stor og rig skaberkraft. I sidste halvdel af tyverne synes han dog at være på vej ind i en kunstnerisk krise; Prokofjev griber af hjemlængsel, hvad der tydeligt afspejler sig i hans ballet „Ved Djneprs bredder“ (Opus 51, ballet i 2 billeder), og stærke kræfter i Sovjet-Unionen var begyndt at arbejde for hans tilbagevenden, her først og fremmest komponisten *Nikolaj Jakovlevitsch Mjaskovskij*, der som ung officer i 1906 var kommet på konservatoriet i Sct. Petersborg og dér havde sluttet venskab med den purunge Prokofjev. Siden 1922 stod de to komponister i uafbrudt korrespondance med hinanden, og året efter mødtes de i Berlin og genoptog det personlige venskab, som krigs- og revolutions-årene havde afbrudt.

Adskillige af Prokofjavs musikværker var blevet spillet i Sovjet-Unionen i de år, han boede i udlandet, således spillede pianisten *S. J. Feinberg* hans Tredie Klaverkoncert i Moskva i foråret 1925, og den 19. maj 1927 havde hans opera „Kærligheden til de tre appelsiner“ premiere på Bolshoi-teatret. Det gav anledning til komponistens første besøg i sit hjemland siden 1918, og han fik en varm modtagelse og gav flere koncerter. I efteråret 1929 var han igen på et kort besøg i USSR og i november 1932 vendte han definitivt tilbage til Sovjet-Unionen, hvor han levede til sin død i 1953.

Fra sovjetrussisk hold, også fra hans i mange henseender højst saglige biograf *Israel Nestjavs* side, har man lagt stor vægt på at fremhæve Prokofjavs tilbagevenden til hjemlandet som Den Fortabte Søns tilbagekomst. Det er da også ubestrideligt, at Prokofjavs rigeste og mest modne skaberperiode bliver årene efter hans hjemkomst. I perioden fra 1933 og frem til slutningen af fyrrerne, hvor sygdom begyndte at hæmme hans skaberkraft, når hans kompositoriske geni sin fulde udfoldelse med værker som balletten „Romeo og Julie“ (Opus

64, ballet i 4 akter efter *Shakespeare*), operaerne „Semjon Kotko“ (Opus 81, opera i 5 akter efter *Katajev*) og „Krig og fred“ (Opus 91, opera i 12 billeder efter *Lev Tolstoj*), og balletterne „Askepot“ (Opus 107-09) og „Stenblomsten“ (Opus 118, ballet i 4 akter efter *P. Bashov*). Dertil symfoniske værker som „Året 1941“ (Opus 90, symfonisk suite i 3 satser), „Den Femte Symfoni“ (Opus 100, 4 satser, B-dur) og „Kantaten til 20-årsdagen for Oktoberrevolutionen“, (Opus 74). Hertil kommer så den virksomhed, han i disse år udfoldede som filmkomponist, først og fremmest i samarbejde med *Sergei Michailovitch Eisenstein*.

Men hans komponistvirksomhed forløb langtfra uden gnidninger med myndighederne i Sovjet-Unionen. Gang på gang kom han på kant med *Stalin*-tidens kunstneriske dogmer, blev udsat for hård kritik og blev tvunget til at øve „selvkritik“. Hans „Kantate til 20-årsdagen for Oktoberrevolutionen“ blev simpelthen forbudt af *Stalin*, der ikke forstod den (og den er dog ubestrideligt et fremragende stykke musik), og flere af hans dramatiske musikværker måtte vente urimeligt længe på at blive opført, eller nåede først frem til opførelse efter hans død. Sidste år (1965) oplevede hans Revolutionskantate således endelig sin første fremførelse i USSR. Den Fortabte Søns hjemkomst kom altså ikke til at forløbe helt så harmonisk, som man fra officielt hold gerne ville give det udseende af. Prokofjev blev overøst med *Stalin*priser og udmærkelser og blev i vid udstrækning anvendt som et uafhængsskilt overfor udlandet, men *Stalintidens* kunstneriske ideologer forsonede sig aldrig helt med hans modernisme, mens han på sin side aldrig rigtigt kom til at forsones sig med deres uophørlige krav på „realisme“. Prokofjavs bedste og kunstnerisk stærkeste arbejder er enten rent abstrakte symfoniske værker, eller – dersom det drejer sig om musikdramatiske arbejder – helliget et historisk eller et abstrakt-fabulerende sujet.

(fortsættes i næste nr.)