

PROKOFJEV

2

AF BØRGE TROLLE

Første gang vi møder Prokofjefs navn i forbindelse med filmen, er i 1930, altså på et tidspunkt, da han endnu boede i Paris. På daværende tidspunkt var man i Sovjetunionen i fuld gang med lydfilmeksperimenter, og i begyndelsen af 1930 var man nået så vidt, at man kunne udsende det første resultat af disse eksperimenter: „Zvukovaja sbornaja programma“ (Et udvalgt lydfilmprogram), en sammenstilling af fire kortfilm, indspillet under *Abram Rooms* overopsyn og tekniske ledelse. (Han havde også direkte iscenesat programmets andet afsnit: „Plan velikich rabot“ (Femårsplanerne). I dette eksperimentelle lydfilmprogram er Prokofjev repræsenteret i filmens fjerde afdeling, som simpelt hen hedder: „Marsch S. Prokofjeva is spekaaklja „Ljubov k trem apelsinam““, (March af S. Prokofjev fra operaen „Kærligheden til de tre appelsiner“). Det er trediesatsen af hans opus 3a, en symfonisk suite i 6 satsers bygget over operamusikken, som i filmen bliver „spillet“ af et orkester, bestående af marionetdukker fra *Sergei Obraztsovs* dukketeater. Medtagelsen af et af Prokofjefs musikstykker i det første sovjetrussiske eksperimentelle lydfilmprogram fremtræder således klart som et led i de bestræbelser, der i disse år udfoldedes for at bane vejen for hans hjemkomst.

Og måske er det en tilfældighed, men det føjede sig i al fald sådan, at Prokofjefs første „skriftprøve“ på hjemlig jord, hans „ilddåb“ som sovjet-komponist, også kom til at udfolde sig i forbindelse med filmen. Det blev Prokofjefs arbejde som filmkomponist sammen med instruktøren *A. Fainschimmer* på filmen „Parutjik Kishe“ (Løjtnant Kishe). Det var næppe uden grund, at filmfolkene foreslog Prokofjev dette arbejde. „Løjtnant Kishe“ er oprindeligt en historie af den russiske forfatter *J. Tynjanov*, og den rummer en satirisk skarphed, som i høj grad har lighedspunkter med Prokofjefs stil. Historien udspringer sig i Sct. Petersborg på zar *Paul 1's* tid og beretter om følgerne af en militær embedsmands skrivefejl. En skriver indfører ved en fejltagelse en

ikke-eksisterende „Løjtnant Kishe“ i stamrullen, og takket være det almægtige bureaukrati vågner denne ikke-eksisterende løjtnant til live; han forfremmes, giftes og dør til slut.

Prokofjev blev her stillet over for den opgave at skrive en musik, som prisgav visse tilstande i en forgangen tid til latteren. Desuden skulle musikken danne en klangmæssig kulisse til den tid, i hvilken handlingen udspillede sig. For første gang siden sin „Klassiske symfoni“ (opus 25, D-dur, 4 sats, 1917) måtte Prokofjev her vende sig imod en original gengivelse af en gammel musikstil, denne gang ikke Wiener-klassicismen, men den tidlige empire-stil fra slutningen af 1700-tallet, således som den især udfoldede sig i Sct. Petersborg.

Prokofjev angriber dette problem fra to udgangspunkter. Det første er en karakteristik – i dette tilfælde tillige en karikering – af det Sct. Petersborgske kasernemiljø. Og det lykkes ham på højest træffende vis ved hjælp af små tonefragmenter at præge et billede af Paul 1's Petersborg med dens preussiske hofparader og forrygende husarorgier. De uopmærkelige trommehvirvler og den dominerende piccolofløjtede med dens grelt høje register understreger det groteske hos zarhoffets officersmarionetter og de dukeagtigt trippende damer. Det sarkastiske element understreges gennem pludselige og abrupte overgange: Et russisk snelandskabs lyrisk-musikalske impressioner afløses pludseligt af en afstumpet ceremoniel march, en let parodieret romance afbrydes af en grov kuskesang osv.

Det andet punkt, hvorfra Prokofjev angriber problemet, er *instrumentationen*. Det er nemlig først og fremmest ved hjælp af denne, at „hovedpersonen“'s uvirkelighed og fiktivitet karakteriseres. Prokofjev gør i filmmusikken brug af et „ledemotiv“, i dette tilfælde altså af et „løjtnantsmotiv“, som følger os filmen igennem, men det er hver gang instrumenteret i overensstemmelse med den pågældende situation: Da militærskriveren første gang ved en fejltagelse indfører „Løjtnant Kishe“ i stamrullen, klinger det sprødt og tyndt (stryger-



Den tragiske scene efter slaget i „Alexandr Nevskij“.

pizzicato og enkelte fløjteklange); da han fremmes til general, udsættes motivet for klingende messingblæsere. Den vekslende instrumentation er hovedmidlet til en differentiering af ledemotivet i denne film, hvilket gør det muligt for tilskuerne umiddelbart at fatte enhver ny situation, som står i forbindelse med dette motiv.

Såvel Tynjanovs fortælling som filmen selv kunne have fristet til en grov karikering. Det er et bevis på Prokofjavs musikalske geni, at han *undviger* dette, men i stedet for forlener filmen med den sarkasme og ironi, som allerede før hans tilbagevenden til Sovjetunionen var ham egen.

„Løjtnant Kische“ blev indspillet i slutningen af 1933, og *I. O. Dunajevskij* fik med denne film sin debut som orkesterleder. Som allerede nævnt blev han senere en ret flittigt benyttet filmkomponist inden for sovjet-filmene. Den 7. marts 1934 oplevede filmen sin russiske premiere, og Prokofjavs filmmusik vandt straks almindelig anerkendelse.

I sommeren 1934 anvendte Prokofjev dele af filmmusikken fra „Løjtnant Kische“ til en symfonisk suite (opus 60).

Prokofjavs første – og absolut vellykkede – indsats som filmkomponist bliver imidlertid ikke fulgt op i de følgende år. I 1936 sysler han ganske vist med nogle udkast til filmmusik, dels til en film efter *Puskins* „Pikovaja dama“ (Spader dame), som skulle være sat i scene af *Michail Romm*, dels til en „Boris Godunov“-film. Ingen af disse planer blev imidlertid virkeliggjort, men Prokofjev anvender senere dele af disse udkast i sit opus 70, som han udsendte i slutningen af 1936.

Først i 1938, da Prokofjev begyndte at arbejde sammen med Eisenstein, indtrådte den næste store fase i hans udvikling som filmkomponist.

★

Prokofjev havde første gang truffet Eisenstein i Paris, da denne var på vej til Hollywood og Mexico i 1930. Efter begges hjemkomst til Sovjetunionen havde de mødtes flere gange og ivrigt diskuteret kunstproblemer. Eisenstein havde på et tidligt tidspunkt været interesseret i lydfilmens problemer, og i 1928 havde han offentliggjort det berømte „Manifest“ om lydfilmens principper sammen med *Pudovkin*

og *Aleksandrov*. (Eisenstein anses for at være manifestets egentlige forfatter.) Og det officielle formål med Eisensteins, Aleksandrov og *Tissé's* store udenlandsrejse var at studere lydfilm. Det gik ikke som planlagt, der kom ingen lydfilm ud af rejsen, kun det strandede projekt „Que Viva Mexico“, af hvilket det optagne materiale aldrig kom Eisenstein i hænde, så længe han levede. Også hans første påbegyndte filmprojekt efter hjemkomsten, „*Bezhin lug*“ (Bezhin-ingen) blev han tvunget til at opgive, og arbejdet med det blev indstillet, før man nogen sinde var nået til problemet, hvordan det skulle underlægges med musik. Frem til 1938 havde Eisenstein altså overhovedet ikke indspillet nogen lydfilm.

Men Eisenstein havde fra sin tidligste ungdom interesseret sig for musik, og det er næppe nogen tilfældighed, at han allerede på et tidligt tidspunkt af sin filmiske løbebane anvender en terminologi, som er gennemtrængt af musikalske udtryk, når han udfærdiger sine teoretiske afhandlinger. Han taler om tempo og rytme, om polyfoni, audio-visuelle kontrapunkter, tema, ledemotiv og det filmiske partitur. Da han samtidig var en udpræget eksperimentator, har han haft let ved at komme på talefod med Prokofjev, og da det endelig kommer til et praktisk film-samarbejde mellem de to, vokser der ud af dette et ideelt forhold, hvor komponist og instruktør i en sjælden grad forstod hinandens intentioner, tog hensyn til dem og højede dem efter hinanden.

I begyndelsen af 1938 havde Prokofjev været på en stor koncertturné til Tjekkoslaviet, Frankrig, England og USA. Efter hjemkomsten modtog han i maj 1938 en opfordring fra Eisenstein til at skrive musik til den film, han nu planlagde at indspille: „*Aleksandr Nevskij*“. Prokofjev sagde straks ja til denne opfordring.

Den opgave, Prokofjev blev stillet overfor, krævede et omhyggeligt studium af det historiske kildemateriale, et kendskab til gammel-russisk kultur og til middelalderens katolske hymner.

Prokofjev beretter selv om dette i et brev (citeret efter Nestjev):

Arbejdet med musikken til „*Aleksandr Nevskij*“ gav mig stor glæde og tilfredshed. Det medrivende tema, dets rigdom på karakteristiske figurer og Eisensteins store kun-

nen gav – sammen med et forbilledligt samarbejde inden for kunstnerkollektivet – min fantasi rig næring.

Længere fremme i det pågældende brev *afviser* Prokofjev en direkte musikalsk rekonstruktion af de gamle musikalske former, idet han skriver:

Det synes mig rigtigst ikke at skrive „Teutonerne“s musik sådan, som den i virkeligheden har lydt ved slaget på Peipussøen, men sådan, som vi nu forestiller os den. Samme betragtning har jeg anlagt ved bearbejdningen af de russiske sange. De skal skrives i nutidig form og ikke sådan, som de har lydt for 700 år siden.

Prokofjev var allerede fra sit arbejde med musikken til „*Løjtnant Kishe*“ fortrolig med de tekniske muligheder og betingelser for lydfilmoptagelse. Under arbejdet med musikken til „*Aleksandr Nevskij*“ vågnede hans gamle lidenskab for eksperimenter – uden tvivl delvis næret af den lige så ivrige eksperimentator Eisenstein – og han tager på ny spørgsmålet om *instrumenteringen* op til behandling. Men i „*Aleksandr Nevskij*“-musikken driver han disse eksperimenter endnu et stykke videre, idet han nu også drager instrumenternes *placering* i forhold til mikrofonerne med ind i sine eksperimenter. F. eks. havde han lagt mærke til, at en temmelig kraftig lyd umiddelbart foran mikrofonen fremkaldte en skarp, metallisk klangfarve ved gengivelsen. I sin filmmusik søger han at udnytte dette dramaturgisk. Når korsriddernes musik spilles, lader han fanfarenne blæse umiddelbart foran mikrofonen, hvorved det skarpe og hårde musikalske indtryk af riddernes „tema“ i høj grad understreges og forstærkes.

I fortsættelse af dette gennemførte Prokofjev adskillige andre forsøg med orkesterinstrumenternes placering i forhold til mikrofonerne. De lydsterke instrumenter, først og fremmest messingblæserne, anbragte han således i andre tilfælde i studiets fjerneste ende, mens træblæserne blev grupperet umiddelbart foran mikrofonen. På denne måde opstod en egenartet effekt, som man ikke umiddelbart kan opnå med et symfoniorkester. Prokofjev blev mere og mere begejstret for de rige muligheder, lydfilmen åbnede for ham, og overvågede selv musikoptagelserne.

Hvem der også var begejstret, var Eisen-

stein. Hans begejstring strakte sig så vidt, at han lod flere af scenerne i filmen tage om for derigennem at få mulighed for at kunne føje filmens klipning efter Prokofjefs musik. Derigennem blev det muligt at bibeholde den musikalske formgivning uforandret og at opnå en naturlig sammenhæng mellem musikken og filmhandlingen.

Dette princip: at i nogle tilfælde skrives musikken *først*, hvorefter filmklipningen indordner sig under *den*, er altså noget, som er opstået under selve samarbejdsprocessen mellem Eisenstein og Prokofjev. Da de senere genoptog samarbejdet under arbejdet med filmen „Ivan Grosnij“, var de fra starten indstillet på dette princip. På grundlag af Eisensteins manuskript skrev Prokofjev flere dele af filmens musik, endnu før indspilningerne overhovedet var kommet i gang, og Eisenstein tog ikke alene ved filmens klipning, men også under selve indspilningerne hensyn til komponistens krav og intentioner.

I „Aleksandr Nevskij“ udfylder musikken i endnu højere grad, end det var tilfældet med „Løjtnant Kische“, en *dramatisk funktion*. Mens sangen om Aleksandr Nevskij intoneres på lydsiden, viser billederne os et snedækt landskab, som afskæres af de nøgne træers karakteristiske arkitektur. Med de uheldsvangre scener, som viser fjendens voldsherredømme over Pskovs undertrykte folk, begynder handlingen at udvikle sig. I horisonten løfter røgskyer sig fra de landsbyer, som korsridderne har afbrændt under deres hærgen, grelt klinger de fjendtlige hornblæseres instrumenter, manende til kamp og ødelæggelse. Prokofjev lader orkestret og det ledsagende kor underbygge dette indtryk med de messende toner fra en katolsk koral. Da rejser Novgorods bønder sig til forsvaret for deres hjemland, og den heroiske sang „Rejs jer, I russere“ sætter ind.

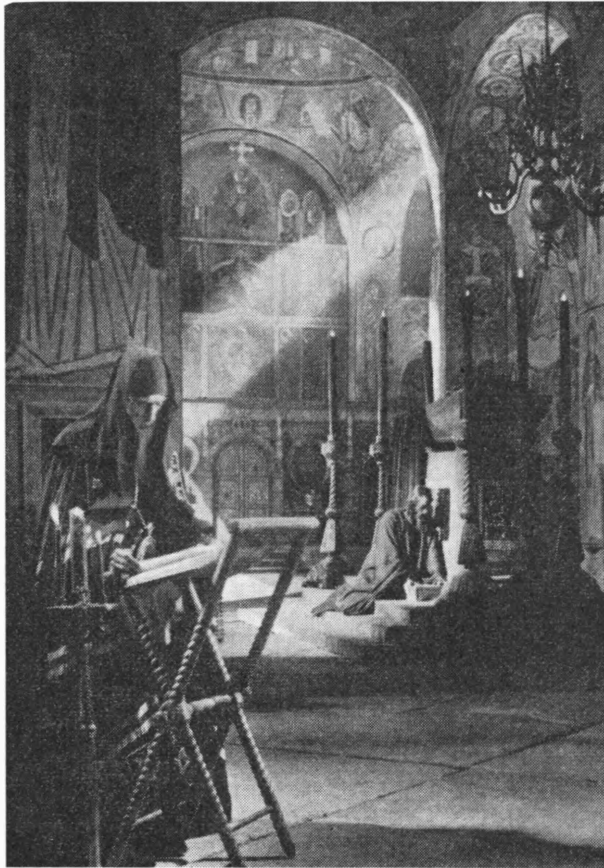
„Slaget på isen“ er filmens hovedscene, og her finder enhver ny situation et klart udtryk i musikken. Under scenerne med det tågedækkede landskab er musikken mættet med urolig forventning; de fremrykkende ryttere får den til at slå over i det uheldsvangre, hvad der brydes af gudok-spillernes lystige musik under novgorodernes fremrykning. Hovedepisoden: Katastrofen for korsridderne på Peipussøens is – følges af en tragisk, natlig scene, hvor en ung russisk pige vandrer over slagmarken med

en fakkel i hånden, søgende efter sin faldne fæstemand, mens hun synger en klagesang. Lydsiden slår nu over i klokernes festlige klemten, der skal bebude Aleksandrs indtog i det befriede Pskov i spidsen for de sejrende novgoroder, og efter sørgeprocessionen med ligene af de faldne helte ender filmen i en folkefest med nationalrussisk musik.

Hele filmen er næsten én eneste stor og ubrudt demonstration af den lydfilmiske *kontrapunktik*, Eisenstein gør sig til talsmand for i „Manifestet“ fra 1928. Ethvert musikalsk brudstykke er afstemt efter det tilsvarende stykke i filmhandlingen. Ved hjælp af denne kontrapunktik er det mange steder blevet muligt for musikken så at sige at *foregribe* den efterfølgende filmhandling. På billedsiden ser man f. eks. russiske krigere, som tavse venter på angrebet; på lydsiden begynder „Invasions-temaet“ allerede sin intonation som et varsel om den truende fare. Længere fremme i filmen ser vi de fjendtlige anførere i panisk skræk styrte tilbage til deres lejre; de aner det kommende nederlag. Under dette begynder musikken allerede på de russiske ridderes sejrstema. Således forstærker og fuldstændiggør de auditive og de visuelle billeder hinanden „kontrapunktisk“, og denne egenartede kontrapunktik efterlader et usædvanligt indtryk.

Selve slagscenen på Peipussøens is er næsten et kapitel for sig. På billedsiden er denne sekvens kendetegnet gennem en hurtig og ekspressiv klipning, *handlingen* er altså stykket ud i mange enkeltbidder. På lydsiden løber musikken under denne sekvens fuldstændig kontinuerligt, udgør altså et musikalsk ostinato. Men Prokofjev opererer med ostinatoet på en måde, så den forbinder de talrige udsnit fra det store slag; musikken fungerer altså som en emotionel sammenfatning af indholdsmæssigt forskellige billeder, som dog dramaturgisk hører sammen; de er alle enkeltfaser af det samme slag. Mens musikken udfolder sig som en enhed, næsten som en *cantus firmus* i gamle polyfone former, sker kontrapunkteringen igennem det vekslende visuelle indhold. Hele denne „vertikale montage“ kommer derved til at funktionere som en slags musikalsk polyfoni.

I begyndelsen af 1939 bearbejdede Prokofjev sin musik til „Aleksandr Nevskij“ til et musikalsk værk: „Kantaten „Aleksandr Nev-



„Ivan Grosnij“

skij (opus 78, kantate for mezzosopran, kor og orkester i 7 afdelinger). Fra den dramaturgisk bundne musik blev det vigtigste udvalgt og indordnet i en harmonisk, vokal-symfonisk form. Den indledende del: „Rusland under mongolherredømmet“ og vokalepisoderne: Anden del: „Aleksandr Nevskijs sang“, Fjerde del: „Rejs jer, I russere!“ og Sjette del: „Dødens mark“, – overførtes næsten uforandret. Derimod måtte de bredt anlagte orkesterfragmenter, især „Slaget på isen“ og finalen: „Aleksandrs indtog i Pskov“, ændres væsentligt. Kantatens tredie del: „Korsridderne i Pskov“ blev opdelt i tre dele, og i fjerde og syvende sats vender Prokofjev sig til det samme princip, som han også anvendte i finalen til „Løjtnant Kische“: en kontrapunktisk sam-

menføjning af temaerne. (I filmmusikken var det kontrapunktisk sammenføjet med *billederne*.) Nogle af de rent „tonemalende“ afsnit blev helt udeladt (Aleksandrs tvekamp med korsridderne, sørgemusikken under indtoget i Pskov), og desuden måtte kantaten instrumenteres på ny fra bunden af, da filmmusikkens usædvanlige eksperimenter blandt andet med hensyn til instrumenternes *placering* ikke lod sig anvende i en koncertsal.

Kantaten nåede første gang til fremførelse af Moskva-filharmonikerne den 17. maj 1939. Filmen havde haft russisk premiere den 1. december året før.

I foråret 1939 modtog Prokofjev en opfordring fra Eisenstein til at skrive musik til den plan-

lagte film „Ferghana-kanalen“. Prokofjev sad imidlertid midt i arbejdet med en opera, „Semjon Kotko“ (opus 81, opera i 5 akter efter en fortælling af *Katajev*), og desuden var prøverne på hans ballet „Romeo og Julie“ ansat til at skulle begynde i Leningrad inden for kort tid, så Prokofjev afslog – om end med beklagelse – denne opfordring. Eisensteins filmplaner blev imidlertid heller aldrig ført ud i livet.

Prokofjev havde før det tyske angreb den 22. juni 1941 været i kontakt med den russiske instruktør *A. Gendjelschstejn* om eventuelt at skrive musik til en biografisk film om *Lermontov*, hvis optagelser allerede var kommet i gang. Prokofjev var interesseret i opgaven, der bød på lighedspunkter med „Løjtnant Kishe“, og havde diskuteret nogle planer med instruktøren, men krigsudbruddet førte foreløbig til, at optagelserne blev indstillet. Og næste gang vi møder Prokofjeps navn inden for sovjet-filmen er i 1943, da man anvender hans symfoniske suite, opus 90, „Året 1941“ som musikalsk arrangement i agitationsfilmen „Partisani v stjepjach Ukraini (Ukraina 1941 g)“ (Partisaner på Ukraines stepper – Ukraina 1941) instrueret af *I. Savtjenko* efter eget manuskript. Prokofjev havde skrevet dette musikstykke som en reaktion på det tyske overfald, en slags „musikalsk kampskrift“ (med fremragende musikalske motiver) til at styrke hjemmefrontens moral. Musikken var af *A. Kornejtjuk* anvendt til et agitatorisk scenearrangement, og dette blev nu lagt til grund for en film. Selv havde Prokofjev intet at gøre med den musikalske tilrettelægning, han var på daværende tidspunkt – filmen fik russisk premiere den 2. marts 1943 – via Tbilissi i Grusien rejst til Alma-Ata for sammen med Eisenstein at skabe filmen „Ivan Grosnij“.

Her i Alma-Ata, Kasakhistans hovedstad, midt i Asiens centrum og mere end 3000 km fra Moskva, boede Prokofjev næsten ét år. Kort tid efter krigsudbruddet var Mosfilms stab og udstyr blevet evakueret hertil, og der udfoldede sig en livlig filmvirksomhed i byen, dog for det meste om natten, fordi man af hensyn til produktionslivet skulle spare på elektriciteten om dagen. Prokofjev var på ny begejstret for Eisensteins manuskript, og allerede i november 1942 skrev han kormusikken til „Oprichnikiernes ed“, et musikalsk indslag,

som senere fandt anvendelse i filmens anden del.

Mens forberedelserne til „Ivan Grosnij“ stod på, skrev Prokofjev musik til en ny film, iscenesat af *A. Fajnschimmer*, „Kotovskij“, en biografisk skildring af den russiske agrarvidenskabsmand *G. I. Kotovskijs* liv. Og da Gendjelschstejn i Stalinabad får genoptaget og afsluttet optagelserne af sin „Lermontov“-film, får han Prokofjev, med hvem han allerede tidligere havde drøftet planer for en filmmusik, til sammen med *V. Puschkov* at skrive denne musik. „Lermontov“ når frem på de russiske biografer den 6. juli 1943.

I oktober 1943 vendte Prokofjev tilbage til Moskva efter at have været evakueret i mere end to år.

Efter at have tilbragt sommeren 1944 i „Komponisternes hus“ i nærheden af Ivanovo vendte Prokofjev om efteråret tilbage til Moskva, hvor „Ivan Grosnij“ var ved at blive færdiggjort i Mosfilms studier. Det forbillidige samarbejde mellem Eisenstein og Prokofjev etableredes på ny, og Eisenstein udtalte under færdiggørelsen:

Det overrasker mig bestandig, at komponisten Prokofjev, som jeg samarbejder med, efter to, højst tre flygtige forevisninger af det redigerede materiale (og efter at have fået tidsangivelserne i sekunder) allerede den næstfølgende dag kunne skabe en så prægtig og fejlfri musik, som i sin opbygning og sine accenter ikke alene føje sig ind i handlingens almindelige rytme, men også med en overordentlig stor præcision var tilpasset filmklippingens nuancer. (Citeret efter „Iskusstvo, 1954“, p. 138.)

I den nye filmmusik får Prokofjev lejlighed til at skildre en subjektiv følelseskreds af betydeligt større omfang, end tilfældet var i „Aleksandr Nevskij“. Det skyldes farverigdommen i Ivans oplevelsesskala, som rækker fra ungdommeligt-lyse stemninger og til den dybeste sorg og smerte, fra den unge Anastasias angst og til bojarkvinden Jefrossinija Staritskajas had og ondskab.

Af stor kraft er allerede den lakoniske, men højst ekspressive ouverture. „På sine fjenders knogler og sine brandtomter samler det gamle Rusland sig“, lyder det i det indledende kor. Ledsaget af stormfulde violinpassager fremfører trompetter og valdhorn Ivans lapidariske

tema. I midten af ouverturen intoneres et kort, men dramatisk mandskor (En sort sky viser sig), som synger om bojarernes forræderi og de ydre fjenders intriger. Koret gentager hårdnakket en skarp „alarmerende“ frase omtrent på samme måde, som vi møder det i Prokofjevs opera „Krig og fred“.

Kirkekoret i de indledende scener af „Ivan Grosnij, I“ er et nyt eksempel på det fabelagtige samarbejde mellem Eisenstein og Prokofjev. Det udfylder nemlig en række *samtidige* funktioner. For det første er det en hjælp for tilskuerne til at „føle sig ind i stemningen“. Korets emotionelle funktion er i denne forbindelse „objektiv“, det forbinder sig ikke med nogen karakteristisk af heltens (hovedpersonens) oplevelse, men ligger – som tilfældet er med koret i de græske tragedier – uden for hans person. Koret er et *element* i den objektive situation på samme måde, som zarens figur er det. Samtidig har koret en anden funktion, nemlig den stoflige illustration af *rummet*. Koret selv ses ikke, og derfor kan dets „klangdybde“ bidrage til en „udvidelse“ af billedet. Ovenpå disse to funktioner virker det endelig i sin naturlige rolle som kirkemusik, den fremstillede situations korrelat.

Selve kroningsscenen, som udgør det meste af kirkeskvensens første halvdel, er i sig selv et udmærket eksempel på en anticiperung. Under kirkekorets sang har kameraet søgt rundt om „genstandene“: Zarens kåbe (han er selv i den, men man ser ham kun fra ryggen) og tegnene på hans magt: sceptret, rigsåblet og kronen. Fra disse „ting“ glider det videre over de forsamlede gejstliges ubevægelige skikkelser. (Også disse bliver til „genstande“). Først da diakonens dybe bas er færdig med at ønske „Selvherkeren over alle russere et langt liv“, vender den nu kronede Ivan sig, og billedet koncentrerer omkring et ungt, viljestærkt ansigt, det menneskes ansigt, hvorom det hele har drejet sig. Filmmontagens *forbaling* af tidspunktet for at vise zarens ansigt går her i hånd med musikken, i begge tilfælde er der tale om en gennemtænkt stigning i spændingen. Musikken kommer her til at virke som *både* et element blandt andre *og* samtidig som et element, der *realt* „hører sammen med“ scenen.

Under bryllupsmåltidet hører vi to små sange, som klart er påvirket af *Glinkas* medri-

vende lyrik: Sangen, som hylder den unge mands fortrin (Som den unge eg på bjergsidene), og prisen til brudens skønhed (Der svømmer en hvid svane). Let og glad er også orkesterledsagelsen. Når bryllupsfesten afbrydes af folkeopstanden og de tatariske gesandters ankomst, afløses dette lyriske tonemaleri af præcise, plastiske lydbilleder. Usædvanlig malerisk bliver musikken, når de tatariske gesandter erklærer Rusland krig. I en serie gutturale skrig ligger der en grusom kraft gemt. Prokofjevs evne til med orkestrets midler ikke alene at udtrykke handlingens dynamik, men også den menneskelige tales intonationer og dens timbre, er i sandhed overraskende.

Da Ivans tropper er draget mod Kasan, udfolder musikken sig med stor billedrigdom. Langsomt slæbes de tunge kanoner op ad skrænten. Fra orkestrets side ledsages det af et tema for kontrabas, akkompagneret af dumpe paukeslag i baggrunden. I det fjerne høres de russiske krigeres sang: „Oh, du bitte smerte, du tatariske steppe“. I sit kvarter planlægger Ivan morgendagens slag. Hans „ledemotiv“ får her en form, som udtrykker klogskab, ro og handlekraft. Motivet afbrydes af Moskva-kanonerens sang. Skønt ganske kort hamrer den på tilskuernes trommehinder med sine hårde modulationer og den dybe, mandlige klangfarve. Ledsagemusikken til stormen på Kasan er et af filmens musikalske højdepunkter. Her behersker messingblæserne klangbilledet, og Prokofjevs „brutale“ scherzo bliver til et højt egenartet tonemaleri, opbygget for at illustrere en konkret begivenhed.

Scenerne, hvor den dødsmærkede Ivan anråber bojarerne om at anerkende hans søn Dimitri som zar, rummer måske filmens mest *udtrykfulde* musik. Det dramaturgisk tilspidsede tema over Ivans kval, der er udformet som en slags vekselkor mellem kontrabasser, giver tilskuerne en fornemmelse af hulken og kvalfuld stønnen.

Forholdsvis grove effekter anvender Prokofjev til at karakterisere zarens fjender. Især lægger man mærke til fyrstinde Jefrossinja Staritskajas motiv: hendes tilsynekømt ledsages af en uheldsvanger skrattende timbre fra strygerne, der virker som noget nær en række hæse krageskrig. De reaktionære bojarens tema danner – sammen med tartarens tema – en særpræget og specifik „kontrahandling“ inden

for filmens komplicerede musikalske dramatik.

Den mest udtalte audio-visuelle *sammen-smeltning* af billede og lyd findes dog i scenen, hvor Ivan knæler ved foden af den myrdede Anastasias kiste. På lydsiden præsenteres vi her for en auditiv „treklang“. Det første element i denne treklang er rent musikalsk: Kirkekoret, der synger en bøn for den døde. Det andet element er både verbalt og musikalsk: Det er metropolitten Pimens messende fordømmelse af Ivans gerninger. Det tredje er rent verbal: Maljutas stemme, som hviskende beretter om ulykker og om bojarenes sammensværgelse. Disse auditive elementer har hver sin funktion: Den første er rent fortidig, den anden fortidig-nutidig, og den tredje nutidig-fremtidig, en kimcelle for den videre udvikling af handlingen. Deres forskelligartede karakter gør det muligt for tilskuerne at fatte denne polyfoni.

Musikken til „Ivan Grosnij, II“ står måske operaen nærmere end den gjorde det i første del. Beslægtet med operaen er i al fald „Oprichnikiernes ed“ (som allerede var gjort færdig i 1942), Jefrossinjas sang „Den sorte bæver“, den vokal-symfoniske scene med mordet på fyrst Vladimir og Oprichnikiernes to forrygende danse. Den ene er i partituret forsynet med tempobetegnelsen „kaotisk“, og er opbygget på en vedvarende gentagelse af en arkaisk sang, den anden er gennemkomponeret med et refrain. Dansene ledsages af Fjodor Basmanovs kraftfulde sang, hvis rytme stiger og ender sammen med koret i et karakteristisk glissando: „Gæsterne drog til bojarene i paladset.“

En rystende scene – billedmæssigt såvel som musikalsk – er Jefrossinjas vanvid, da de sammensvorne har dræbt hendes søn Vladimir, som kommer vandrende, iført zarenes kåbe og krone. Den magtbegærlige gamle fyrstinde synger i vanvid over sin søns lig vuggesangen om „Den sorte bæver“, den sang, som hun tidligere har sunget i filmen, da hun lullede ham i søvn og sig selv ind i visionen om ham på zartronen. Nu synger hun denne sang på ny med sin myrdede søns hoved i sit skød, denne gang med høj, til tider skærende stemme, afbrudt af pauser og med vanviddet lysende ud af det forstenede ansigt. Her er musikken og sangen anvendt for at give et lydbillede af selve vanviddet.

Prokofjvs anvendelse af ledemotiver i „Ivan Grosnij“ er et interessant eksempel på, hvorledes et sådant ikke alene kan være en enkelt skikkelse underordnet, men også et bestemt handlingsmønster, en tid, en situation, en emotion, ja endog en slags „fælles idé“. Det er således værd at bemærke, at Ivans ledemotiv har påfaldende lighedspunkter ikke alene med sejrshymnen i „Aleksandr Nevskij“ men også med Kutusov-motivet fra Prokofjvs opera „Krig og fred“, ja endog med ledemotivet i Rimskij-Korsakovs opera „Pigen fra Pskov“ (Pskovitjanka 1868).

„Ivan Grosnij, I“ vandt hæder og anerkendelse i Sovjet-Unionen og bragte Stalinpriser til både instruktør og komponist. I slutningen af 1945 gjorde Prokofjev musikken til anden del færdig, og i februar 1946 skrev han glad til Eisenstein: „Alle roser Ivan“. Men Stalin forbød „Ivan Grosnij, II“, og hverken Eisenstein, som døde i 1948, eller Prokofjev, som døde i 1953, opnåede at se „Ivan, II“ blive fremført på biograferne. Det skete først den 1. september 1958.

Efter afslutningen af Ivan-filmene fik Prokofjev ikke mere lejlighed til at skrive filmmusik. Men efter hans død er to af hans baller blevet filmatiseret: „Romeo og Julie“ af Mosfilm i 1954 med *Lev Arnsjam* som instruktør, og „Zoluschka“ (Askepot) af Gorkava Kinostudija i 1961 i *Aleksandr Rou* og *Rotislav Zacharovs* instruktion. I begge tilfælde er der tale om en overførelse af den sceniske ballet til filmen, og iscenesættelsen er vel tillempet filmens krav, men lægger på ingen måde skjul på, at det er en scenisk ballet, man vil præsentere. For „Romeo og Julie“s vedkommende er der tale om en direkte filmatisering af Bolshoi-balletens fremførelse med *Galina Uljanova* og *Juri Sdanov* i titelrollerne, for „Askepots“ vedkommende er der tale om en rekonstruktion af balletten i studiet i Kijev under medvirken af visse kunstnere fra Bolshoi. I begge tilfælde må filmene siges at yde Prokofjvs baller fuldt retfærdighed, men nogen omformning af musikken, endelige medvirken fra komponistens side har der altså af gode grunde ikke været tale om. En bedømmelse af dem som Prokofjev-værker må ske ud fra et musikalsk-dramatisk synspunkt og ikke ud fra et filmisk og skal derfor udelades her.



A. Fainschimmers „Parutjik Kishe“ (Løjtnant Kishe).

Prokofjeps kompositoriske skaberværk strækker sig over et halvt århundrede og omfatter 130 registrerede værker. Det spænder over næsten alle musikalske genrer: Symfonier og kantater, operaer og balletter, koncerter for klaver, violin og violoncel, kor, romancer, sange og musikalske miniaturer. Inden for dette omfattende skaberværk synes 6 filmkompositioner ikke af meget rent kvantitativt set. Og dog er Prokofjeps indsats som filmkomponist måske den mest revolutionerende indsats, han overhovedet har ydet. Når resultatet af „lydfilmens første etape“ skal gøres op, og det vil sige fra lydfilmens fremkomst og til den nyorientering, som nu synes at være under udfoldelse, er der næppe tvivl om, at Prokofjev da helt naturligt vil komme til at indtage pladsen som en af de mest banebrydende, en af dem, som fra starten indså, at lydfilmene åbnede helt nye muligheder for en kunstnerisk *synthese*. Han havde den lykke at komme til at arbejde sammen med Eisenstein, hvis indsats på dette område ikke var mindre banebrydende, men man må ikke overse den kendsgerning, at Prokofjev allerede havde ydet en pionerindsats indenfor filmmusikken, før han kom til at arbejde sammen med Eisenstein.

Prokofjeps kunstneriske løbebane var stormfuld, som Eisensteins var det. Begge stræbte de imod det internationale og universelle, samtidig med at deres kunst sugede næring igen-

nem de dybe, nationale rødder, hvormed begge var forbundet med det folk, hvoraf de var rundet. De forenedes i en udtalt hang til at eksperimentere, men også i en hensynsløs og kompromisløs stræben efter ærlighed, dette den sande kunstners fornemste adelsmærke.

Begge vil de leve langt ind i fremtiden, ubrydeligt knyttet sammen igennem de tre storværker, de skabte i fællesskab.

Bibliografiske Noter.

Israel Nestjev: *Prokofjev*.

Nestjev, som var en personlig ven af Prokofjev, og som igennem mange år fulgte hans arbejde som komponist, har udsendt flere udgaver af sin Prokofjev-biografi i Sovjet-Unionen. Den foreløbigt sidste, hvis manuskript er afsluttet i 1954, altså efter Prokofjeps død, blev udsendt i Moskva i 1957.

Af denne udgave har Stanford University Press, California, og Oxford University Press, London, udsendt en engelsk oversættelse og Henschelverlag i Berlin en tysk oversættelse i 1962.

En engelsk oversættelse af en af de tidligere russiske udgaver udsendtes i 1946 af Alfred A. Knopf, N.Y.

Et værdifuldt bidrag til belysning af Prokofjeps indsats indenfor filmmusikken er ydet af den polske forfatterinde *Zofia Liss*, hvis bog „*Æstetik der Filmmusik*“ er udgivet af Henschelverlag, Berlin 1965.