



Bokstavens lov og bokstavens ånd

Werktreue på norsk: Robert Riefling som professor ved Norges musikkhøgskole

Olaf Eggestad

Førstelektor, Avdeling for klassisk musikk, Fakultet for utøvende kunstfag, Universitetet i Stavanger

Olaf Eggestad er pianist (debut 1985) og musikkviter. Han er førstelektor i musikkteori ved Universitetet i Stavanger med hovedvekt på historiske, oppføringspraktiske og musikkestetiske emner og har også undervist ved NTNU (akkompagnement, klaver) og NMH og virket som skribent, kritiker og foredragsholder. Fra 2000 til 2018 ledet han den klassiske fagavdelingen ved Fakultet for utøvende kunstfag, Universitetet i Stavanger. Siden starten av 1990-tallet har han parallelt med frilans-, undervisnings- og forskningsvirksomhet (bl.a. *The Reflective Musician*, 2013–2015) vært involvert i kulturadministrasjon og forestått en rekke festivalarrangementer i Stavanger, herunder Nordlyd, Kammermusikkfestivalen, Speculum-festivalene, St. Svithun-dagene og Krysspunkt Valen.
olaf.eggestad@uis.no

Sammendrag

Robert Riefling (1911–88) ble i 1973 ansatt som NMHs første klaverprofessor. Artikkelen fokuserer på det begrep som utgjør kjernen i hans estetiske holdning og definerer premissene for hans undervisningsgjerning. Rieflings ideer om *Werktreue* ble formet hovedsakelig i møte med hans tyske hovedimpulser: først studier hos Karl Leimer og deretter mesterklasser hos Edwin Fischer og Wilhelm Kempff. I sin estetiske orientering kommer han til å stå som en typisk eksponent for den tyske, modernistiske mellomkrigs generasjonen, som riktignok også rommer motstridende og tilbakeskuende tendenser. Som en av de mest innflytelsesrike normgivere i norsk klaverdiskurs og musikkliv i det hele bidro han også til å spissformulere verdiene i den kultur som tradisjonelt er blitt betegnet som klassisk, og i en tid der 'klassisk musikk' fremdeles tronte øverst i samfunnets kulturhierarki – hos både politikere og allmennhet. Foreliggende tekst tar for seg et tematisk utsnitt av et mye større monografisk arbeid om Robert Rieflings pedagogiske og utøvende praksis, samt resepsjonen av ham.

Nøkkelord

Werktreue – «verktroskap», komponistens intensjoner, fremførelsens moralitet

Abstract

In 1973, Robert Riefling (1911–88) was appointed to the first professorship in piano at the Norwegian Academy of Music. The article focuses on the concept constituting the core of his aesthetic attitude as well as defining the premises for his pedagogical praxis. Riefling's ideas of *Werktreue* were established chiefly during his formative years in interwar Germany, under the tutelage of Karl Leimer, Edwin Fischer and Wilhelm Kempff respectively. In his aesthetic orientation he becomes a performer and teacher typically representing German interwar Modernism, which also contains contradictory and retrospective tendencies. Being situated in a normative and highly influential position at the Norwegian Academy of Music, he also contributed to formulating and pinpointing the values of Norwegian classical music and classical culture in a time where these traditions still enjoyed an undisputed prominence in society's cultural hierarchy, politically as well as in general opinion. The present text addresses a topical excerpt of a much larger monographic work on Robert Riefling's pedagogical and performing practices, as well as the reception of him.

Keywords

Werktreue – «fidelity to the work», intentions of the composer, the morality of performance

Musikk er den 'rene' kunst par excellence. [...] Kan det være at det er dette idealet som har vært fremherskende i det klassiske musikk-livet? I en tidligere generasjon var det sikkert det som gjaldt, her i Norge representert ved Robert Riefing. Det var nært knyttet til det man kaller *Werktreue*, eller respekten for det noterte partituret.

—Håkon Austbø¹

«... Grundsatz der unbedingten *Werktreue* geleitete Interpretationskunst ...»²

Robert Riefing ble etter innstilling fra en enstemmig komité³ og uten påfølgende kontroverser ansatt som Musikkhøgskolens⁴ første klaverprofessor i styremøtet den 4. mai 1973. Innstillingsteksten er oppsiktsvekkende nødtørftig og amatørmessig, ikke minst på bakgrunn av hva komiteen anførte som «moden overveielse og timelange diskusjoner»:

Som kandidat nr. 1 – professor Robert Riefing – Robert Riefing på grunn av sin mangeårige erfaring som pedagog ved 2 musikkskoler i Oslo, sin privatundervisning [*sic*] og som professor ved Det Kgl. Danske Musikkonservatorium i København [*sic*]. Videre på grunn av sitt usedanlig [etterpå rettet med blyant] gode navn som utøvende pianist. Han er kanskje den beste pianist Norge har fostret. (Riksarkivet i Oslo (RAO), NMH-arkiv 1973)

Tilsettingsprosessen var rask, men likevel forvaltningsmessig legitim.⁵ Riktignok hadde sonderingsmøter med ønskede eller antatt aktuelle søkere pågått i noen tid. For Riefings vedkommende hadde det vært kontakt mellom ham og ledelsen av Musikkonservatoriet i Oslo (MKiO) første gang høsten 1971, men da med henblikk på MKiOs såkalte konservatorieavdeling, som på mange måter ble en pilot for NMH. Etter stortingsvedtaket om opprettelsen av NMH den 28. april 1972 var det møter med ham i Oslo både i juni 1972⁶ og i januar 1973.⁷ Når det gjelder forhåndssonderingene, bekrefter NMHs senere studiesjef at det faktum at Riefing allerede var professor ved Det Kongelige Danske Musikkonservatorium (DKDM) i København veide tungt når man hadde hastverk og skulle sikre skolens nivå og troverdighet.⁸

I en énsides søknad til NMH oppsummerer Riefing sin spede utdannelsesbakgrunn med få linjer: «Samtidig [med klaverstudier] studier i teoretiske fag, men uten å ha avlagt eksaminer i fagene.»⁹ Hans formelle skolegang ble avsluttet allerede etter fullført folkeskole

1 Austbø 2021, 225f. Artikkelenes overskrift *Bokstavens lov og bokstavens ånd* henspiller også på noteteksten og er en parafraze over dagligtalens allusjon til 2. Kor. 3, 4–6: Lovens ånd og lovens bokstav. «For bokstaven slår i hjel, men Ånden gjør levende» heter det i originalen. I allmenn bruk er det et uttrykk for at loven ikke tilsidesettes, men at dens ånd (indre mening eller overordnede hensikt) er den bokstavelige forståelse og etterlevelse overlegen.

2 «... grunnsetningen om en interpretasjonskunst ledsaget av ubetinget verktrøskap ...» Alle tyskspråklige sitater er oversatt av forfatteren.

3 Den var bredt estetisk og profesjonelt sammensatt, bestående av prof. Greta Erikson, prof. Bengt Johnsson og pianist og klaverlærer Erling Westher.

4 Navnet Norges musikkhøgskole (NMH) ble ikke innvilget av departementet før i 1977.

5 Tre dosentur- og fem professoratsstillinger hadde blitt utlyst 16. februar og med frist 17. mars.

6 08., 09. og 12.06.1972. Trolig uformelle møter. «Syvendesanser» 1972–73, RAO, PA-0790.

7 20.01. og 29.01. Begge møtene er kl. 14 og er ved Riefing betegnet som «Høiskole-møte». Det kan late til å være mer formelt berammede møter, kanskje også mellom flere potensielle lærere og høgskolens ledelse.

8 Einar Solbu, personlig kommunikasjon i samtale, 24. oktober 2018.

9 RAO, PA-0790.

i juni 1925. I et intervju i 1962 redegjør han i kortversjon for sine musikalske læreimpulser og påvirkningskilder: «De lærere jeg har hatt har selvfølgelig betydd meget for meg, hver på sin måte: Nils Larsen i Oslo, Leimer, Kempff, Fischer i Tyskland. Jeg kan kanskje også ta med Bruno Walter, som jeg har reist på turné med.»¹⁰ Den musikalske opplæringen vil da punktvis avtegne seg slik:

- timer hos Olga Gulbrandsen (trolig fra ca. 1916), Nils Larsen fra 1921
- [debut 11. september 1925. Året etter sto to helaftens oppfølgerkonserter for tur, med henholdsvis soloprogram og fire klaverkonserter med Oslo Filharmoniske Orkester]
- studier hos Karl Leimer 1928–30
- videre studier hos Edwin Fischer og Wilhelm Kempff (*Sommerkurse am Musik-Institut für Ausländer* i Marmorpalais i Potsdam) 1931–32, privattimer 1933–34. Deltar i mesterklasser hos Alfred Cortot 1935; turné med Bruno Walter i 1938

Riefling mottok ordinær og konsultativ undervisning fra *Nils Larsen* (1888–1937) gjennom i alt 10–12 år, og ved et par senere anledninger utdypet han den rollen Larsen spilte for hans utvikling. Den lengste uttalelsen dukker opp i programmet til festkonserten i forbindelse med hans 75-årsfeiring i Universitetets Aula den 13. september 1986:

Hans innflytelse på meg var helt grunnleggende, som den var på så mange andre norske pianister av min generasjon. Den tradisjon og gode skole han skapte for pianistene lever den dag i dag. [...] Han reagerte på det utflytende og ubestemmelige som kom i senromantikkenes kjølvann, mot de mange merkelige vaner og uvaner pianistene la seg til i spillemåten. Han ønsket klarhet og fasthet og ga elevene et sunt og enkelt teknisk grunnlag.

Betoningen av oppgjøret med «senromantikken» er selvfølgelig interessant som pekepinn om Rieflings oppføringspraktiske forståelse, men det er mulig han her innskriver Larsen i en generell trend og tar ham til inntekt for idealer som senere ble oppmuntret hos ham selv i Tyskland. Nils Larsen er en av de viktigste innslusingsportaler for klaverpedagogiske ideer fra Europa og delvis også USA inn på norsk jord i de første tiårene av det 20. århundre. Gjennom sine lærere ble han influert av tre av de største og mest toneangivende pedagogene på slutten av 1800- og ved inngangen til 1900-tallet, nemlig Liszt (Weimar), Leschetizky (Wien) og Busoni (Berlin).¹¹ Slik spennet i elevenes preferanser senere i karrieren ble stort, utstyrte Larsen sannsynligvis også Riefling med en udogmatisk og frilynt innstilling til både partitur og repertoarvalg. Samtidig ga han uttrykk for et hierarkisk kunst- og musikkyn («aristokratisk»¹²) når det gjaldt de større kategorier, som hva som kunne henregnes til kunst, og hva som skulle sorteres som underholdning.¹³ Men grunnleggende forholdt Larsen seg pragmatisk til samtidens ulike tendenser og satte få skarpe skiller. En norm alle hans elever tok med seg videre, var primatet av det *sunne* og det *naturlige*.

10 «I kunstnerens verksted». Intervjuprogram ved Haagen Ringnes, NRK radio 26.09.1962.

11 Nils Larsens lærere var Martin Knutzen (Leschetizky), José Vianna da Motta (Hans von Bülow og Franz Liszt) og Rudolph Ganz (Ferruccio Busoni).

12 Glattre 2005, 159.

13 Jf. musikk sosiologiens hoveddistinksjon. Carl Dahlhaus drøfter det intensiverte skillet mellom høy- og lavkultur på slutten av 1800-tallet i *Between Romanticism and Modernism* (University of California Press, 1989).

Hvis det i Robert Rieflings senere fremstilling ligger en tilpasning til Leimers og Fischers regimer i Tyskland, må det også legges i vektskålen at Larsen betrodde hans bror Reimar en egen filial av sin klaverskole på Nordstrand. Reimar var både student av og assistent for Karl Leimer i Hannover. Utvilsomt ble dette utslagsgivende for Roberts valg av videre studier i utlandet. Når Reimar sammenfatter Leimers undervisning i åtte punkter, lyder hans siste punkt: «Foredragets naturlighet ved absolutt objektivitet.»¹⁴ I dette ligger det åpenbart en innskjerping i forhold til Larsens stilistiske toleranse og individuelle imøtekommelser.

Robert Riefling studerer med jevne og ujevne mellomrom hos *Karl Leimer* (1858–1944) fra forsommeren 1928 (20. mai) til høsten 1930 (1. oktober). Hyppigheten av undervisningen er bemerkelsesverdig. Hans eget nitide regnskap over spilletimer i «Syvendesansene» indikerer minst 280 enetimer i løpet av drøyt 2 studieår – med andre ord en enorm påvirkningsarena. Diskrepansen mellom Leimers angivelige pedagogiske innsats («An epoch-making pedagogical achievement»¹⁵) og den spinkle informasjon om ham vi sitter igjen med i ettertid, er imidlertid også å finne hos Riefling. Mens både Larsen, Fischer og Kempff stadig siteres og hintes til, levnes Leimer knapt noen omtale, verken i intervjuer, i skriftlige meddelelser eller på spilletimer. Grunnene er nok sammensatte; det utviklet seg en betydelig personlig slitasje mellom Leimer og Riefling på slutten, men det kan også skyldes faglig orientering – eller manglende inspirasjon. En av de få uttalelser om Leimer vi har fra ham i voksen alder, er å lese i et svarbrev fra 1955 til en svensk organist og klaverpedagog som har sendt ham sin egen oversettelse av Leimers hovedskrifter: «[...] Personlig har jeg meget stor respekt for Leimers ideer, eller system eller hvad man skal kalle det, – selvom jeg nok efter som årene går, må få lov å se anderledes på noen punkter.»¹⁶ Trass i denne senere distanserte holdningen øvde Leimer en helt avgjørende innflytelse på Riefling i hans formative år.

Leimer var i utpreget grad en systembygger i klaverpedagogikken, med bl.a. ni såkalte læringsfelt (*Lernfelder*) og deres underkategorier som en bærende struktur.¹⁷ Denne systematikken rører ved hans omstridte status som klaverpedagog. Leimer var nemlig ingen mesterpianist, men en ingeniør som skiftet beite til musikk, og det er et lite fremmet poeng at dette trolig hadde stor innvirkning på hans metodiske tilnærminger og kanskje også på hans syn på fortolkning. Hans første fag hadde sannsynligvis eksponert ham for datidens fremskrittsoptimisme og vitenskapsbegeistring og dessuten lært ham å feste tiltro til mekanisk-positivistiske fremgangsmåter. Han vektlegger også selv i *Piano Technique* at hans metode til forskjell fra andres er «moderne».¹⁸ Det er blitt påpekt at Leimer kanskje hadde gått over i historiens glemsel om det ikke var for hans eneste verdensberømte elev, Walter Giesecking. I sin selvbiografi stikker Giesecking ikke under stol at Leimer var en kontroversiell figur, og peker på noen av grunnene til hvorfor, samt angir hovedelementene i hans undervisning som følger:

14 *Musikkens Verden* 1951, spalte 1165.

15 James Francis Cooke i et forord til *Piano Technique* (Leimer og Giesecking 1972, 7).

16 Brev til Olaf Thorben Søby av 09.09.1955. RAO, PA-0790.

17 *Relaxation, Natürlicher Vortrag, Kritisches Selbstzuhören, Reflexion, Fingersatzgestaltung, Pedaltechnik, Spieltechnik, Üben und Erarbeitung musikalischer Kunstwerke*. Innen disse var det flere underdisipliner, som tre underarter av et av de viktigste, *kritisk lytting til seg selv*: å lytte til tonestyrker, å lytte til tonelengder og å lytte til toneskjønnhet. Alt var hierarkisk systematisert og innpasset, til og med en så flyktig og mangetydig kategori som 'toneskjønnhet'. Se disse utførlig behandlet i Braumandl 2003, 69–121.

18 Leimer og Giesecking 1972, 9.

I Hannover hadde Leimer på den tid mange rivaler og fiender som betegnet ham som pedant og ville frakjenne ham enhver dypere musikalsk forståelse. Termen *Werktreue* ble vel oppfunnet siden. Men Leimers råd og oppdragelse til nøyaktighet i spillet samt til en vitenskapelig innstilling overfor notebildet, dekket av dette begrepet, og var for meg akkurat det riktige. Likeledes var hans tekniske anvisninger så presise at jeg i all min videreutvikling av anslagstyper aldri har måttet foreta noen endringer i den grunnleggende spillemåten. (Giesecking 1963, 26. Overs. fra tysk)

Karl Leimers holdning og tilnærming til partituret forplantet seg til alle deler av og detaljer i undervisningen. Giesecking utdyper *Werktreue*-momentet i sitt essay «Intuition und Werktreue als Grundlagen der Interpretation».¹⁹ Her gjør han rede for mye av det som senere bl.a. går under betegnelsen 'stravinskijisme', der verket er å forstå som et avsluttet hele, identisk med notebildet, og hvor interpretasjon defineres som den høyest mulige grad av identifisering med komponistens intensjoner, pålitelig og uforfalsket gjengitt i partituret. Ved dette impliseres et verkbegrep med klare *nominalistiske* islett, men som til syvende og sist likevel blir *idealistisk*: Verket og verket som idé er å finne i komponistens hode.²⁰

I motsetning til hva som ofte fremholdes,²¹ eksisterer det ingen entydig tilordning mellom *Werktreue* som filosofisk idé og en særskilt oppføringspraksis. Men *Werktreue*-doktrinens senit i mellomkrigsårene faller historisk sammen med neoklassisisme, *Neue Sachlichkeit* og det man kaller Moderne stil av oppføringspraksis, og slås derfor lett i hartkorn med disse. *Werktreue* hevdes like sterkt innenfor Schönberg-skolens wienerekspressive tilnærming som hos Stravinskij og neoklassikerne – liksom synsmåtene og læresetningene opprinnelig stammer fra kretsen rundt Brahms.²² Som synkrone fenomener blir imidlertid mellomkrigstidens *Werktreue* og f.eks. *Neue Sachlichkeit* i musikk (begrepet stammer opprinnelig fra visuell kunst) argumentert for gjensidig understøttende. Giesecking tar del i dette prosjektet og gjør en klar distinksjon mellom den gamle og nye tid. Han avgrenser seg kategorisk overfor den senromantiske stil og interpretasjonsmåte, som «var på moten for 50 år siden».

Når det gjelder Leimers *estetikk* og interpretatoriske innfallsvinkler, gir Riefling oss sparsomt med holdepunkter. Det kan virke som om fortolkningselementet var marginalisert i hans undervisning og kunne erfares som tilfeldig, at han falt for eget grep og øyensynlig ikke bidro med mange ideer utover «å følge notene». At dette ble lite ansporende i lengden, er ikke til å undres over, og to måneder før han avslutter studiene hos Leimer, skriver Riefling følgende:

Jeg må si, jeg er ikke så svært tilfreds med Leimer nu. I en time spiller jeg det slik, og i en annen time slik, og så videre. På den måten får jeg ikkeno ferdig. Med den Mozart-konserten, som jeg skal spille i Bergen, er han ikke så svært nøie, vi skal gå den igjennom litt flyktig nu [...]. (Postkort hjem 27.08.1930, RAO, PA-0790)

19 Giesecking 1963, 97ff.

20 Jf. Goehr 2007, 13ff. Dikotomien som stundom lanseres mellom *Werktreue* (da essensialistisk) og *Texttreue* (nominalistisk), bør utfordres. For både Giesecking, Fischer og Wienerskolens utøvere er de to opplagt mye en og samme sak, se nedenfor.

21 Eks. Haynes 2007, 68ff.

22 Se Sandberger 2009, 552ff. Schönberg talte sarkastisk om «det motepregede behovet for interpretasjon», men stemplet samtidig Toscanini som metronomisk, udannet og inkompetent. Furtwängler bifaller han imidlertid reservasjonsløst. McPherson 2021, 406.

Det finnes likevel enkelte estetiske indikasjoner. Niels Johan Østbye, en av elevene til både Reimar og Robert Riefing og senere lærer ved Riefings Klaverinstitutt (1941–56), karakteriserte øyeblikkelig Leimers ståsted som «*Bauhaus* i musikk». ²³ Ut fra hans usvikelige lojalitet til sin lærer er det også grunn til å tro at Gieseekings artikler, f.eks. «*Neue Sachlichkeit im Klavierspiel*» (1930), sammenfatter Leimers idealer likesåvel som hans egne. *Neue Sachlichkeits* protokoll kommer til uttrykk også andre steder, som i essayet om tolkning av Mozart, der fremfor noe 'klarhet' blir stående sentralt: «Jeg tilstreber en størst mulig klarhet, [...] min personlige overbevisning er at klangrenhet og uttrykkskjønnhet så absolutt er forenelige, slik at den fullendte fortolkning av den klassiske form ikke forminsker kraften i komponistens dypeste følelser.» ²⁴ Med andre ord må en tolkning ikke stå i veien for verket, men primært utlegge dets form og struktur. Det er også *komponistens* følelser som gjelder og ikke interpretens. Leimer-Gieseeking-skolen arresterer således inkvisitorisk alle tendenser til for mye personlig frihet og «formløshet» i tolkninger («ulogiske og formødeleggende friheter» ²⁵).

Ennå på 1920- og 30-tallet virket flere Liszt-studenter som lærere og utøvere i Tyskland, og Riefing var åpenbart forhåndsprogrammert til å dømme både disse og deres disipler nord og ned. Følgende uttalelse i et postkort fra januar 1929 er interessant og betegnende for tidsskillet og den bruddsone Riefing står oppe i. I sitt etterlatte skriftlige materiale gjennom 60 år anvender han ordet «grusomt», så vidt vites, kun to ganger, og dette er den første av dem: «Det bor en Liszt-elev her. Han hadde en klaveraften. Grusomt. I aften skal jeg se Aida. Ellers har jeg sett bare 2–3 operaer her. Har jeg skrevet at jeg spiller Liszts og Beethovens Ess-dur konserter?» ²⁶ Uttalelsen gir for øvrig uttrykk for en dobbelthet: Han tar foraktfullt avstand fra «senromantikens uvaner», men viser samtidig toleranse i repertoarvalg, liksom Leimer gjorde. Liszt er både et janusansikt og lakmuspapir; man spiller gjerne hans musikk, men avsverger alt han sto for i oppføringspraksis (før dette begrepet ennå var i omløp).

Leimer forfektet imidlertid sin personlige og særegne interpretasjonslære, eller hermeneutikk. Først oppsummeres hans filosofi og interpretatoriske devise, som tar mål av seg å være universell, fyllestgjørende, i følgende avsnitt hos Gieseeking:

[Ved] uopphørlig å anstrenge seg i å fremstille verket så ekte og vakkert som mulig kan en erverve en mangesidig og fleksibel interpretasjonskunst som like fullt er ledsaget av grunnsetningen om ubetinget verketrokap (*Werktreue*). Herigjennom kan en utvikle en gjenskapningsevne (*Kunst des Nachschaffens*) som ikke bare favner alle stilarter, men som også tjener gjengivelsen av kunstverket ved en type syntese mellom objektiv og subjektiv oppfating og sidestillelse av forstand og følelser, formsans og uttrykkskraft. (Gieseeking 1963, 102. Overs. fra tysk)

Men dernest bygges det en bro mellom *notetrokap*, *interpretasjon* og *teknikk*. Teknikken skal naturligvis realisere notebildet til punkt og prikke, men av en naturlig og rasjonell teknikk og muskelbruk osv. (her hadde Leimer fremadskuende holdninger ²⁷) følger også en naturlig og sunn interpretasjon. Gieseeking snakker typisk om å gjengi en frase «så ekte,

23 Intervju 06.02.2011. Østbye var elev av Reimar Riefing ved klaverinstituttet.

24 Gieseeking 1963, 131.

25 Leimer sitert i Braumandl 2003, 71.

26 Postkort hjem fra Hannover 17.01.1929. Privat eie Monica Riefing Lund.

27 I sine holistiske innfallsvinkler til instrumentalopplæring er han påvirket av den såkalte psykofysiologiske skolen til Friedrich Adolf Steinhausen (*Die physiologischen Fehler und die Umgestaltung der Klaviertechnik*, Leipzig 1913).

så vakker, så riktig og så intens» som mulig og etablerer en parallellitet mellom å kvitte seg med muskelspenninger og å sjalte ut alle uvesentlige og forstyrrende sider ved interpretasjonen, det vil i praksis si det som faller utenfor komponistens intensjoner. Bl.a. under henvisning til Dilthey utvikler Kerstin Bornholdt i sin avhandling *Between Exhausting Sports and Swinging Rhythm* (2010) et beslektet moment henimot det hun kaller 'bevegelsenes hermeneutikk'.²⁸ Bornholdt spør hvordan en slik 'bevegelsenes hermeneutikk' kunne se ut, og griper da til Fritz Gieses bok *Die Körperseele*, som utkom i 1924, der hun mener Giese gjorde et forsøk på å formulere en slik. Skjønnhetsbegrepet Bornholdt peker på graviterer nettopp mot *neoklassisismens* («pure, beautiful objectivity») og Moderne stil av oppføringspraksis, der f.eks. skjønnhet og størst mulig grad av jevnhet var forbundet.²⁹ *Absolutt jevnhet* er et gjennomgangstema i Leimers skrifter og et eksempel på hvor teknikk og estetikk løper sammen:

The most important thing when training the fingers (the control of which we call technique) is to be able to judge correctly of the dynamic value of the tones, by means of the ear. [...] Only by playing very slowly can we assure ourselves of the dynamic value of each tone, which is necessary in order to discover and to correct inaccuracies of equality in power. (Leimer og Gieseking 1972, 52f)

Riefling gir levende skildringer av dette kompromissløse petimeterarbeidet. Da han kom til Leimer som 16-åring, notabene tre år *etter* sin debutkonsert, måtte han spille de første seks-åtte taktene av Bachs tostemmige *Invention* i C-dur på spilletime hver eneste dag i fem-seks uker før Leimer var fornøyd og han kunne fortsette.³⁰ I et postkort hjem til foreldrene i august 1928 utdyper han:

Hos Karlchen sitter jeg ofte med en pp-akkord en hel evighet for han får den nesten aldri slik han vil ha den. F. eks. venstre hånd har én tone, f. Høire har f, b, d. Nu er det ikke nok at meloditonen kommer frem, men det må være et visst forhold mellom meloditonen og de andre. Nu er det det, at b'en er en overtaste og derfor vil den gjerne bli nesten så sterk som melodien, men den skulde være akkurat likeså sterk som de to f'ene. Det er uhyre vanskelig, men det er vel ikke pedanteri i det ... (Postkort hjem 30.08.1928. Privat eie Monica Riefling Lund)

Leimer lanserer dermed et begrep om en *teknisk og interpretatorisk perfeksjon integrert*. Det korrekte klaverspill («fingertechnisch») og den korrekte tolkning («ausdruckstechnisch») blir nær kongruente størrelser. Braumandl skriver:

Gieseking forstår seg ikke lenger som det 19. århundres [...] virtuos. Han representerer en ny solisttype, som han beskriver som følger: *Den angjeldende musiker er seg nesten aldri bevisst hvor vanskelig det er å spille virkelig korrekt. Det betyr, ikke bare fingertechnisk, men også uttrykksteknisk, i nøyaktig samsvar med komponistens forskrifter.* (Braumandl 2003, 144. Overs. fra tysk)

Leimer er (natur)vitenskapelig i sin systematikk, men ikke i materialitet, f.eks. når det gjelder anatomiske begrunnelser for teknikk. Det eiendommelige er da at teknikk alt i alt

28 Bornholdt 2010, 359.

29 Jf. Haynes 2007, 48ff.

30 Fortalt til Roar Brækhus (Brækhus 1984, 7).

fremstår som et mer skjult og flertydig fenomen enn interpretasjon, som på sin side formidles som eksakt og stabilt, ja, fasitpreget.

Leimers klaverpedagogiske metoder og begreper om progresjon, slik disse fremstår i hans bøker og er gjengitt ved elevenes vitnesbyrd, peker ellers i retning av en utpreget kausal, suksessiv og kumulativ forståelse av opplæringen. Det handlet om å føye sammen element for element og i riktig rekkefølge, som i et byggesett, og resultater skulle oppnås ved *absolutt konsentrasjon, nøyaktighet* og *kritisk lytting*. Dette var alt fundert i troen på notebildets uinnskrenkede autoritet, og i dag er Leimer fremfor noe assosiert nettopp med metoden å lære et verk ved innlesning av partituret *før* dets klanglige realisering på instrumentet. Leimers innstuderingsmetode var kort sagt operasjonalisert *Werktreue*, og Rieflings legendariske evne til det man nå betegner som *mental innøving* («visualisering» hos Leimer), adskilt fra klaveret, var muligens en fusjon av en kinestetisk (muskelfornemmelsesorientert) oppdragelse hos Larsen³¹ og en perfeksjonering på det mer teknisk-metodiske plan hos Leimer, der strukturanalyse og oppøving av «det indre øret» inngikk som viktige komponenter. Riefling gir senere metoden gode attester samt poengterer den sikre adgang partituret gir oss til komponistens vilje:

[...] Og det var denne skolen fra Giesecking og Leimer. Og det er absolutt en storartet idé, fordi man tvinger seg til å sette seg inn i stoffet. Alt som står skrevet må man legge merke til, og da betyr det at man lever seg mer og mer inn i verket, både dets karakter, og kanskje også hva komponisten har ment med de forskjellige tegn og beskrivelser. (Portrettprogram ved Reidun Berg på 70-årsdagen. NRK radio 17.09.1981)

Sommerkursene i Potsdam med de senere kollegene og vennene *Edwin Fischer* (1886–1960) og *Wilhelm Kempff* (1895–1991) i 1931 og 1932 fremtrer som nær motsatt av tiden under Leimers veiledning i Hannover; grovt sett handlet det i Hannover om metodikk og systemer, mens man i Potsdam konsentrerte seg om fortolkning. Samtidig som Riefling her ble introdusert for en langt rikere verkhermeneutikk, og at ikke minst Fischer reflekterte denne i sin egen dypt personlige spillestil, preget av spontanitet, fantasi og stor uttrykkskraft («en ildstrøm over en seng av granitt»³²), sto doktrinen om *Werktreue* og en reservasjonsløs lydighet overfor teksten om mulig enda sterkere i Potsdam enn i Hannover. Dette momentet skulle følgelig bare intensiveres hos Riefling gjennom denne tiden. Samtidig som retorikken til især Fischer og senere Bruno Walter hadde en feberaktig moralsk og romantisk-idealistisk temperatur influert av begges antroposofi³³ og Goethe-begeistring, representerte deres estetiske preferanser en innstramning i forhold til opera- og Wagnerelskeren Leimer. Både Leimer og Giesecking var øyensynlig altetende vedrørende repertoar, selv om de mente wienerklassikerne på en særlig måte virket dannende for den pianistiske og musikalske utvikling.

Fra 1932 er Riefling åpen og direkte om forskjellen på estetisk orientering og i det hele vektlegginger hos Leimer (og Giesecking) og det han lærer i Potsdam. Ved midten av juni skriver han hjem: «Igrunnen har Giesecking et temmelig dårlig [Rieflings egen understrekning] navn her. Og Leimers bok betegnet K[empff] som 'ein Witz der Musikgeschichte'!» Det er ord som bærer bud om uttalte og steile fronter mellom ulike leire i mellomkrigstiden,

31 Glattre 2005, 159.

32 Reine Gianoli sitert i Haid 1969, 144.

33 I dagboken den 20. februar 1915 skriver Fischer: «Theosoph geworden» (Brookshire 2016, 114).

og heller ikke røper replikken videre respekt for Rieflings tidligere lærer. Samme postkort bringer en annen viktig indikasjon: «De er lidenskapelige 'Bachianere' her.»

Mens skrifter av og om Kempff stort sett begrenser seg til erindringslitteratur³⁴ og derfor gir lite innsyn i hans undervisning, etterlot Edwin Fischer seg en mengde bøker om dels interpretasjon og dels det man kan henregne til utøvetikk og musikerfilosofi. I flere av disse er *Werktreue* et bærende begrep og prinsipp. Det samler seg i hovedsakelig to dimensjoner: en etisk-ideologisk som er nært knyttet til 1800-tallets Beethoven-resepsjon, tysk idealisme og en moralforståelse ved inngangen til romantikken, i det tideverv man kaller *Die Goethezeit* (1770–1830), og en mer verkfokustert som konsentrerer seg om verkenes helhet og enhet, logiske oppbygning og indre sammenheng (koherens) og vekst, nok en gang sterkt inspirert av Goethes organismelære. Begge gjenfinnes i dette sitatet:

Beethoven appellerer til vår logiske sans, til tilhørerens konstruksjonsvilje. Gjennom den høyeste åndelig disiplin styrer han med en uhyre målbevissthet mot å oppnå denne grad av sammenføydhets, følgeriktighet og organisk vekst. Hvor mye har han ikke forkastet, forkortet, forenklet og foreddet. Dette beror dermed på en *etisk-moralsk* kraft. (orig. kurs.) (Fischer 1956, 13. Overs. fra tysk)

Fischer gir enda færre indikasjoner enn Leimer på hva hans *Werktreue* kan innebære oppføringspraktisk, bortsett fra at han synes å innrømme betydelig frihet. Han forblir i den idealistisk-svermeriske retorikk: Schnabel gjorde «et umåtelig inntrykk ved at han fritt og utvungent kunne gjengi verkene helt i samsvar med deres *ånd*» (generelt er Schnabel karakterisert ved «overlegen åndelighet»³⁵). Men i forbindelse med en historisk gjennomgang av tempooppfatninger, der han røper en utpreget kronosentrisk-positivistisk historieforståelse, kommer det likevel noen mer konkrete hint. Vi skal forstå at den førromantiske periode var pedantisk, den romantiske utflytende («skjønnhet og frihet, men også med følelser, pedal- og tempofriheter til overmål»). Så er vi fremme ved vårt utviklingstrinn, med «de som rensker opp (*die Reiniger*): Busoni, Stravinskij, Bartok, Hindemith, Toscanini. Vi følger nå i deres spor». Fischer kjenner likevel behovet for å modifisere en blind *Texttreue* mot slutten, der han i et sjeldent øyeblikk påpeker notasjonens utilstrekkelighet – samt bereder rom for noe «urenhet»:

Vi ønsker en gjengivelse som nøyaktig motsvarer komponistens hensikter, som korrekt formidler alle noteverdier og forskrifter samt enhet i tempo, og er befridd for alt garnityr, men uten at vi derved etterlater et uttrykkssavn. Man må ikke glemme at ikke alt lar seg nedtegne, og at en ikke bør tilstrebe en så ren jord og steril luft at ikke noe lenger kan vokse. Uten humus, uten bakterier, intet liv! Og når man gjennomgår manuskriptet med forstørrelsesglass og finner akkurat hvor cèn i crescendoet er plassert, for å være tro mot teksten, så må man like fullt besitte en følelseskraft for å kunne gestalte det beethovenske crescendo! (Fischer 1956, 106. Overs. fra tysk)

‘Notetroskaper’ kan med andre ord ikke alene garantere det kunstneriske resultat, så (historisk) nødvendig den enn var, for at en skulle kunne kvitte seg med alt «subjektivt og respektløst, med plysjforhengene og alle fordunklinger».

Ut over ‘enhet i tempo’ (det betyr etter alt å dømme uniformt tempo innad i satsene) får vi imidlertid ikke vite så mye mer håndfast om hva som forener «die Reiniger».

34 Noe mer kommentarstoff er å finne i Klaus Linsenmeyers *Wilhelm Kempff – Lebensskizzen eines großen Pianisten* (2006).

35 Fischer 1956, 74ff.

Pr. innspillinger erkjenner vi at det er lysår mellom Busonis og Toscaninis fortolkningspraksis, aller mest med hensyn til timing og tempobehandling. Fischers uttalelse er likevel av stor betydning for innblikk i Rieflings tenkning – slik den også gjenspeiles i hans undervisning; den postulerte ‘enhet i tempo’ beskrives regelrett av flere studenter som en av Rieflings fikse ideer og, for dem, tvangstrøyer. Det er videre påtagelig at tempospørsmål og -forståelse hos Fischer hovedsakelig er knyttet til én dimensjon og skala, og at denne handler om *for lite* og *for mye*. Den gylne middelvei har hans samtidsgenerasjon av komponister og utøvere staket ut via deres nytolkning av *Werktreue*, og ut over det nøyaktige studiet av teksten må man la seg lede av den relevante «følelseskraft».

I boken *Dank an Edwin Fischer* (Wiesbaden, 1969) gis det vitnesbyrd av studenter som deltok på mesterklassene i Potsdam. På ulike måter utlegges *Werktreue*: «Absolutt troskap overfor *Urtext* og bevisst ærefrykt overfor komponistens vilje utgjorde hans innerste anliggender», poengterer Conrad Hansen,³⁶ mens Wilhelm Matthes betoner det humanistiske momentet, at Fischer på sin «uopphørlige oppdagelsesreise gjennom klaverlitteraturen aldri søkte eller stoppet ved notebildet, men søkte etter menneskebildet».³⁷ I sitatene kommer doktrinen til uttrykk delvis også mer direkte. Vedrørende *verkenes helhet og koherens* (sifrene står for sidetall i *Dank an*): «For det andre må hver enkelthet fylles med uttrykk. Hver en figurasjon, hver en forsiring har en funksjon i verket som helhet» (69); «Hver takt legemliggjør en særskilt verdi, men også et særskilt trinn i den samlede utvikling. De store interpretene har alltid dette for øyet» (70); «Helheten må vokse ut fra dette» (71). Og vedrørende *klarhet*: «Hovedsaken i enhver tolkning (*Wiedergabe*) er klarheten. Hva som står skrevet må være ubetinget hørbart» (69). Dessuten om *forholdet mellom subjektivt og objektivt*:

Altså: Vær personlig, vær subjektiv, erkjenn deres egen natur, deres rytme, føl (eg. «oppføl», *erfühlt*, for å danne et ordspill på tysk) og oppfyll (*erfüllt*) dere selv. I en utelukkende objektiv fremstilling taler ikke kunstverket til menneskene [...]. Egentlig er objektivitet noe nonsens, som om at det som er passert gjennom mine sanser og ånd, ikke eksisterer, ikke *er!* (orig. kurs.) Altså er også den såkalt objektive fremstilling i bunn og grunn subjektiv. Objektiv oversetter man gjerne med verketro, og det er egentlig et vakkert ord. Det må bare ikke forstås som at man er tro mot de ytre tegn, mot trykksverten, men mot de kreftene som virker over og gjennom dem. [...] Objektivt er subjektivt sett gjennom den historiske distansering (*Entfernung*). (60–61. Overs. fra tysk)

Det er sannsynlig at Riefling har hørt en del av disse utsagnene både én og flere ganger. Han må også ha merket seg uttalelser som lignet på den sist siterte, og den åpenbare polemikken Fischer fører mot *Neue Sachlichkeit*. Trass i at Fischer vedlikeholder og insisterer på den romantiske posisjon, at naturen er kunstens forbilde, er det stor avstand mellom Leimers «naturlige foredrag ved absolutt objektivitet» og Fischers tirader over.³⁸

I sitt vitnesbyrd vektlegger Alfred Brendel først og sist de sider ved Fischer som samsvarer med hans egen innstilling, som en av de siste koryféene for Moderne stil av oppføringspraksis, og der han kolporterer mellomkrigstidens moralske imperativer. Utøverens forbilledlige *ydmykhet*, ja, selvutslettelse, overfor verket og komponisten (jf. «the transparent performer») kommer ifølge Brendel til uttrykk i Fischer-utsagn som «man føler ikke lenger: Jeg spiller, men: Det spiller». Fischer demonstrerte «med *betvingende klarhet*, at

36 Haid 1969, 133.

37 Ibid., 135.

38 Ikke desto mindre støttet også Edwin Fischer, i likhet med mange andre antroposofe, Bauhaus-bevegelsen. Jf. Brookshire 2016, 114.

sannferdighet er musiseringens elementære forutsetning – og [samtidig] dens vanskeligste mål (mine kurs.)».³⁹

«Den sanne kunstners adelsmerke.» *Werktreue* på studio 50

Da Riefling ble spurt om han likte å undervise, var svaret stort sett bekreftende, men over tid likevel ikke uten nyanser. I et intervju på 70-årsdagen⁴⁰ innrømmer han at han mislikte det fra starten, men at det var noe han ble bedre og mer motivert til etter hvert. Fem år senere slår intervjueren Per Buer fast at «[du] har alltid vært glad i å undervise. Hva er din rettesnor med elever?»⁴¹ Hvorpå Riefling avgir et av sine mest emblematiske og sammenfattende svar – og en pedagogisk programerklæring *post festum*:

Det er å bringe frem det beste i dem. Det gjelder å finne frem til og foredle de gode anlegg og få vekk det overfladiske, det kunstige og det tilgjorte som unge ofte har så lett for å bli forført av. Og så gjelder det naturligvis å bringe frem det som finnes av musikalitet og personlighet innen rammen av det komponisten har foreskrevet og stilen krever. (I programheftet til festmatinéen i Universitetets Aula, 13.09.1986)

Det er et ufravikelig faktum at Riefling, stundom av økonomisk nødvendighet, nedla en omfattende pedagogisk innsats. Den kan punktvis oppsummeres som følger:

- sporadisk og rudimentær privatundervisning 1932–41
- Rieflings Klaverinstitutt (RKI) sammen med Reimar Riefling 1941–52
- mye privatundervisning i Norge (Lysebu) og i Danmark (Schäffergården, Gentofte) 1951–67. En hel del kurser og mesterklasser samt sensor-, jury- og komitéarbeid i samme tidsrom.
- professor i København (DKDM) 1967–73
- professor i Oslo (NMH) 1973–81
- tar opp igjen kurs- og mesterklassevirksomheten etter 1981, eks. sommerkursene på Lysebu (som i realiteten hadde vart fra 1979), i noen utstrekning også privatundervisning, men mest sporadisk

De førende prinsippene for innholdet av hans undervisning under ett særpreges av påfallende grad av stabilitet, konsistens og kontinuitet. Følgelig foreligger det stort samsvar i vitnesbyrdene om Riefling som både institusjonslærer og privatlærer helt fra 30-tallet av til hans siste mesterklasser i 1986 og 1987. Det er merkbare variasjoner i individuelle tilrettelegginger, men kjølen forblir i stor grad uforandret. Ledestjernene innen estetikk og metodikk later til å ha etablert seg meget tidlig. Det samme gjelder undervisningens stil, verdier og ideologi.

Det finnes flere eksplisitte kilder til forståelse av Rieflings estetiske og pedagogiske grunnlag, både via intervjuer og i egen skrift. Allerede i 1942 og 1945 forfattet han to artikler for tidsskriftet *Norsk Musikkliv*, det vil si i løpet av RKIs tidligste periode. Den første heter «Tanker og tips» og kan leses som en vaskeseddel for instituttets undervisning.⁴²

39 Haid 1969, 146ff.

40 NRK radio 17.09.1981, ved Reidun Berg.

41 Riefling hadde garantert hatt en finger med i spillet når det gjaldt formuleringen av spørsmålet. Hans tidligere impresario Terje Strøm-Olsen berettet at Riefling forlangte absolutt detaljkontroll over alt publisitetsmaterieell og alle omtaler. Intervju 16.04.2008.

42 *Norsk Musikkliv*, nr. 8, 1942, 1f.

Begge artiklene har sine tydelige opphav og forbilder. Ettersom Riefling trolig har detronisert Leimer pga. manglende pianistisk format (eller anseelse), støtter han seg heller til Giesecking for å uttrykke deres felles tankegods. «Tanker og tips» er over lange partier ikke mye mer enn en forsiktig omskrivning av «Intuition und Werktreue als Grundlagen der Interpretation» (1942).⁴³ Rieflings tekst er ikke omfangsrik, men likevel full av pekere, og fremfor alt tilbake på læretiden hos Leimer:

Jeg er helt uenig med dem som mener at «kunstens duggfriske skjær» må gå tapt, hvis man begynner å analysere den. Jo bedre samarbeidet mellom impulser og refleksjoner er, desto intensere blir opplevelsen. / Hvert verk som skal virke gjennomopplevet når det gjengis, må være fordøyet med alle dets detaljer, og det er en umulighet uten å kunne belyse det fra alle kanter. Det igjen forutsetter kunnskaper, og ikke så få. Hensikten må selvfølgelig alltid være den størst mulige sannhet og intensitet i uttrykket. (*Norsk Musikkliv*, nr. 8, 1942, 1)

Utsnittet slår et slag for det vi kan regne med er både form- og strukturanalyse, og dernest taler han emfatisk om «sannhet og intensitet», om en moralsk kvalitet og en uttrykkskvalitet. Videre påberoper han seg behovet for kunnskaper, og vi kan anta at også disse er strukturanalytisk orientert heller enn historisk, biografisk eller oppføringspraktisk. Rieflings sannhetsbegrep korresponderer med modernismens for øvrig, i dens nidkjærhet etter å avdekke og avsløre, å stille til skue vesentligheter og grunnkrefter.⁴⁴ I denne kontekst forklares den aktuelle nyansen etter alt å dømme i artikkelens sluttavsnitt, som har underoverskriften «Litt om personlig oppfatning». Her følger et av hans ideologiske *credi*, vel det nærmeste man kommer en proklamasjon av *Wertreue* på norsk – *com' è scritto*:

Selvfølgelig vil 2 kunstnere oppfatte en ting på hver sin måte, men i alt vesentlig vil de likevel stemme overens. Vel å merke: hvis de har den nødvendige respekt for komponistens vilje, og de har levet seg inn i hans forskrifter. Foredraget må innordne seg etter komponistens intensjoner, komposisjonen må bli levende, plastisk og organisk etter hans anvisninger. Det skulde være forbudt at eksekutøren tillater seg alle mulige og enno flere umulige friheter og frektheter i kunstverkene. Strawinsky har truet med å anlegge sak mot visse dirigenter som reproduserer hans verker med såkalt «personlig oppfatning». Tenk engang over hvor uendelig mere verdifullt det er, å ydmykt leve seg inn i et verk av en Mozart, Grieg eller Debussy, enn det er å ofre komponistens vilje for sine tilfeldige luner, fikse idéer, eller maniertet. Jeg tror jeg vil uttrykke meg så sterkt at jeg sier: respekt og ydmykhet for de store mesteres verker er den sanne kunstners adelsmerke. (*Norsk Musikkliv*, nr. 8, 1942, 2)

Avsnittet oppfattes gjerne umiddelbart som en oppføringspraktisk indikator, men i likhet med hos både Leimer og Fischer sier det egentlig lite om utøverstil (*performing style*), skjønt en kan lese implisitte anvisninger inn i teksten. «Tilfeldige luner, fikse ideer og maniertet» skal nok forstås som en skarp advarsel mot rester av romantisk oppføringspraksis, og den moralske aksenten er påfallende. Utsagnene bringer ellers flere viktige og interessante enkeltheter. Formuleringen om at samtlige utøvers oppfatninger «i alt vesentlig vil stemme overens» bare man er tilstrekkelig lydig overfor teksten, må betegnes som oppsiktsvekkende i to henseender: ved tekstfetisjismen, og ved lanseringen av 'alt vesentlig' som en nær entydig, stabil, sikker og allment tilgjengelig størrelse (jf. Leimers interpretasjonsbegrep).

43 Giesecking 1963, 97–102.

44 Jf. Adolf Loos' berømte essay *Ornament und Verbrechen* (1908).

Kombinasjonen av «levende, plastisk og organisk» og forbud mot «mulige og umulige friheter og frekkheter» oppleves for oss paradoksalt, men er definerende for Rieflings oppfatning. Henvisningen til Stravinskij er naturligvis velkommen og paradigmatiske, og det er ingen tvil om at den ennå relativt unge og uerfarne Riefling griper til denne velkjente uttalelsen (jf. 'stravinskijisme') for å gi sine synspunkter autoritet. Underkjennelsen av utøverleddet utgjør en kjerne i avsnittet som helhet og tjener, som han sikkert oppfattet det selv, som et overordnet moralsk imperativ.

Generelt er Rieflings undervisning karakterisert som usedvanlig grundig, detaljorientert og ikke sjelden pirkete, især innen det repertoaret han kjente seg hjemme i. En tidligere student sa at i essens handlet mye hos Riefling om *kontroll* på ulike nivåer: «At man skulle vite hva man gjorde og være nøyaktig; før man slapp seg løs skulle man vite at man var innenfor rammen.»⁴⁵ Da han overfor pressen understreket viktigheten av å ha «et levende sinn, åpent for impulser. [For] er man levende innvendig, forandrer man gjerne sine egne meninger i en stadig søken etter det riktige»,⁴⁶ stod det i skrikende kontrast til den rigiditet og tilknappethet mange mente å erfare i undervisningen. Som en erindrer: «Da jeg kom med lyst og den innstilling og fokus at 'jeg ønsker å fortelle deg noe', så kom han veldig fort ned til detaljnivået, veldig spesifikt, veldig slik og ikke sånn. Satte opp litt gjerder. Det handlet om å gå inn i materien på hans premisser. Og han ga seg ikke. Ga meg strammere og strammere rom.»⁴⁷

Likeledes er kravet om *klarhet* i alle dimensjoner og på alle nivåer (konsepsjon, intellektuell oversikt, stemmeføring, klang osv.) noe alle slutter seg til som et av de viktigste anliggender i undervisningen – og opplagt som en kardinaldyd i hans estetikk. Man fikk i det hele inntrykk av noe abstrakt og idealistisk oppe i alle detaljinstrukser, at det handlet om å nå inn til en *kjerne* i verkene, hvor nå enn denne var, og at det var avgjørende å være *oppriktig* i denne stadige søken (jf. 'essens' vs. 'sanselig overflate'). Jakten på denne indre kjerne var også forbundet med å skrelle vekk alt av publikumsfrieri og tom forfengeligheit, altså nok en moralsk bestrebelse. Dette med å være *ærlig*, ærlig overfor stoffet, kan mange underskrive på var noe som gjennomsyret undervisningen.

I motsetning til Fischer, som var praktisk, nøktern og instruktiv når det gjaldt den teknisk-pianistiske opplæringen (men desto frodigere i den interpretatoriske), virket Riefling uinteressert i «det fysiske og kroppslige». Klavertekniske aspekter ble erfart som fraværende – eller åndeliggjorte, innvendige, trolig tilskyndet av Leimers 'hermeneutiske teknikk': «Det var hele tiden det man *hørte*, han jobbet med. Så det var som om det andre kom på kjøpet, hvordan man brukte armer, tyngde og muskulatur og slikt. Man fikk ikke inntrykk av at han la stor vekt på fysiske, tekniske ting. Ikke *taktile* ting.»⁴⁸ Flere savnet en langtidsstrategi i Rieflings undervisning. Men hvis han hadde en masterplan, var den knyttet til stoffprogresjon; han hadde klokkertro på det didaktisk fruktbare i *en historisk suksessiv tilegnelse av repertoaret*. Her fulgte han kronologien slavisk, fra Bach av og fremover. Noen klager over at Riefling sjelden eller aldri var i stand til å forklare veien til målet, mens andre fremholder at det var gjennom å *gjøre* og å *utøve det tilviste repertoaret* at innsikten og ferdighetene oppsto.⁴⁹ For eksempel befordret den nitide klanglige balanseringen og utpenslingen av stemmene i en Bach-fuge en rekke forskjellige typer innsikter og kunnskaper («læringsutbytter»), som kontrapunkt, komposisjonsstil osv. Flere poengterer

45 Student 1 NMH, intervju 06.02.2009.

46 *Tønsberg Blad*, 24.02.1968.

47 Student 2 NMH, intervju 11.02.2009.

48 Student 3 NMH, intervju 03.02.2009.

49 Jf. mesterlære og taus kunnskap. Tematikken forfølges ikke her.

at i dette lå en teknisk skolering. Og at han var bevisst på at dette var grunnmuren, de første byggesteinene. I likhet med både Larsen og Leimer avviste Riefpling etydestoff (med unntak av enkle femtoneøvelser – samt Chopins etyder); derimot kunne han bruke uendelig med tid på et lite løp hos Mozart for å få det *jevnt*, hvilket åpenbart var et estetisk grunnelement, overtatt fra Leimer. Ujevnheter slo han momentant ned på.

Riefplings beryktede nøyaktighetsregime (i wienerklassisk repertoar forløp ofte hele spilletimen i konsentrasjon om én enkelt takt) må sees i sammenheng med hans verkforståelse. «Hans perfektjon dreide seg om å beherske det tekniske med tanke på å utføre en forståelse for musikken frambragt gjennom innsikt og refleksjon. På den måten ville hans higen etter perfektjon og akkuratess tjene musikkens hensikt»,⁵⁰ rekonstruerer en student. Og det er opplagt den leimerske, verkforløsende *perfektibilitet* mer enn å unngå feilslag som interesserte ham (utvendig virtuoseri nærte han bare forakt overfor). Det handlet om å strebe etter å avbilde en idealverden – eller muligens også en idéverden, komponistens idéverden.

Teknisk opplæring hos Riefpling var i det hele noe annet enn de fleste forventet seg, og til tider også noe annet enn mange hadde behov for. Til gjengjeld fikk de noe i stedet. Den nære forbindelsen mellom *teknikk* og *lytting* er et helt avgjørende punkt i hans forståelse av opplæringen og var knesatt allerede i RKIs pensum. Studenter attesterer dette som noe av det mest verdifulle hos ham: «Jeg lærte kanskje først og fremst å lytte, *lytte kritisk* til det jeg gjorde til enhver tid; som litt fra distanse, at man observerte seg selv. Og det er jo et viktig moment ved det å spille klaver, noe av det viktigste.»⁵¹

Strukturanalyse og kontinuerlig bevissthet om hva man gjorde, og hvor man var, sto sentralt. Innstuderingsakten, ervervingen og internaliseringen av det noterte musikkverket på alle plan, var et nøkkelmoment hos Riefpling, i og med at det så direkte tematiserte hans oppfatning av forholdet mellom notasjon og realisasjon, av tekst og handling. Imidlertid var han tilbakeholden med å anbefale Leimer-Giesekings «tørre innlesning» til egne studenter, det samme med å spille verkene i flere tonearter, noe som var et gjennomgående krav i privatundervisningen på 50- og 60-tallet.

Riefplings fortolkningsmessige mulighetsrom ble erfart forskjellig av studentene. Noen følte seg som i en tvangstrøye, mens andre vitner om stor musikalsk frihet, men «innenfor veldig strenge rammer». ⁵² Riefpling eksponerte både på timene og på podiet en underliggende emosjonell intensitet. Men han underviste i liten grad om hvordan musikken skulle uttrykkes emosjonelt; «det var på et vis litt uvesentlig for ham, det var større kategorier som skulle frem.»⁵³ Hva mange savnet, var egentlige musikalske og dramaturgiske *argumenter* for den ene eller andre fortolkningsmessige varianten. Riefpling argumenterte riktignok strukturelt med motiver og harmonikk, og særlig da med henblikk på form. Noen oppfattet hans egne tolkninger som litt deiktiske. F.eks. kunne han lage små cesurer mellom formdeler, skjønt ikke konsekvent.⁵⁴ Og spurte man ham hvorfor han laget en cesur på det ene stedet og ikke det andre, ble han svar skyldig. Riefpling talte aldri som Fischer og Walter om «mystische Vereinigung» med komponisten, men mye om *innlevelse*. Studentene poengter imidlertid at det som gjaldt, var en bokstavtro gjengivelse av noteteksten, og at de erfarte «oppskrift mer enn innlevelse» og ikke så mye refleksjon over hva som lå *bak* teksten, hvis

50 Student 4 NMH, skriftlig dokument 25.02.2009.

51 Student 5 NMH, intervju 26.03.2009.

52 Student 3 NMH.

53 Ibid.

54 Eks. både Nina Gade, DKDM, i intervju 16.12.2009, og Student 5 NMH. Det var for øvrig en kritikk som også Brahms rettet mot Hans von Bülow i sin tid, at han hadde den uvane å cesurere mellom formdelene i sine symfonier (Sandberger 2009, 560).

begrensninger han heller aldri tematiserte. Når flertydigheter skulle avklares, var universalsvaret: «Sånn gjør man det, i tradisjonen.» Riefing var nøye med riktig tempo, som han alltid metronomiserte, som for «å styre verket utenfra» (jf. positivistisk). Han var tolerant med tempovalg i ulike satser, som i Bach, men var i likhet med Fischer urokkelig i synet på samme tempo innad i satsen.

Oppføringspraksis var et ikke-eksisterende fenomen for Riefing; han viste en klar uvilje overfor tidligmusikkbevegelsen. Og slumpet noen til å gjøre noe som lignet på det vi i dag betegner som romantisk oppføringspraksis, reagerte han overbærende med «Slikt er vi da vokst fra!»⁵⁵ Like fullt hadde han kategoriske oppfatninger om utførelsen, «og det var ikke noe slingringsmonn. Han ga seg sjelden før han fikk det som han ville».⁵⁶ Det han setter i stedet for oppføringspraksis, er nettopp *tradisjonen* (dvs. utøvelsernes apostoliske genealogi, en antatt og erklært ubrutt linje av mestere og lærlinger). Jo magrere partituret var (slik som hos Bach), jo viktigere ble tradisjonen: «Det var den 'skole' han tilhørte da, og hvor ting hadde utviklet seg over tid. Visse regler som hadde utkrystallisert seg om hvordan ting skulle gjøres. Og som nesten hadde blitt *lov*, nesten på lik linje med at komponisten selv skulle ha bestemt disse reglene.»⁵⁷

På diplomnivå ga Riefing studentene stor frihet i repertoarvalg. Men han foretrakk musikk «som han oppfattet som formfullendt»⁵⁸ og da klassikerne, eller den tysk-østerrikske kanon (Bach, Haydn, Mozart, Beethoven ... Brahms) med enkelte tilføyelser, som i særklasse Chopin (forøvrig helt i overensstemmelse med Schenker⁵⁹) og dessuten Debussy, trolig etter eksempel av Gieseking. Hans affinitet, og med konsekvenser for fortolkning, går i retning av det *abstrakte, logiske, lovmessige*⁶⁰ og *hierarkisk-syntaktiske*, ikke det *dramatiske* (*operakomponisten* Mozart var irrelevant for sonatene, osv.), altså helt i tråd med Hanslicks formestetikk. Bachs suiter ble tilsvarende fravristet alt kroppslig-dansant: «Bach blåste sin ånd inn i hver enkelt av [...] de opprinnelige, til dels primitive danserytmene, så han har løftet dem opp i en sfære av høyeste kunst. Og vi har fått en idealisert utforming av dansene, deres karakter og bevegelser.»⁶¹ Et særpreg ved Riefings undervisning var at det klassisistiske repertoaret lot til å være *generelt mønstergivende* og med Beethoven som forbilde fremfor noen. Dermed anvendte han rettesnorer for klassisk interpretasjon og prioriteter både forover og bakover i historien; mange studenter opplevde at alt repertoar ble «beethovenisert».

Ellers kjenner alle studenter igjen *Werktreue*-dydene i Riefings undervisning. Interpretasjon var *verkutleggelse*; «musikken bør i størst mulig grad tale for seg selv. Det er en vekselvirkning mellom den og tilhøreren»,⁶² sa Riefing, og omgikk elegant interpretanten. «Jeg hadde inntrykk av at utøveren hadde veldig lav status hos ham», konkluderer en student.⁶³ En av de komponister Riefing spilte hyppig, Hindemith, følger opp: «The ideal performer will never try to express his own feelings – if ever he thinks that feelings are to

55 Dette yndet han å si til flere, men attestert av Student 6 NMH, skriftlig dokument februar 2009.

56 Ibid.

57 Student 3 NMH.

58 Student 7 NMH, skriftlig dokument 08.02.2009.

59 Cook 2007, 144. Schenker hadde studert med Chopin-eleven Karol Mikuli. Det finnes intet belegg for at Riefing leste Schenker, men i Riefings egen Schnabel-utgave av Beethoven-sonatene henvises det til Schenkers oppfatninger med blyantnedtegnelser, vedrørende op. 57 og op. 101.

60 En forbindelse mellom det *lovmessige* og *klassiske*, også som universelt kvalitetskriterium, er et hovedpoeng i den andre artikkelen i *Norsk Musikkliv*, nr. 2, 1945, 10ff, «Tanker om lover i musikken».

61 «Mesterklasse med Robert Riefing». NRK Fjernsynet 14.04.1974.

62 *Dagbladet*, 28.09.1946.

63 Student 3 NMH.

be expressed – but the composer’s, or what he thinks the composer’s feelings were.»⁶⁴ Det er dette syn som polemisk sammenfattes som *the transparent performer*.⁶⁵

Den annen wienerskoles «tekstfanatiske» (Scherliess) retningslinjer sammenfatter Rieflings posisjon og prinsipper for innstudering. Idealet var overalt «avklarethet» og «den mest mulig objektive gjengivelse» (Eduard Erdmann). Tolkning av et verk besto i «fremstilling og klargjøring av *lesebildet* hørt for det indre øre», og «intet skulle utledes av en komposisjon som ikke lot seg begrunne analytisk». Det hele ble forskjøvet mot et «interpretatorisk etos» like mye som et estetisk moment, ettersom utøveren skulle erkjenne og finne objektive kriterier for *nødvendigheten* av sine handlinger og standpunkt. «’Stoffets saklighet’ motsvarer ’fremstillingen av det indre hørte lesebilde’, og alltid vil det handle om ’intellektuelt ansvar’».⁶⁶

Alle implisitte dyder og talemåter om oppriktighet, klarhet og sannhet virket imidlertid for mange studenter bare frigide og hemmende, ettersom de tilsynelatende var frakoblet *deres* oppriktighet overfor egne følelser, livsverden og uttrykksbehov – eller deres relevans for verket. Man skulle justeres til å passe inn i en form som slett ikke alle ønsket seg inn i, og der tilnærmingen til musikken gikk gjennom enerverende nøyaktighetsarbeid og analyse. Egne lyster skulle tilsidesettes, slik at man ikke gjorde noe uformålstjenlig eller på impuls; de apollinske verdiene trumfet alle dionysiske tilskyndelser. Noen koster på seg krasse formuleringer. Det virkelig forstyrrende, mener disse, var at «man ikke fikk lov til å stille spørsmål. *Han kom kun med fasiter*. [...] Hos Robert var det bare snakk om å kopiere de løsningene han hadde. Han var ingen det var vits i å argumentere med».⁶⁷

Klar en klassiker

For studentene representerte Rieflings pertentlige, korrekte, stillfarende og litt distanserte og tilbakeholdne fremtoning og undervisningsstil en perfekt fysiognomi av hans estetiske og interpretatoriske synsmåter; han fremsto som den legemliggjorte *Werktreue*. I Riefling var det som om hele den klassiske musikkulturs særmerker var samlet i én skikkelse – med dens mulige fortrenninger, «asketiske nytelse» og distingverte habitus «som står den vitenskapelige tenkemåten nærmere enn slitets og nødvendighetens».⁶⁸ Med eller uten freudian-ske sublimeringsmodeller i bakhodet var imidlertid mange snare til å hefte hans holdninger og fremtreden – eller nimbus⁶⁹ – til *etiske* kvaliteter:

Han var jo en meget *moralsk* person, både som menneske og kunstner. Jeg ville si at han hadde en *høy moral*. Jeg mener det er veldig viktig. [Han] har betydd så mye – på en måte i moralsk hen-seende. Det går på holdning og på det å respektere alle detaljer i teksten. [...] [Riefling kunne si]: «Beethoven har skrevet en bue. Jeg vet ikke hvorfor, men han har skrevet den. Og da skal jeg spille den.» Den der moralen, at selv om vi ikke engang helt forsto, så hadde vi en *plikt* til å virkelig gjøre. Jeg synes det er typisk Riefling. (Privatelev 60-tallet, intervju 15.12.2009)

64 Hindemith 2000, 37. Marcel Dupré tilsvarende: «Straks [utøverens personlighet] skinner igjennom, er verket forrådt.» Overs. fra engelsk. Sitert i Haynes 2007, 95.

65 Haynes 2007, 68.

66 Grassl og Kapp 2002, 408ff. Overs. fra tysk.

67 Student 8 NMH, intervju 03.03.2009.

68 Bourdieu 1995, 256, 20.

69 Brukt av Terje Strøm-Olsen, intervju 16.04.2008.

Amalie Christie Lindholm, Fischer-student i Potsdam og Robert Rieflings første ektefelle, knytter igjen an til Beethoven-resepsjonen og kommer dessuten med mer av stilistiske og oppføringspraktiske indikasjoner i sin salvelsesfulle appell:

Jeg beundret jo Robert lenge før vi kjente hverandre, og hans opplevelse av Beethoven. Både det strenge, og det milde. Det var jo – ideelt. *Fullstendig ideelt*. [...] En strenghet, en moralsk kraft ved siden av den estetiske. Du skjønner, det moralske kan du aldri plukke ut og skille, [...] det er en del av det estetiske [...]. Jeg vil si det at det er et *måtehold*, – nu var jeg virkelig ganske klok, da jeg sa måtehold, for det er nettopp dét det er!! – og så at man ikke er overstadig! (intervju 21.12.2008)

Robert Hill bekrefter dette i sitt essay om idealene i Weimar-republikkens Tyskland: «A central theme in modernists' representations of performance ideals was a covert assumption of their moral superiority»,⁷⁰ noe som trolig kan tilskrives et første verdenskrigstraume. Går en moralfilosofisk til verks, vil en likevel finne at Rieflings etikk er sammensatt av en rekke ulike komponenter, men som har noen felles røtter. Som hos Fischer og Walter er hans moralforståelse i mangt sammenfallende med Beethovens, med tydelige ingredienser av kantiansk fornuft og pliktmoral, men primært i den form disse opptrer i Schillers teoretiske skrifter.⁷¹ Man kunne si at Rieflings etikk i mange stykker er kongruent med den klassiske musikkens etikk, hvor f.eks. forestillingene om 'moralisk skjønnhet' og *Die schöne Seele* inngår som sentrale premisser.⁷² Bruce Haynes fnyser av mellomkrigs generasjonens moralske pretensjoner og postulerer i stedet et ekteskap mellom det han oppfatter å være deres lastekataloger: «Canonism, autonomous music (Absolute Music), belief in progress in instrument technology and technique, originality and the cult of genius, worrying about attribution, untouchability and text fetishism, expecting it all to be beautiful, the transparent performer and 'perfect compliance' to the score, the Urtext Imperative»⁷³ og «'seamless' legato, long-line phrasing, lack of beat hierarchy, unyielding tempos, unstressed dissonances, rigidly equal 16th notes».⁷⁴ Både publikum og studenter av Riefling kan imidlertid bevitne at dette slett ikke holdt stikk i ett og alt, og uansett ikke uten nyanser og modifikasjoner.

Rieflings etikk artikuleres altså langt på vei gjennom hans utøvelse av *Werktreue*, ved *lydighet* overfor partituret, og et *måtehold* i omgang med subjektivt betingede uttrykksmidler. En kunne gjerne også føye til generell arbeidsmoral, som er forbundet med de to, i form av disiplin.⁷⁵ I forlengelsen av dette er hans etikk ubrytelig lenket til hans *klassiskhet*, i dobbel betydning. Den er forankret i ærbødighet overfor tradisjonen, men dernest i klassisismens prioritet av form, hierarkier og universalitet – innen tysk diskurs utviklet ideologisk av fremfor noen Schenker til å omhandle både karakter og moral. I verkets *form* ligger dets fornuftskomponent, men også dets moralitet, slik Schiller gjennom et

70 Robert Hill i kapitlet «Overcoming Romanticism», Gilliam 2005, 44f.

71 *Anmut und Würde* (1793), *Kallias oder Über die Schönheit* fra samme år, samt hans estetiske hovedskrift, *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen* (1795).

72 Se Robert E. Nortons *The Beautiful Soul. Aesthetic Morality in the Eighteenth Century* (Cornell UP, 1995) for en inngående diskusjon av dette.

73 Dette som holdninger nedarvet fra romantikken. Haynes 2007, 68.

74 *Ibid.*, 48.

75 Momentet med «gode moralske vaner» og deres betydning for mestring (f.eks. vis-a-vis nervøsitet) blant fremragende pianister på begynnelsen av det 20. århundre er viet særskilt oppmerksomhet i James Francis Cookes intervju av Alberto Jonás. Cooke 1999, 412f.

katalyserende *Spieltrieb* («lekedrift», dvs. kunstnerisk praksis) ser en harmonisering av *Sinnlichkeit* (sanselighet) og *Vernunft* (fornuft) ved formdriftens (*Formtrieb*) tøyling av sansedriften (*Stofftrieb*).

Riefing utstrålte og instruerte *form* i alt han foretok seg, og i all sin undervisning. I kontrast til tilsetningen ved NMH hadde han i København blitt foretrukket på grunnlag av kunstnerisk profil, eller estetisk tilhørighet. I senere intervjuer kunne han referere aldri så lite kokett til dette, samtidig som han aksentuerte tradisjonsparadigmet uten blygsel:

Men at jeg har fått denne merkelappen festet på meg at jeg skulle være klassisk ... Den kommer kanskje fra København, fra Det Kgl. Danske Musikkonservatorium, da de ville ha meg til professor der nede. Da var en av begrunnelsene det, at de mente jeg var klassisk skolert. Jeg hadde fått respekt for tradisjoner. Jeg var ærbødig overfor de verdier som lever i den klassiske musikk. Dette vel som motsetning til den mer virtuose bravurpianist. For vi kommer alltid tilbake til den tekniske perfektjonen – den er jo i høysetet i dag –. Derimot mener man jo, så å si da, at *tradisjon* ikke er nødvendig mer i dag. Man skal helst ikke bygge på noen grunnvoll fra tilbake i tiden. (Portrettprogram ved Haagen Ringnes: «Det er på podiet man kommer videre som kunstner». NRK TV 06.01.1978)

På tampen av sin periode som privatlærer inviteres Riefing til å bidra med en artikkel i den celebre danske utgivelsen *Musikalske Selvportretter* (1966). Dette er før han ennå hadde noen sikre indikasjoner på en post ved DKDM, men det er sannsynlig at den profil og den argumentasjon som her kommer til uttrykk, har vært utslagsgivende for kallelsen av ham til professoratet året etter; den erfares som en prematur tiltredelsestale ved DKDM og for hans tid i høyere musikkutdanning i det hele. Teksten har som overskrift «Musikken, frihederne og de store horisonter». Her er han riktignok påpasselig med å tone ned en ensidig neoklassisk og nysaklig affinitet og fremholder at han ikke eksemplifiserer noen ytterlighet, men heller en ekspressiv moderering (Bonds skiller blant mellomkrigs-generasjonens representanter mellom '*retrospective subjectivity*' og '*expressive objectivity*', der Riefing lett kan assosieres med det siste⁷⁶): «Med Toscaninis og Giesekings absolutte stramhet opstod en reaktion mod det altfor udflydende, men i dag er man måske blevet noget friere igen. Jeg mener selv at jeg står midt imellem yderstandpunktene.»⁷⁷ Men plassen til og berettigelsen av den «personlige oppfatning» og det personlige initiativ i tolkninger er tydeligvis spørsmål Riefing tilbakevendende grubler over livet igjennom. Han tar tak i frihetsbegrepet i musikk og turnerer det med en viss eleganse: Musikken notert i et partitur tillater en viss frihet for interpreten, men av *det rette slag* og på *de rette premisser*. Hvilken frihet tillates? Jo, kun den som ligger innenfor «en harmonisk-dynamisk ramme og er i samme stil som værket fremtræder».⁷⁸ Det er avgjørende forskjell på *rettmessig* musikalsk frihet og det *å ta seg* friheter. I forbindelse med det siste bruker han verbalet «å forfalde» to ganger på under én side. Man «kan forfalde til visse friheder» i fortolkningen. Han understreker på den annen side at *horisontene* skal være så vide som mulig og så personlige som mulig, men

76 Bonds 2020, 161, 171.

77 Meyer, Müller-Marein og Reinhardt 1966, 229f.

78 Ibid.

uden at det altså bliver til kunstnerens fortolkning på bekostning af komponistens hensigter. En lærers opgave på det kunstneriske plan kan kun være at lære eleven det korrekte set ud fra partiturrets krav, resten – horisonterne – er resultatet af den spillendes personlige opfattelse af partituret, stilen og ånden, sådan som det vokser frem i sindet. [...] [En lærer må vise sig] som et så stort menneske, at han, hvis han synes, at der er noget sundt og godt ved elevens opfattelse, bøjer sig for den. Ellers risikerer han at dræbe det, der er godt hos eleven – jeg har oplevet det hele selv. (Meyer, Müller-Marein og Reinhardt 1966, 229f. Siste setning er en soleklar referanse til Leimer)

En særegenhet ved Rieflings gode venn Wilhelm Kempff var at han også var komponist og dessuten, etter hva både Riefling skriver og andre bevitner fra mellomkrigsårene, en meget habil improvisator. Når han ved dette bryter med prinsippene for *Werktreue*, lener han seg trolig på Beethovens eksempel. Det samme gjør Paul Bekker i essayet «Improvisation und Reproduktion» (1922), hvor han lar mellomkrigstidens yndede term for musikalsk fortolkning, det antiseptiske *Reproduktion*, danne et springbrett for en kritikk av tidens overdrevne tekstærbødighet og desavuering av improvisasjonspraksisen. Denne «demonstrerer det monstrøse overmot som ligger i begrepet om den objektivt korrekte, notetro reproduksjon», sier Bekker.⁷⁹ Improvisasjon var *anatema* for begge Riefling-brødrene; det er antydnet at dette kan røre ved kvintessensen av deres misforståelse og eventuelle forstokkethet: en avvisning av det improvisatoriske, gitt til kjenne f.eks. i synet på ornamentikk; heller ikke dette ble akseptert som et improvisasjonsmoment (jf. Fischers utsagn om forsiringenes funksjon for helheten, gjengitt foran).⁸⁰

Så vel *Werktreue* som religiøs fundamentalisme bygger på en lingvistisk feiltagelse, sier Cook,⁸¹ nemlig at teksten er ekvivalent med virkeligheten som den pr. symboler beskriver, og at det ikke gis noen virkelighet med mindre den kan beskrives. I hele Rieflings holdning ligger det en katolsk parallell i sidestillelsen av skriftens og tradisjonens autoritet. Hans studenter lærte mye om respekt for partitur og komponist og hva verkene gjemte på av skatter *qua* struktur, men metaforisk ble de stadig hjemsoekt av et ikke uttalt bud, «men som sto med rød skrift på tavla uansett»:⁸² *Extra ecclesiam, nulla salus* (utenfor kirken, ingen frelse).⁸³ Riefling ledet dem inn i sin tradisjon og verden, der noen erfarte relativ frihet, mens påtrykket av ekklesiale restriksjoner for andre ble dominerende, innprentet både verbalt og nonverbalt av *Werktreues* aktede tilsynsmann ved NMH.

Litteratur

- Austbø, Håkon. 2021. *Motstrøms*. Oslo: Solum Bokvennen.
- Bloch Sandved, Kjell og Sverre Hagerup Bull, red. 1951. *Musikkens Verden. Familiens musikkbok*. Oslo: Musikkens Verden Forlag.
- Bonds, Mark Evan. 2020. *The Beethoven Syndrome. Hearing Music as Autobiography*. Oxford: Oxford University Press.
- Bornholdt, Kerstin. 2010. «Between Exhausting Sports and Swinging Rhythm. An Inquiry into medical knowledge production about women's sports and women's gymnastics in Norway, Denmark and Germany in the Interwar Years.» Doktorgradsavhandling, Universitetet i Oslo.
- Bourdieu, Pierre. 1995. *Distinksjonen [La distinction]*. En sosiologisk kritikk av *dømmekraften*. Oversatt av Annick Prieur. Innledning ved Dag Østerberg. Oslo: Pax forlag.

79 Overs. fra engelsk. Essayet er gjengitt i sin helhet i Gilliam 2005, 56ff.

80 Wolfgang Plagge, intervju 10.06.2011. Plagge var elev av Reimar Riefling og bekjent/kollega av Robert.

81 Cook og Everist 2001, 256.

82 Student 2 NMH.

83 Utmyntet av St. Cyprian, biskop av Kartago, som led martyrdøden i år 258.

- Braumann, Ricarda. 2003. *Karl Leimer und Walter Giesecking als Klavierpädagogen*. Frankfurt am Main: Peter Lang Europäischer Verlag der Wissenschaften.
- Brookshire, Bradley. 2016. «Edwin Fischer's Bach-Pianism in Context.» *Understanding Bach* 11: 107–27.
- Brækhus, Roar. 1984. «Leimer-Gieseckings innstuderingemetode – en presentasjon og vurdering.» Semesteroppgave, Universitetet i Oslo (upubl.).
- Cook, Nicholas. 2007. *The Schenker Project. Culture, Race, and Music Theory in Fin-de-Siècle Vienna*. Oxford: Oxford University Press.
- Cook, Nicholas og Mark Everist, red. 2001. *Rethinking Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Cooke, James Francis. 1999. *Great Pianists on Piano Playing*. Mineola: Dover Publications.
- Fischer, Edwin. 1956. *Ludwig van Beethovens Klaviersonaten: Ein Begleiter für Studierende und Liebhaber*. Leipzig: Im Insel-Verlag.
- Giesecking, Walter. 1963. *So wurde ich Pianist*. Wiesbaden: F. A. Brockhaus.
- Gilliam, Bryan, red. 2005. *Music and performance during the Weimar Republic*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Glattre, Harald. 2005. «Nils Larsen som pianist, pedagog og menneske.» I «Jeg kunne det da jeg gikk hjemmefra»: *Oslo musikklererforening gjennom 100 år*, redigert av Anne Bråten, Ragnhild Frorud, Harald Glattre, Nils Grinde, Astrid Haavardsholm og Rigmor Vatn, 151–168. Oslo: Oslo Musikklererforening og Norsk Musikkforlag.
- Goehr, Lydia. 2007. *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Grassl, Markus og Reinhard Kapp, red. 2002. *Die Lehre von der musikalischen Aufführung in der Wiener Schule*. Wien: Böhlau.
- Haid, Hugo, red. 1969. *Dank an Edwin Fischer*. Wiesbaden: F. A. Brockhaus.
- Haynes, Bruce. 2007. *The End of Early Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Hindemith, Paul. 2000 [1952]. *A Composer's World*. Mainz: Schott Musik International.
- Leimer, Karl og Walter Giesecking. 1972 [1932]. *Piano Technique*. Mineola: Dover Publications.
- McPherson, Gary, red. 2021. *The Oxford Handbook of Music Performance*, vol. 1. Oxford: Oxford University Press.
- Meyer, Torben, Josef Müller-Marein og Hannes Reinhardt, red. 1966. *Musikalske Selvportrætter*. København: Jul. Gjellerups Forlag.
- Sandberger, Wolfgang, red. 2009. *Brahms Handbuch*. Kassel: Bärenreiter.

Andre skriftlige kilder

- NMHs egne arkiver, forvaltet av Kjetil Solvik.
- Riksarkivet i Oslo (RAO): NMHs arkiver 1972–81, privatarkivene etter Robert Riefling (PA-0790, seriene Fa, Fc, Ff og G) og Dagfinn Mannsåker (PA-0905, serie I, eskene 17–20).
- Dokumenter i privat eie, utlånt fra Ingrid Bjørnov, Ski; Benny Dahl-Hansen (†), Monica Riefling Lund og Rønnaug Riefling Ree, Oslo; og Hans Pålsson, Malmö.
- Memorabilia overdratt fra Nils Christian Nilsens (†) private samling «Rieflingiana», Hamar.