

Einar Røttingen

Etablering av en norsk klavertradisjon:

Interpretative trekk ved Edvard Griegs

Ballade op.24, Geirr Tveitts Sonate nr. 29 op. 129

og Fartein Valens Sonate nr. 2 op. 38

Avhandling for graden Ph.D.
Norges Musikkhøgskole, Oslo

NMHs skriftserie
Copyright Norges Musikkhøgskole

ISSN
ISBN

Utgitt av
Norges musikkhøgskole
Postboks 5190 Majorstua
N-0302 Oslo

Tlf. (+47) 23 36 70 00
Faks: (+47) 23 36 70 01
e-post: mh@nmh.no

Trykk:.....

Oslo 2006

INNHold

FORORD	6
---------------	---

INNLEDNING	
Bakgrunn	8
Griegs Ballade op. 24	10
Sonater av Valen og Tveitt	13
Problemstillinger	17
Kilder og metodisk tilnærming	21
Mål	23

DEL 1 ET FORMELT OVERBLIKK

Strukturelle og tematiske forhold	
Griegs Ballade: et tematisk drama i 14 variasjoner	25
Tveitts sonate: tematiske repetisjoner	30
Valens sonate: motivisk enhet og transformering	35
Harmoniske forhold	
Balladen: en aura av g-moll og resonanser	45
Tveitts modale koloritt	50
Valens „a-tonale“ klangverden	52
Andre formgivende elementer	
Intensivering, kontinuitet og avbrudd	54
Melodiske konturer, gester og bølger	61

DEL 2 PRAKTISK-MUSIKALSKE IMPLIKASJONER

Rubato og improvisatoriske elementer

Uttrykk for rubato og en improvisatorisk holdning i Balladen	65
Styrt rigiditet og fleksibilitet i Tveitts sonate	69
Ritardando og espressivo i Valens sonate	71
Implisert tempofleksibilitet i Valens sonate	72

Klanglige og teksturelle aspekter

Akkordisk stil i Balladen	74
Klanglig vev i Tveitts sonate	75
Klangbehandling i Valens dissonerende polyfoni	77

Anslag, artikulering og aksentuering

Griegs anslagsnyanser	83
Tveitts detaljerte artikulasjon	85
Valens legato og tenuto	88

Pedal og senza pedal

Pedal som virkemiddel hos Grieg og Tveitt	89
Tveitts senza pedal	91
Spørsmål om pedal i Valens sonate	92

Fingersetning og pianistisk tilrettelegging

Fingersetning og problematiske effekter i Balladen	96
Tveitts fingersetninger	96
Praktisk tilrettelegging i Valens sonate	98

DEL 3 FREMFØRINGSTRADISJONER

Historiske innspillinger av Griegs Ballade

Utvalget av pianister og innspillinger	100
Avsluttende kommentarer	108

Griegs innspillinger

Tveitts innspillinger av Sonate nr. 29

Valen om fremførelser i samtiden

Innspillinger av Valens Sonate op. 38

Valen og relatert notasjonsproblematikk i Den andre wienerskole

DEL 4 GENRER OG REFERANSER

Generer og verkkonsept

Instrumentalballaden: referanser til Chopin 132

Tema med variasjoner – tradisjonen 135

Sonaten: en ramme for instrumentale dramaer 136

Instrumentale referanser og hentydninger

Balladen: referanser til Chopin og Schumann 140

Referanser og hentydninger i Tveitts Sonate nr. 29 149

Referanser og hentydninger i Valens Sonate op. 38 159

Metaforiske referanser

Griegs Ballade: et psykologisk drama 165

Tveitts sonate nr. 29: en søken i høyden 167

Valens sonate op. 38: en sjelelig jakt 170

DEL 5 KONKLUSJON

Kompositoriske fellestrekk 173

Norske og kontinentaleuropeiske elementer 175

Musikalske bekjennelser og forening av impulser 178

Notasjon og klaverstil 183

En romantisk fremføringstradisjon 186

Tradisjonsbygging: referanser, tilhørighet og fornying 189

Generelle tolkningskriterier og -strategier 192

KILDELISTE 201

APPENDIKS 207

FORORD

Ideen om å gjøre et doktorgradsprosjekt oppstod allerede høsten 1998. Med bakgrunn i mitt mangeårige engasjement for Harald Sæveruds klavermusikk frem til 100-års jubileumsfeiring i 1997 (konserter og CD-innspillinger), kom ønsket om å gjøre en fordypning i vestlandskomponistene Edvard Griegs og Geirr Tveitts to storverk for klaver. Senere ble perspektivet utvidet til Fartein Valen - også med røtter i denne regionen – noe som bidro til å gjøre prosjektet enda mer interessant. Grieg-forsk (Norsk Hydros forskningsmidler, administrert av Edvard Grieg Museum, Troidhaugen), som nylig hadde blitt opprettet for å støtte forskning og utøvende prosjekter knyttet til vestnorsk musikk, bevilget midler til prosjektet i februar 1999. Dette ga mulighet til å utvide min FOU-ressurs på Griegakademiet, institutt for musikk, Universitetet i Bergen. Like etter startet Norges Musikkhøgskole opp et eget doktorgradsprogram for oppføringspraktiske problemstillinger. Her ble jeg formelt tatt opp august 2000, men deltok allerede på opplæringsdelen høsten 1999.

Flere personer og institusjoner har bidratt til denne avhandlingen. Først og fremst en varm takk til min veileder Idar Karevold. Hans klarsynthet og konstruktive kommentarer har underveis vært av uvurderlig betydning. Uten hans oppmuntring og tro på prosjektets utøvende profil hadde den ikke sett dagens lys. Bergen Offentlige Bibliotek/Griegsamlingen har gitt meg tilgang til manuskripter, innspillinger og litteratur. Norsk Musikkksamling har gitt innsyn i manuskripter, innspillinger og tilgang til NRKs radioarkiv og Robert Rieflings arbeidspartitur. Griegakademiets og NMHs bibliotek har også vært behjelpelig til enhver tid. Arvid Vollsnes har bidratt til innsyn i Valens brev. Fartein Valen-Sendstad og Edition Lyche har gitt velvillig tillatelse til å lage en egen kritisk-praktisk utgave av Valens Sonate op. 38. Takk til Hanna Marie Weydahl for hyggelig samtale om Valen og Tveitt og til Gyri Tveitt for velvillig utlån av opptak av Geirr Tveitts innspilling for Fransk Radio. Frank Nordensten har gjort det omfattende nøyaktighetsarbeidet med å skrive ut Valen-utgaven og Grappa/Simax har sørget for produksjon og utgivelse av CD-innspillingen. Min gode venn og kollega Ricardo Odriozola var en uvurderlig støttespiller som produsent og Arne Akselberg bidro til topp lydgjengivelse. En spesiell takk til min kone Elizabeth

som har støttet meg i denne tiden. Hun har vært en god samtalepartner og har kommet med verdifulle innspill.

Bergen, mars 2006

INNLEDNING

Bakgrunn

Dette prosjektet omhandler tre sentrale norske klaververk: Edvard Griegs *Ballade op. 24*, Geirr Tveitts *Sonate nr. 29 op. 129* og Fartein Valens *Sonate nr. 2 op. 38*. Gjennom en skriftlig avhandling, innspilling og noteutgave vil det søkes mot å skape en forståelsesramme for disse verkene, individuelt og som en del av en norsk og kontinentaleuropeisk klavertradisjon.

Bakgrunnen for valget av emne er eget virke som utøvende pianist og en spesiell interesse for klavermusikk av vestnorske komponister. Jeg har vært nysgjerrig på felleskulturelle forbindelseslinjer som gir seg utslag i komposisjoner fra denne regionen. De fleste verkene for klaver er småstykker: Griegs lyriske stykker, Sæveruds mange små klaverstykker, Tveitts Hardingtonar og Valens ensatsige klaverstykker kan nevnes som eksempler. Det eksisterer derimot få verker i stort format og en hører sjeldent fremføringer av disse. Griegs *Ballade op. 24*, fra 1876, er et unntak i så henseende. Som representativt verk, er *Balladen* enestående i en norsk kontekst. Den er et hjørnestensverk og blir regnet som svenneprøven for norske pianister.

Jeg var allerede kjent med *Balladen* gjennom flere konserter og innspillinger, før jeg fremførte verket første gang i 1988. Noe senere ble jeg oppmerksom på Tveitts og Valens sonater, begge fra 1940-tallet. Disse fremførte jeg første gang i henholdsvis 1991 og 1993. Fra et utøvende synspunkt var de helt annerledes enn Griegs *Ballade*. Ved innstuderingen av Tveitts verk fant jeg få referanser til hvordan det skulle oppfattes.¹ Åpningstemaet ble stadig repetert, forløpet virket monotont og langtekkelig, og det var vanskelig å se at det kunne henge sammen på en meningsfull måte. Partituret inneholdt svært detaljerte interpretasjonsanvisninger som i første omgang kunne være vanskelig å begripe.

¹ På denne tiden kjente jeg kun Kjell Bækkelunds innspilling fra 1970-tallet. Senere kom *Simax* ut med Geir Botnens innspilling i 1995 og en digitalisert utgivelse i 1994 av Tveitts NRK-opptak fra 1955.

Utøvende referanser i Valens sonate var også begrensede.² Partituret virket mangelfullt i forhold til hvordan stilen skulle forstås og formidles. Spørsmål om fingersetninger, fordeling av stemmene mellom hendene og pedalbruk var noe en måtte finne ut av selv og det ble en tidkrevende prosess. Usikkerheten var stor om jeg hadde forstått hva Valen hadde ment.

Innstuderingene av begge sonatene ble utilfredsstillende i forhold til de utøvende problemstillingene som disse verkene stilte meg overfor. Samtidig ble jeg klar over at sonatene hadde kvaliteter som fortjente å bli studert nærmere. I mangel av en utøvende tradisjon for verkene oppsto et ønske om å fordype meg ytterligere og være med på å løfte dem frem.

De tre komponistene blir sjelden sett i sammenheng – til det har de for ulike tonespråk og musikalsk uttrykksmåte. Særlig gjelder dette Valen i forhold til de to andre. De tre hadde imidlertid instrumentet felles. De vokste opp med klaveret som musikalsk innfallsport og kunne selv spille mye av det sentrale klassisk-romantiske klaverrepertoaret. Grieg og Tveitt var til dels konserterende utøvere og Valen brukte klaveret som et daglig arbeidsredskap.³

Balladen var et av de verkene som Tveitt fremførte mest i sin karriere som pianist. Han vurderte den høyt og instrumenterte den også for symfoniorkester. Valen nevnte aldri noen direkte påvirkning fra Grieg, men uttalte tidlig at Grieg var den eneste komponisten i Norge av internasjonalt format. Valens komposisjonsbane tok en annen retning enn Griegs, men kjennskap til hans *Ballade* og klaververker var en del av hans bakgrunn. *Balladen* var ofte på repertoaret til fremtredende norske og utenlandske pianister i første halvdel av 1900-tallet, og Valen var ofte på solo pianokonserter.

² Jeg var kjent med Robert Rieflings komplettinnspilling for BIS fra 1980. Senere ga *Sony Classics* ut Glenn Goulds radioinnspilling for CBC fra 1972, og selskapet *Victoria* ga ut innspilling med Jørgen Larsen i 1994.

³ Tveitt var for en stor del selvlært som pianist. Senere fikk han undervisning i Leipzig med Otto Weinrich. Grieg hadde blant annet Ignaz Mocheles som lærer under studietiden i Leipzig. Mocheles var en pianist med røtter tilbake til den klassiske perioden og kjente blant annet Beethoven. Valen fikk pianoundervisning av flere i Stavanger etter at familien flyttet dit da han var seks år gammel. Av hans pianolærere bør nevnes Jeanette Mohr som hadde vært elev av Erika Lie Nissen. Valen hadde planer om å bli pianist, men oppdaget tidlig at han fysisk ikke var sterk nok til å gjøre pianoet til en fremtidig levevei. Han fortsatte imidlertid med å motta undervisning under studietiden i Oslo og Berlin. Valen underviste også piano for å skaffe seg inntekter (Gurvin: 1962 s. 25-27, 78).

De tre vestnorske komponistene hadde et sterkt forhold til naturen og sine hjemlige omgivelser. De søkte mot tidens musikalske strømninger i Europa og fikk sin høyere musikkutdanning primært i Tyskland: Grieg og Tveitt ved konservatoriet i Leipzig (henholdsvis 1856-8 og 1928-32), Valen ved Musikkhøgskolen i Berlin (1909-1912).⁴ Her ble de undervist i klassiske former, harmonikk og kontrapunkt. Samtidig var de, på ulike måter, i opposisjon til den akademiske skoleringen de fikk og hadde behov for å gå egne kunstneriske veier. Til tross for ulike musikkstilistiske ståsteder og avstand i tid, hadde de sitt utspring i en europeisk-romantisk tradisjon i faglig identitet, kunstnerisk individualisme og sterke uttrykksbehov.

De tre klaververkene er skapt i komponistenes etablerte stiler og er sentrale i deres produksjon og på deres verklister. De strukturelle og kunstneriske ambisjonene er betydelige, med ekspansiv bruk av instrumentet og store pianistiske utfordringer. De kan karakteriseres som ”problemverk” – som ikke gir seg selv og som ikke bare er klaverteknisk vanskelig å spille, men også krevende å forme og formidle. De har felles pianistiske, tolknings- og formidlingsmessige problemstillinger som utøveren må ta tak i.

Griegs *Ballade op. 24*

Griegs *Ballade op. 24* har vært og er fremdeles omdiskutert og mytebelagt. Det er kjent at *Balladens* tilblivelse var uløselig knyttet til kritiske omstendigheter for komponisten. ”Skrevet i hjerteblod i dager av sorg og fortvilelse” skriver han om verket i ettertid.⁵ Griegs første biograf, David Monrad Johansen, har utvilsomt dette i tankene når han sier:

⁴ Tveitt hadde også studieopphold i Paris (1932) og Wien (1932-33).

⁵ (Benestad: 1980) Foranledningen for denne vanskelige tiden var blant annet begge foreldrenes bortgang høsten 1875. Også samlivet med ektemaken Nina ble satt på en hard prøve. Ekteparet var fremdeles barnløse etter at deres første, Alexandria, døde i 1869. Det har også vært spekulert om det var et kjærlighetsforhold mellom Nina og John, Edvard Griegs eldre bror (Haavet: 1998). Operaprojektet *Olav Trygvason*, påbegynt i samarbeid med Bjørnson, hadde strandet. Henvendelsene til Bjørnson om mer tekst førte aldri frem. I Griegs brev fra denne tiden kan vi følge prosessen fra depresjoner og kunstnerisk stillstand til *Balladens* gradvise tilblivelse vinteren 1875-76. Den synes å være nært forbundet med Griegs egne, personlige bearbeidelser og ønsket om å komme videre. Grieg refererer ofte senere til denne tiden som et viktig vendepunkt i hans kunstneriske liv. Gradvis fikk han tilbake troen på seg selv.

Balladen vidner om rystende indre opplevelser. Den gir oss innblikk i en stor kunstners sjelekamp, hans higen mot lys og befrielse, hans kamp mot demoniske makter, en kamp som anspenner hans krefter til den høieste ydeevne, men som allikevel ender i stille resignasjon.⁶

Dette bildet kan suppleres med at Grieg, som selv var en betydelig pianist, visstnok aldri skal ha fremført verket i offentlighet. Man har spekulert på om verket var så følelsemessig opprivende for ham at han ikke orket. Ivar Holters skildring av Griegs private fremførelse av *Balladen* hos Dr. Max Abraham, sommeren 1876, beskriver utvilsomt en helt spesiell begivenhet for dem som var til stede. Ifølge Holter ”la han hele sin sjel i tolkningen, og da han var ferdig, var han ikke alene så legemlig anstrengt at han var badet i svette; han var dessuten så opprevet og rystet at han ikke på lenge kunne si et ord”.⁷

Grieg oppfordret imidlertid tidens fremste pianister til å spille *Balladen* og ba i flere brev konsertarrangører om at verket måtte inkluderes i programmer med hans musikk. Verket skulle representere en viktig side av hans kunst. Han vurderte det som noe av det ypperste han hadde skapt.

Meningene og vurderingene av *Balladen* har vært delte. Pianisten Einar Steen-Nøkleberg understreker dens betydning for norske pianister:

Balladen er selve hjertet i norsk klaverlitteratur. Betydelig i enhver henseende, romantisk, dypsindig, fintfølede, innadvendt og likevel storslagent anlagt i formen. De store pianistiske og arkitektoniske krav gjør det hele til en prøvesten for interpreten. Vi kan ikke takke Grieg nok. Balladen har betydd og vil alltid bety kolossalt mye for norske pianister, for norsk klaverkunst og dens nivå. Både klaverkonserten og Balladen er noe alle pianister i Norge må spille hvis de i det hele tatt vil telle noe. Fordi begge verkene er så grandiose har de inspirert generasjoner allerede, - vi har noe å strekke oss mot. Vil du være en utøver med selvrespekt må du spille Balladen og konserten. Følgelig må du klare å løse problemene i disse to verkene på en tilfredsstillende måte. Og problemene er mange!⁸

⁶ D. M. Johansen: 1934 s. 207.

⁷ Benestad: 1980.

⁸ Nøkleberg: 1992 s. 98.

Verket har ikke blitt en del av ledende internasjonale pianisters etablerte repertoar i nyere tid.⁹ Grieg uttrykte også tvil om verket ville slå gjennom og skriver om den før omtalte private fremførelsen sommeren 1876: ”Jeg husker ennå at jeg for mange år siden var meget ulykkelig over å måtte spille min Ballade, op. 24 for dr. Abraham fordi jeg var overbevist om at den ikke kunne falle i hans smak”.¹⁰

Balladen ble ikke noen umiddelbar suksess på konsertpodiene i Europa. Dette var nok en skuffelse for Grieg. Selv Franz Liszt, som tidligere hadde vært positiv overfor Griegs musikk, unnlot å gi respons på verket. Grieg skriver i 1878 at han ”ikke har sett en offentlig uttalelse. Dette å ikke skrive for hopen, har foruten sin lykke, også sine fortvilede, motløse øyeblikk”.¹¹

Grieg var tydelig bevisst *Balladens* begrensede publikumsappell. Verket ble nok allerede den gang regnet som ikke bare krevende å spille, men også å lytte til. D. M. Johansen summerer opp sin vurdering på denne måten:

Det er verd å legge merke til at *Balladen* aldri er å finne på Griegs konsertprogrammer. Det er som han har veket tilbake for å betro offentligheten hva der dypst beveget ham da han skrev dette verk. Og selv i brevene er det yderst sjelden man finner *Balladen* omtalt, og det til tross for at det dog er hans hovedverk for klaver. Den er og blir et verk for de meget få, og det er en sjelden opplevelse å høre den autentisk tolket i konsertsalen.¹²

Eksempler på kritikk av *Balladen* var at temaet ikke egner seg for bearbeiding og at det fins uoverstigelige formmessige svakheter og derfor ikke henger sammen som enhet. Dette er en type kritikk Griegs større verk ofte blir utsatt for. Det synes å være tonal ensidighet og mangel på utvikling i den. En av Griegs biografer, John Horton, uttaler i sin gjennomgang:

He (Grieg) sets himself a problem (...) namely the difficulty of avoiding anticlimax in handling a theme so distinctively coloured and so highly charged with emotion¹³ (...) The chief drawback common both to the Ballade op. 24, and to the Old Norwegian Melody for

⁹ Jeg ser her bort i fra at *Balladen* var en del av repertoaret til fremtredende internasjonale pianister i første halvdel av 1900-tallet. Både Hofmann, Rachmaninov, Godowsky, Grainger og senere Artur Rubinstein fremførte den.

¹⁰ Benestad: 1980.

¹¹ Benestad: 1980.

¹² D. M. Johansen: 1934 s. 207.

¹³ Horton: 1974 s. 131-132.

two pianos, op. 51, is that the themes are presented at the outset in too rich a setting; indeed, they are themselves too individual to be susceptible of the highest flights of the art of variation. The great masters of the form – Bach, Beethoven and Brahms – did not fall into this trap; in adopting themes for variations they preferred those with the simplest outlines and studiously avoided those that contained some highly-coloured detail (...) that would draw attention to itself and call for preferential treatment in each successive variation.¹⁴

For utøveren synes *Balladen* å skape krav som ikke står i forhold til ønsket uttelling i formidlingen av den. Det er reist tvil om verket i det hele tatt egner seg som konsertrepertoar. Der synes å være en risiko for fiasko for utøveren eller som Eleanor Bailie antyder i sin bok om Griegs pianomusikk:

Whether or not the Ballade wholly succeeds as a concert work, it contains some of Grieg's finest and most deeply felt music (....) Apart from the considerable virtuosity required through several of the variations, (and sheer technical stamina towards the end) it is not an easy work to hold together. It can have a powerful, brooding impact, or it can sound a mess.¹⁵

Bailie fortsetter med at fra og med "variation 9 onwards (...) some critics have felt that the music begins to lose its direction", og *Balladen* "goes rampant at the end" og fremstår som "a grand plan threatening here and there to drown itself in bombast and noise".¹⁶

Balladens kvalitet som verk er uløselig forbundet med en utøvende problematikk. En fordypning vil kunne hjelpe til å forstå den i skjæringspunktet mellom innhold, struktur og utøvende forståelse og tolkning.

Sonater av Tveitt og Valen

I en norsk kontekst kom Tveitt og Valen til å representere tilsynelatende helt ulike retninger. Tveitts musikalske tilnærming på 1920- og 30-tallet var å finne en

¹⁴ Horton: 1948 s. 119.

¹⁵ Bailie: 1993.s. 386. Dette poenget kommer også til uttrykk i David Dubals intervju med den amerikanske pianisten Grant Johanessen, som har vært en av de ledende internasjonale interpreter av *Balladen* i nyere tid. Etter Dubals uttalelse "But it is not an easy piece to put off in a hall", svarer Johannesen, "I think you are right about that" (Dubal: 1985 s. 226).

¹⁶ Bailie: 1993 s. 390.

opprinnelig norsk-nordisk tonefølelse gjennom å kombinere folkemusikalske elementer med en europeisk kunstmusikalsk tradisjon. Han mente de modale skalaene var et viktig alternativ til den europeiske kunstmusikkens dur/moll-tonalitet og fremholdt de hadde folkemusikalske røtter fra norrøn tid.¹⁷ Dette kunstneriske prosjektet kulminerte med oppførelser av balletten *Baldurs Draumar* i årene 1935-38. Det var spesielt to forhold som kom til å prege Tveitts situasjon som komponist: hans nasjonale engasjement og brannen på slektsgården.¹⁸

Både *Sonate nr. 29* og den fjerde klaverkonserten, *Nordljøs*, ble urfremført i Paris av komponisten like etter et turbulent krigsoppgjør.¹⁹ Rent ideologisk peker disse verkene vekk fra Tveitts norrøne prosjekt fra 1930-årene og fremstår som franskinspirerte med vekt på harmonisk fargelegging og sanselighet.²⁰ Konserten i Paris var også viktig for Tveitt lansering av seg selv som utøvende pianist utenfor Norge.²¹ Konserten var en stor suksess og anmeldelsene var overstrømmende. Den kjente kritikeren Nadia Boulanger skrev:

¹⁷ Tveitt utarbeidet et eget teoretisk grunnlag for sitt syn gjennom avhandlingen fra 1937, *Tonalit tsteori des parallellen Leitonsystems*. De modale skalaene f r egne navn i denne avhandlingen, basert på et vers fra H v m l: Rør (dorisk), Sum (frygisk), Fum (lydisk) og Tyr (mixolydisk). På mange m ter videreførte Tveitt arven fra Grieg, men nå ved   konsekvent rendyrke den modale tonaliteten.

¹⁸ Man regner med, på bakgrunn av Tveitts egne uttalelser, at rundt 90% av hans samlede manuskripter gikk tapt i brannen på slektsgården i 1970, inklusive de øvrige sonatene for piano. Ingen vet hvor mange, men det skal ha vært opp mot 40 i alt. Alt i gymnastiden skal Tveitt, ifølge han selv, ha skrevet blant annet seks klaversonater (Storås: 1990 s. 28). Flere av Tveitts verker er under rekonstruksjon basert på manuskriptfragmenter og innspillinger.

¹⁹ Tveitts politiske syn og uttalelser i Norge f r og under krigen 1940-45 er fremdeles omdiskutert. Han ble blant annet kritisert for   ha gått inn i stillingen som statens musikkonsulent og   ha mottatt kunstnerl nn under okkupasjonen. Han ble ekskludert fra Komponistforeningen og Tono i 1945, men ble i 1948 renvasket for beskyldninger. Skaden var imidlertid gjort, og det var vanskelig   få kunstnerisk fotfeste i Norge etter dette. Hans komposisjonsstil hadde vært bundet til en fascinasjon over norrøn mytologi og kultur. Dette ble forbundet med nasjonalsosialismen (se Tveit: 1980 og Aksnes: 2002).

²⁰ Han urfremførte sonaten 25. januar 1947 i Salle de Conservatoire i Paris. Den ble tilegnet den franske pianistinnen Genevi ve Joy som også akkompagnerte Tveitt på samme konsert i fremførelsen av hans fjerde klaverkonsert. Programmet inkluderte også sonaten "*Hommage a Ravel*" (manuskriptet er tapt).

²¹ Konsertturn ene foregikk i blant annet Frankrike, Spania, Monaco, Marokko og England. Pianistkarrieren tok slutt i 1954 i Paris hvor han på samme kveld skulle spille med orkester Brahms B-dur-konsert og Tsjajkovskijs b-moll-konsert samt sin egen femte klaverkonsert. I utgangspunktet var dette en formidabel oppgave. Han var i tillegg utslitt og hadde feber etter lange turn er og klarte derfor ikke gjennomføre hele konserten.

I Geirr Tveitts musikk fins en ny frisk bris, noe som er sant, fint avstemt og som det er en nytelse å lytte til. Det er musikk som puster i ren luft, har rolige linjer, rytmisk kraft og store utsyn. La ikke vår subtilitet få uroe en så klar musikk. Geirr Tveitt har skapt sitt eget språk ved å hente musikk fra sitt eget indre. Der finner han de tradisjonene som originaliteten hans har rotfeste i.²²

Sonate nr. 29 ble fremført på Tveitts konsertturneer, men ble visstnok aldri spilt offentlig i Norge. Det var Hanna Marie Salvesen Weydahl som spilte den først gang her i landet på slutten av 1970-tallet. Da hadde sonaten vært tilgjengelig i trykt utgave i nærmere tretti år. Det eksisterer imidlertid studioopptak av Tveitts fremførelse i NRK-radio i 1955. Den norske komponisten og dirigenten Olav Kielland uttaler sin begeistring for sonaten:

Sonatens formelle disposisjon er klar og oversiktlig, og dens organiske utvikling er gjennomført med kontrapunktisk kraft, særpreget og rik harmonikk, og velberegnete dynamiske virkninger. Det tematiske stoffet er storartet (...) en møter sjelden en komponist med så gode temaer (...) Slik hovedtemaet forener besnærende melodisk skjønnhet med monumental makt, synes dets muligheter ubegrensede. Rent ut sagt: dette tema er magisk enkelt.²³

Thoralf Norheim sparer heller ikke på superlativer etter Weydahls første offentlige fremførelse av verket: ”Stort tenkt og følt klavermusikk, og noe av det mest betydelige innenfor den norske klaverlitteraturen. Komponisten utvikler her sitt fengslende stoff med beundringsverdig konsentrasjon og konsekvens, og verket er utformet med stor klanglig fantasi”.²⁴ Dag Winding Sørensen skriver derimot ”men sonaten, hvor den innskrenker seg til en mer normal pianistisk teknikk, gjør i det hele et nokså matt inntrykk”.²⁵ Pauline Hall uttaler at ”Det hele ser ut som veldig bråk for ingenting”.²⁶ Tveitts sonate har, som *Balladen*, vært omstridd.

Mens Tveitts musikk kan ses som en videreføring av Griegs prosjekt ved å kombinere norsk folkløse og europeisk kunstmusikktradisjon, tok Valen

²² Aksnes: 2002 s. 63-64 og 67-68. Inkluderer og en rekke utdrag fra andre anmeldelser.

²³ Storås: 1990 s. 192.

²⁴ Storås: 1990 s. 192 – 193.

²⁵ Storås: 1990 s. 191.

²⁶ Storås: 1990 s. 191.

utgangspunkt i en tysk, senromantisk stil. Fra en kompleks, ekspressiv og ladet uttrykksmåte, utviklet Valen sin dissonerende polyfoni.²⁷ Denne stilen, uten tradisjonell tonal forankring, ble særegen for hans verker fra og med *Goethesangene op. 6*.²⁸ Ved å gjøre dette gikk han egne veier og ble en outsider i norsk musikkliv.

Valens radikalitet sammen med hans personlige beskjedenhet og kunstneriske isolasjon bidro til å begrense utbredelsen av hans musikk. Mytene rundt Valens kunstneriske egenart, hans kristentro og asketiske livsførsel har stått i fokus i ettertid. Noen vil hevde at hans posisjon ville vært en annen hvis han hadde vært en del av det sentraleuropeiske musikklivet i sin levetid. Han ble her i landet regnet for modernistisk og vanskelig tilgjengelig, og fremførelser var en sjeldenhet. Denne situasjonen har ikke endret seg i vesentlig grad. I motsetning til Grieg og Tveitt, synes Valens musikalske stil, over femti år etter hans død, fremdeles gåtefull.

Valens *Sonate op. 38* er skrevet i årene 1940-41.²⁹ Han hadde da i flere år levd tilbaketrukket på slektsgården i Valevåg for å konsentrere seg om komponeringen. Verket representerer perioden i Valens liv da han arbeidet spesielt med større musikalske former. De fire symfoniene, klaver- og fiolinkonserten ble skrevet i 1939-51 og sonaten kan sidestilles med disse i format og kunstneriske ambisjoner. Den er ett av mange verker som aldri ble spilt mens Valen levde og ble først urfremført i 1955.³⁰

En av avisanmeldelsene ved urfremførelsen gir allerede en pekepinn om noe av den dissonerende polyfonis problematikk i Valens klavermusikk:

²⁷ De tidlige verkene, hvor klaveret spiller en hovedrolle, er karakteristisk for denne stilen: *Legende op. 1* (1907), *Klaversonate op. 2* (1910-12), *Fiolinsonate op. 3* (1916) og *Ave Maria op. 4* (1917-21).

²⁸ Dette vendepunktet skjer i løpet av arbeidet med *Klavertrioen op. 5* (1917-24). De nye polyfone prinsippene ble utviklet etter inngående og omfattende studier av J. S. Bachs kontrapunktikk. Men Valens kontrapunkt er en slags omvendt Bach: dissonanser blir hos Valen "hvilepunktene" for samklangene i stedet for spenninger som krever oppløsning i konsonanser. Han har tatt en komposisjonsteknikk fra en annen tid og rendyrket den på helt nye premisser.

²⁹ Ifølge manuskriptet mellom 26. juni 1940 og 25. august 1941. Den er tilegnet Valens søster, Magnhild Sendstad.

³⁰ Hanna Marie Salvesen Weydahl urfremførte sonaten den 5. november 1955 i Universitetets aula som en del av en egen Valen-aften. Kortsen referer også til andre gangs fremførelse av sonaten i Stockholm, 4. 12. 1955 med den svenske pianisten Eilisif Lundén (Kortsen: 1965 vol.1 s. 82).

Hanna Marie Salvesen Weydahl played Intermezzo op. 36, Preludes, op. 29 and Sonata, op. 38 (The Hound of Heaven), and was tremendously impressive, not the least because she performed them all by heart. But it was as if the thread broke now and then. When one concentrates on the melody in the treble there is no time to think about the melody in the bass, and vice versa. It is as if one were dropping stitches the whole time and having to start all over again.³¹

Valen var ikke, i motsetning til Grieg og Tveitt, utøver av egen musikk og var derfor alltid avhengig av andre musikere.³² Svært få påtok seg denne oppgaven, og det finnes få om noen spor etter fremføringstradisjoner. Valen hadde også liten kontakt med utøvere i sin samtid og fikk dermed liten respons på hvordan anvisningene i notebildet og den utøvende tilretteleggingen av hans partiturer kommuniserte med utøverne. Partiturene er i stor grad preget av Valens isolasjon. De inneholder mange spørsmål om hva han egentlig har ment om tolkningsmessige forhold.

Problemstillinger

Tradisjon (av latin *traditio*) betyr i alminnelig språkbruk kulturemner som er overført gjennom tid, ofte fra slektsledd til slektsledd. En tradisjon er forbundet med en muntlig overlevering. Den har element av gjentakelse, men blir òg utsatt for påvirkninger og endring over tid (jfr. gammel og ny tradisjon).³³

Innen den europeiske kunstmusikken vil et verks innlemmelse og posisjon i en tradisjon være avhengig av et vekselspill mellom ulike aktører, først og fremst utøvere (i form av konsertgivere og pedagoger), publikum (lyttere) og skribenter (musikkvitere, kritikere). For å bli hørt av et publikum er den musikalske teksten avhengig av å bli realisert og fremført av utøveren i private eller offentlige sammenhenger. En fremføringstradisjon kan oppstå ved at flere utøvere innstuderer og gir fremførelser. Dette bidrar til at verket får utbredelse og kan bli kulturelt anerkjent. Tolkningene blir forskjellige, også av samme utøver. Ingen fremførelse er lik en annen. Musikalske tekster er alltid i bevegelse.

³¹ Børre Qvamme, Morgenbladet, 7. november 1955 (Kortsen: 1965).

³² Valen fokuserte på sitt kall som komponist og var mindre opptatt av det utøvende og det praktiske rundt fremførelsene av verkene. For han var det viktigste at verkene ble skrevet. Det kan virke som om han ikke stilte store krav til interpretasjonen, men gledet seg først og fremst over at verkene i det hele tatt ble fremført.

³³ Gyldendals store norske leksikon

Utøverenes tolkninger bygger etter hvert på hverandre: Gjennom konserter og pedagogisk virksomhet blir holdninger formidlet til andre utøvere som igjen legger til sine kunstneriske vurderinger. Verkets evne til å beholde en friskhet og aktualitet gjennom mange fremførelser er tegn på slitestyrke og tidløs kunstnerisk verdi. Fremførelsene kan bringe lag på lag av nye og dypere innsikter til ett og samme partitur. Publikums og skribentenens responser er med på ytterligere å vurdere verkets posisjon. Hvis det skaper interesse, bidrar disse aktørene til å spre opplevelsene til andre. Anmeldelser, artikler og litteratur oppstår rundt verket som igjen bidrar til mer oppmerksomhet fra andre utøvere og potensielle publikummere.

Balladen er over tid blitt allment anerkjent og har gjennomgått denne tradisjonsinnlemmelsesprosessen. Grieg fikk en enestående posisjon i lys av nasjonsbyggingen i andre halvdel av 1800-tallet. Verket har i tillegg hatt mye lengre tid å etablere seg; Større, kompliserte verk bruker ofte lang tid på å bli anerkjent og forstått.³⁴ Likevel, Grieg var i 1876 allerede så berømt at verket fikk tidlig oppmerksomhet og anerkjennelse. Tveitt var i en helt annen situasjon enn Grieg: Hans musikk var mer eller mindre uønsket i Norge i årene etter 1945 og han måtte selv bidra til å få fremført sin sonate – og da primært i Sør-Europa. Valen var ikke aktiv utøver og hans musikk ble aldri etablert i det utøvende miljøet i hans levetid. Han fikk aldri høre sin sonate spilt. Tveitts og Valens sonater led en felles skjebne: Verkene ble ikke etablert i offentligheten i hjemlandet, selv om partiturene ble trykte allerede på 1950-tallet. De formidable pianistiske kravene, det store formatet og de utilgjengelige tonespråkene bidro utvilsomt til en mangel på interesse hos pianister. Til tross for noen spredte fremførelser og innspillinger er det fremdeles usikkert hvordan disse verkene skal forstås og hva de inneholder av kunstnerisk verdi.

For utøveren vil enhver innstudering og fremførelse måtte forholde seg til verk- og fremføringstradisjonen eller mangel på sådanne. En innstudering av Griegs *Ballade* vil normalt ta utgangspunkt i at pianisten kjenner andre verk av komponisten og allerede har spilt standardverker av eksempelvis Chopin og

³⁴ Mindre verker, som små romantiske karakterstykker, var primært beregnet på det store markedet av amatørpianister. Vanskelighetsgraden og formatet var overkommelig for mange. De stort anlagte verkene ble primært spilt av profesjonelle enten i private sammenhenger (i hjemmet, salongene) eller offentlige konserter. I andre halvdel av 1800-tallet ble denne type verker hovedsaklig tenkt som repertoar for konsertsalene.

Schumann. Noen instrumentale og uttrykksmessige aspekter vil naturligvis være felles med disse komponistene. Men Griegs *Ballade* har en egenart med spesielle utøvende og formmessige problemstillinger som er ulikt for eksempel Chopins ballader eller Schumanns variasjonsverk.³⁵ Erfaringen med den kontinentaleuropeiske klavertradisjonen er et startpunkt, men en må videre søke å finne ut av *Balladen* på dens egne premisser. Fremføringstradisjoner og noe litteratur eksisterer, men er ikke tilnærmedesvis så omfattende som for Chopins ballader. Det er likevel noe å bygge på.

Tveitts og Valens sonater har ikke vært gjennom en slik tradisjonsformende prosess og det eksisterer ingen etablerte fremføringstradisjoner. Det er ikke umiddelbart klart hvor de hører hjemme i forhold til andre verk. En finner færre gjenkjennelige musikalske elementer enn i *Balladen*. Det gjenkjennbare er med og skaper holdepunkter for å se verkene i et tradisjonsperspektiv. Verkene virker fremmed fordi det er uklart hvilken tilknytning de har til det en har hørt.

Ved å ta utgangspunkt i *Balladens* etablerte posisjon som et norsk referanseverk, kan fellestrekk og forskjeller i forhold til de to sonatene belyses. Det er også grunn til å se de to sonatene i forhold til hverandre: De er begge skrevet nær hverandre i tid, men med tilsynelatende svært forskjellige kunstneriske ståsteder. En sammenligning av de tre verkene og eventuelle europeiske forløpere og modeller kan bidra til at både gjenkjennelige og særegne elementer kan tre frem. Verkenes tradisjonstilhørighet kan tydeliggjøres i spenningsfeltet mellom refererende forbindelser bakover i tid (ved å bygge på, reagere på eller avvise elementer) og nyskapende elementer (kunstnerisk individualitet og originalitet).

Proessen med å gå inn i og sammenligne verkene i denne avhandlingen vil derfor inneholde flere ledd:

- a. Fra en kompositorisk side er det et hovedanliggende å få oversikt over det musikalske innholdet og hvordan verkene er bygd opp og henger sammen som musikalske strukturer. Dette vil kunne gi innblikk i komposisjonsprosessen og hva som kjennetegner det enkelte verk. Dette som grunnlag for en sammenligning som vil kunne si noe om forskjeller og likheter i verkkonseptet og utformingen.

³⁵ Griegs *Ballade* er nesten dobbel så lang som Chopins verker i samme genre. I motsetning til Chopins sammensatte former, rendyrker Grieg en formtype, variasjonsformen. Chopins kontinuerlige stil er heller ikke utgangspunktet for Grieg. Samtidig hadde nok Grieg større ambisjoner om sammenheng og enhetsfølelse enn Schumann i sine variasjons-sykluser.

- b. Det vil bli sett på de forskjellige notasjonsmåtene. Grieg var influert av tidligromantiske notasjonsmåter og Tveitt og Valen representerer ulike tendenser på 1900-tallet. Utøveren må tolke interpretasjonsanvisningene i forhold til hvilken musikalsk mening de gir for utøvelsen av verket. De sier noe om hvilke elementer komponisten vil detaljstyre og hvilke som er mer åpne for utøverens frihet. Grieg og Tveitts partiturer er preget av at de selv var utøvende pianister og forsto hva andre pianister behøvde av informasjon, Valen krever at utøveren tolker inn mye mer enn det som er skrevet inn. For å forstå Valens klaverstil må den blant annet ses i sammenheng med den romantiske, fellespianistiske arven som Grieg og Tveitt på en mer åpenbar måte tilhører.
- c. Griegs, Tveitts og Valens uttalelser om utøvere og fremførelser kan være av betydning i forhold til komponistenes utøvende holdninger. Historiske opptak med komponistene som utøvere eller av utøvere som hadde nær kontakt med komponistene, kan gi innblikk i en annerledes tenkning. Sider ved fremførelser kan belyses og sammenlignes i forhold til komponistenes anvisninger så som rubati, valg av tempi og klanglige forhold.
- d. Verkene vil ses i forhold til sentrale forløpere i den kontinentale klavertradisjonen. Klassiske og romantiske formidealer og genrer har vært modeller. Chopins nyskapende og særegne klaverstil har eksempelvis hatt en enorm utbredelse og vært en hovedreferanse til den romantiske klaverstilen. Griegs *Ballade* ble skapt da disse komponistene nylig hadde satt standarden for det moderne klaverets uttryksmuligheter. Denne arven var også utgangspunktet for Valen og Tveitt i tillegg til komponister som Reger, som Valen beundret, og Ravel og Debussy, som Tveitt hadde affinitet for.
- e. Motivasjonsfaktoren og hva som er tenkt med denne ”vanskelige” og ambisiøse musikken er en del av forståelsesrammen for verkene. Selvbiografiske forhold samt verbale og metaforiske hentydninger gitt av komponistene kan ha betydning. Spørsmål om kunstnerisk og nasjonal identitet og symbolske hentydninger kan også bidra til å forstå verkens opprinnelse. Tveitts forbindelse til det nasjonale er klart uttalt, men samtidig var Tveitts forhold til Grieg ikke entydig. Valen har vært betegnet som ”unorsk” og mer internasjonal orientert i sitt abstrakte, dissonerende tonespråk. Han blir ikke sett i sammenheng med Grieg verken av pianister eller publikum. Det er likevel grunn til å undersøke sonatens mulige forbindelser til *Balladen* og den arven den tok opp i seg. Fra mitt ståsted som vestlandspianist er det et ønske å finne

sammenhenger mellom de tre verkene. Musikalske elementer kan ses som ”vestnorske” trekk uavhengig av direkte folkemusikalske assosiasjoner.

Kilder og metodisk tilnærming

Mengden og typen av kilder varierer for hvert av verkene. Den metodiske tilnærmingen vil derfor ha forskjellige utgangspunkter og variere i forhold til de ulike delene av avhandlingen.

For *Balladen* eksisterer det naturlig nok mye empirisk materiale i form av litteratur og innspillinger. I tillegg kan en finne informasjon i Griegs brev og dagboksnotater hvor han blant annet kommenterer utøvere og utøvende problemstillinger. Av primærkilder eksisterer det en ufullstendig autograf.³⁶ Dette er av særlig interesse i forhold til å kunne se deler av komposisjonsprosessen. Forlaget Edition Peters er hovedutgiver gjennom førsteutgaven i 1876, andreutgaven fra 1895 (den siste i Griegs levetid) og den kritisk reviderte samleutgaven fra 1986. I 1992 utga Henle Verlag verket i en separat, kritisk utgave med nye fingersetninger.³⁷

Det fins en rekke historiske innspillinger av *Balladen*. Det er her valgt ut fire pianister som mer eller mindre var personlig assosiert med Grieg: Eugene d'Albert, Percy Grainger, Fridtjof Backer-Grøndahl og Leopold Godowsky. I tillegg vil det bli brukt opptak av fire norske pianister som har vært viktige tradisjonsbærere i Norge: Robert Riefling, Ingebjørg Gresvik, Ivar Johnsen og Eva Knardahl. I mangel av en innspilling av komponisten selv, er Griegs innspillinger av andre klaverstykker tatt med som referanse for hans utøvende stil. Dette har overføringsverdi i forhold til utøvende spørsmål i *Balladen*.

I forhold til Tveitt, er biografien til Reidar Storaas og doktoravhandlingen til Hallgjerd Aksnes sentral litteratur fra nyere tid. Det eksisterer ingen primærkilder: autografen er sannsynligvis tapt i brannen på slektsgården. Den sentrale kilden er Norsk Musikforlags utgave (1950). Denne er svært forseggjort og detaljert og vitner om en grundig tilrettelegging fra komponistens side. I tillegg til dette, er det av største interesse å studere de to eksisterende opptak av Tveitt

³⁶ Bergen Offentlige Bibliotek, Griegsamlingen

³⁷ Utgiverne Einar Steen-Nøkleberg og Ernst Herttrich velger fra alle kilder, inkludert autografen. Interessant nok trekker utgiverne frem mindre dynamiske nyanser fra autografen som ikke finnes i noen av de to utgavene som Grieg autoriserte. Det blir grundig redegjort for valgene i kommentardelen.

som spiller *Sonate nr. 29*. Disse representerer viktige dokumentasjoner av Tveitts spillestil og utøvende holdning til sonaten. Dette skaper et unikt grunnlag for å sammenligne innspillingene med Tveitts egne anvisninger i partituret.

Primærkilden til Valens sonate eksisterer i form av en fullstendig autograf.³⁸ I tillegg fins Edition Lyches førsteutgave fra 1956. Hovedlitteraturen er Olav Gurvins og Bjarne Kortsens biografier i tillegg til Berit Tjømes nyere doktoravhandling. Valens mange brev kan gi innsikt i hva Valen mente om utøvere gjennom kommentarer til konserter med pianister. Der eksisterer lite utøvende dokumentasjon av sonaten. Pianisten Robert Riefling skaper imidlertid forbindelsen tilbake til Valens levetid. Riefling hadde personlig kontakt med komponisten og urfremførte flere verk i 1930 -årene. Riefling har lydfestet *Sonate nr. 2 op. 38* tre ganger i perioden 1960-80.³⁹ Disse vil bli brukt som referanse i avhandlingen. Det finnes også et arbeidspartitur med Rieflings nedtegnelser om praktiske og utgaverelaterte forhold.⁴⁰ Dette vil være en supplerende kilde i den kritisk-praktiske utgaven av sonaten.

Avhandlingen vil bestå av tre deler: en skriftlig del, en innspilling av de tre klaververkene og en kritisk og praktisk utgave av Valens *Sonate nr. 2 op. 38*. Det skriftlige vil kombinere et vitenskapelig/musikkanalytisk innsyn med en utøvende-kunstnerisk tilnærming. Del I, Et formelt overblikk, er en analyse med utgangspunkt i studier av partiturene. Den vil gi en oversikt over hovedtrekk i struktur, musikalsk innhold og sammensetning av musikalske elementer. Her er brukt to hovedkategorier beskrivende begreper, musikkteoretiske fellesbegreper (sonatesatsform, akkorder, tonalitet, melodi, harmonikk, intervaller, motiver, rytme, etc.) og metaforiske begreper (bevegelse, stillstand, brudd, fjernhet, bølger etc.). I det utøvende miljø, og særlig i en undervisningssituasjon, brukes metaforer ofte som assosiasjonsvekkende bilder for å belyse ideer bak verket, dets karakter og tolkningsrelaterte poenger. Dette er en hjelp til å beskrive og forstå musikk som et ledd i kommunikasjonen om verks egenart. Metaforene kan hjelpe til å gi verkene større mening. I del 4, Genrer og referanser, vil bruken av metaforer bli brukt med utgangspunkt i komponistenes egne billedlige referanser og selvbiografiske forhold. Denne delen vil også trekke inn andre europeiske klaververk med noteeksempler som kan ses som mulige referanser til genre og

³⁸ Norsk musikkksamling, Nasjonalbiblioteket i Oslo.

³⁹ To innspillinger for NRK-radio og en for selskapet BIS som en del av en komplettinnspilling.

⁴⁰ Norsk musikkksamling, Nasjonalbiblioteket i Oslo.

klaversats. Dette inkluderer undersøkelser av forbindelser mellom Grieg og Tveitt/Valen.

I del 2, Praktisk- musikalske implikasjoner, vil klaverstilen og selve anvisningene i partiturene bli belyst, kategorisert og kommentert. Dette innebærer å se nærmere på symboler, tegn og verbale anvisninger om artikulasjon, ulike former for aksentuering, rubato, stil, klanglige aspekter, tekstur, pedalbruk og fingersetning.

Del 3, Fremføringstradisjoner vil i hovedsak fokusere på et utvalg av historiske innspillinger og eventuelle uttalelser fra komponistene om utøving. Aspekter ved innspillingene av samme verk vil bli sammenlignet og kommentert. I forhold til notasjonen i Valens sonate vil *Den andre wienerskoles* notasjonspraksis bli trukket inn. Særlig gjelder dette Valens og Weberns ”objektive” skrivemåte. Eksempler fra blant annet Weberns *Variasjoner op. 27* vil bli brukt.

Del 5, Konklusjon vil gi en oppsummering og avsluttende drøfting av de tidligere delene i avhandlingen. Den samlede tilegningen av kunnskap og innsikt skaper grunnlaget for å trekke interpretatoriske konklusjoner som uttrykkes i skriftlige overveielser. Den vedlagte innspillingen representerer min utøvende versjon av verkene. For å styrke en utøvende dokumentasjon av Valens sonate, har jeg utarbeidet en kritisk-praktisk utgave av den, noe som ikke er gjort tidligere. I tillegg til kommentarer og rettelser, som baserer seg på autografen og Lyche-utgaven, vil den praktiske tilretteleggingen inkludere forslag til praktiske disponeringer mellom hendene, pedalbruk og fingersetning. Dette vil skje i form av tilleggsanvisninger i partituret, supplert med separate, skriftlige kommentarer.

Mål

Komponistens nedfelte intensjoner i den musikalske teksten og utøverens intensjoner skal ideelt sett komme sammen i den levende tolkningen av musikken. Det er utøverens oppgave å søke inn mot komponistens arbeidsprosess. Mange av de samme problemstillingene som komponisten har strevet med, vil naturlig dukke opp i utøverens innstudering. Den blir en indre dialog med komponisten der ulike sider ved musikkens mening, innhold og form blir overveid. Denne dialogen blir en form for mediterende undring over den musikalske teksten. Teksten kan fortone seg som et evig mysterium. En kan aldri vite hva komponisten egentlig har tenkt.⁴¹

⁴¹ Komponistene kan ikke spørres om hva de har tenkt. De kan selvfølgelig ha gjort uttalelser om sin egen musikk. Poenget er at en i ettertid av skapningsprosessen aldri vil kunne redegjøre for alt

Det er nødvendigvis heller ikke entydig. Men det er et mål å nærme seg meningen bak symbolene herunder komponistens antatte intensjoner. I dette må utøveren finne de musikalske dimensjonene i teksten og danne seg forestillinger om formidlingen av dem. Utøveren kan komme til å belyse sider ved verket og teksten som komponisten ikke har tenkt over eller vært bevisst om. Utøverens kunstneriske intensjoner blir lagt inn i tolkningen og utøveren blir ikke bare en gjenskaper, men også en medskaper i verket.

Komponisten og utøveren forholder seg til komposisjons- og fremføringstradisjoner og er samtidig med på å fornye dem. Intensjonene er betinget av en samtid, men viser også relasjoner til fortiden og bidrar til fremtiden. Et tradisjonsperspektiv vil alltid være dynamisk levende og skiftende i forhold til samfunnsmessige aspekter, historiske perioder, avstander i tid, personlige preferanser og initiativ. Over tid utkrystalliseres felleskulturelle normer og retningslinjer som mange kan enes om og som skaper grunnlag for en kulturell forankring, trygghet og gjenkjennelse. Med utgangspunkt i det gjenkjennbare kan en tradisjon bygges: En gir sitt bidrag til tradisjonen og er samtidig med på å påvirke og fornye den. Komponisten og utøveren gir gjennom en felles forankring i den musikalske teksten, sine kunstneriske ytringer til et fortløpende felleskulturelt prosjekt.

Det er et ønske å få frem kunnskap om og styrke fremføringstradisjonene spesielt for Valens og Tveitts sonater. Den kritisk-praktiske utgaven er en måte å knytte Valens sonate til den pianistiske tradisjon som Tveitts og Griegs verker representerer. I mangel av etablerte utøvende retningslinjer for Valens sonate, er det et ønske at utgaven skal være til nytte for andre pianister. Innspillingen representerer et nåtidsperspektiv som også tar opp i seg resultatene av å se verkene i et historisk perspektiv der jeg dokumenterer mine musikalske erfaringer etter å ha arbeidet med dem. Samlet sett, er det et mål at de tre delene i prosjektet - teksten i avhandlingen, innspillingen og utgaven av Valens sonate – skal utgjøre en enhet som bidrag til tradisjonsbygging.

som var tenkt i prosessen. Den kunstneriske prosessen er komplisert og mangeartet. Normalt er komponistene ydmyke for denne prosessen og svært lite opptatt av å kartlegge den. De inviterer seg selv inn i et større musikalsk miljø gjennom notasjonsformidlingen og er selv vanligvis interessert i en dialog med ulike utøvere som ser verket fra sin synsvinkel. Utøveren kan heller ikke redegjøre for alle sider ved sin tolkning av et verk.

DEL 1 ET FORMELT OVERBLIKK

Strukturelle og tematiske forhold

Griegs *Ballade*: et tematisk drama i 14 variasjoner

Den fullstendige tittelen på Griegs *op. 24* er: *Ballade - i form av variasjoner over en norsk folketone*. Innen instrumentalmusikken refererer begrepet ”ballade” tradisjonelt til en narrativ musikalsk stil, en fortløpende musikalsk fortelling eller historie med en gradvis utvikling av et musikalsk hendelsesforløp. For *Balladen* er den fortellende strofeformen koblet til formprinsippet tema med variasjoner. Hver variasjon bygger på ulike elementer fra temaet. De ulike variasjonene blir å betrakte som vers i en musikalsk fortelling.

Temapresentasjonen er selve innrammingen, det begynner og avslutter verket. Det dukker opp variert, men sterkt gjenkjennelig tre ganger, i variasjonene 3, 8 og 12 (eks. 1.1). Disse versjonene av temaet danner underveis strukturelle hovedsøyler og fungerer som en tilbakevendende referanse til den opprinnelige temapresentasjonen. I tillegg gjennomgår temaet en reise og dramatisk utvikling. De andre variasjonene, som ikke direkte er temarelaterte, bidrar til å forlenge dramaet. Samtidig forbereder og forsterker de temaets gjenkomster og omdannelser (eks. 1.2).

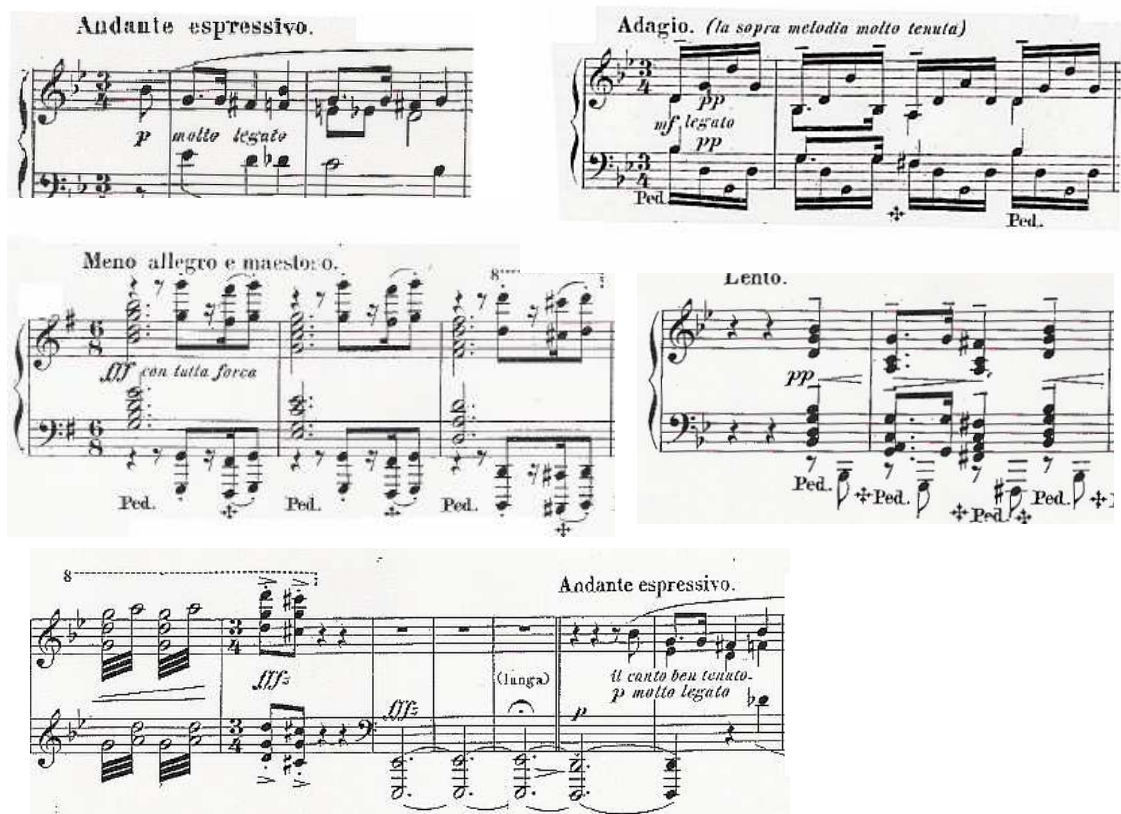
Hovedelementet i temaet er kjernemotivet $b' - g' - f_{iss}'$ (eks. 1.1). Ikke bare blir motivet gjentatt hele åtte ganger i selve temaet, men fungerer som en ”idé fixe” som umiddelbart gir assosiasjoner til temaet. Kjernemotivet bidrar til å forberede, intensivere og skape forbindelse før og mellom temagjentagelsene, særlig sluttavsnittet (eks. 1.2).

Balladen inneholder i alt 14 variasjoner.⁴² De kan deles i to hovedgrupper: De elegiske i langsomme tempi (L) og de danseaktige i hurtigere tempi (H) (eks. 1.2). Variasjonene følger det opprinnelige taktskjemaet fra temaet frem til variasjon 9.⁴³ Herfra oppløses taktskjemaets rigiditet. Noen av variasjonene er klart atskilte, ofte med fermate på taktstreken mellom dem, andre er tett forbundet med hverandre. Det oppleves at verket stadig veksler mellom kontinuitet og avbrudd.

⁴² Det kan diskuteres om antallet er 14. Grieg har selv ikke nummerert variasjonene. Variasjon 11 oppleves for eksempel mer som en intens oppbygning i sekvenser enn en enkeltstående variasjon.

⁴³ Temaets ramme er 6 x 4 takter i en tredelt ABA-form hvor BA er repetert.

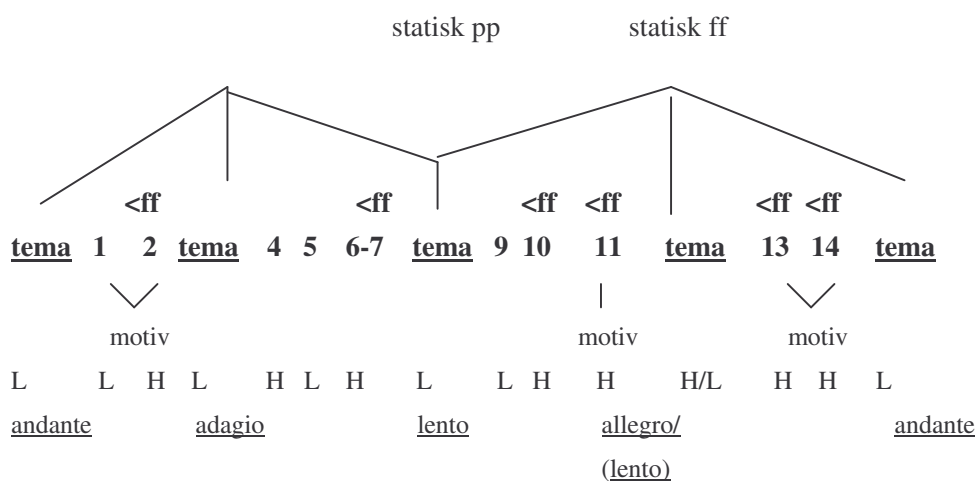
Eksempel 1.1⁴⁴ Grieg, *Ballade op. 24*, åpningstakter av tema, t. 1-2 (andante espressivo), variasjon 3, t. 50 (adagio), variasjon 8, t. 138 (lento), variasjon 12, t. 229-231 (meno allegro e maestoso), og overgang til temaavslutning, t. 324-330 (andante espressivo).



Det avtegner seg en symmetrisk form ved temaets plassering i verket (eks. 1.2). Temapresentasjonen i variasjon 8 er et emosjonelt og strukturelt midtpunkt (eks. 1.2). Et skifte skjer, som nevnt, i variasjon 9 gjennom oppløsningen av taktstrukturen og et friere harmonisk og melodisk forløp.⁴⁵

⁴⁴ Alle musikkseksempler og andre oversikter er merket i forhold til hvilken del av avhandlingen de tilhører. Således vil for eksempel 1.1 referere til det første eksemplet i del 1 og eksempel 2.3 referere til det tredje eksemplet i del 2. For å unngå å gjenta for mange musikkseksempler, er det i noen tilfeller referert til eksempler fra andre deler av avhandlingen. Nummereringen vil da gjøre det lettere å finne frem.

⁴⁵ Variasjon 9 har 8 + 17 + 17 takter. Fra og med denne variasjonen oppløses den formelle taktstrukturen.

Eksempel 1.2 Grieg, *Ballade op. 24*. Strukturell oversikt.

Forklaring til eksempel 1.2: Tallene referer til en nummerering av variasjonene. Temapresentasjonene i variasjon 3, 8, og 12 er merket som ”tema”. Disse er også indikert med tempoangivelse for å vise overordnede tempotendenser i forholdet mellom tema og temarelaterte variasjoner. L og H referer til langsomme og hurtige variasjoner. Kjernemotivets betydning er vist ved ”motiv”. De to statiske variasjoner 8 og 12 er indikert spesielt som tematiske ytterpunkter. Fortissimo (<ff) indikerer strukturelle spenningsoppbygninger.

Eksempel 1.3 Grieg, *Ballade op. 24*. Inndeling i avsnitt.⁴⁶

<u>Avsnitt 1</u> tema 1-2	<u>Avsnitt 2</u> 3 (tema) 4-5-6-7	<u>Avsnitt 3</u> 8 (tema) 9	<u>Avsnitt 4</u> 10-11-12 (tema) - 13-14	<u>Av. 5</u> tema
---------------------------------	---	-----------------------------------	--	----------------------

⁴⁶ Tallene i rammene referer til variasjonene i hvert avsnitt.

Med utgangspunkt i todelingen kan verket deles i mindre avsnitt. Avsnittene kan være til hjelp for å få en oversikt over stadiene i den dramatiske utviklingen (eks. 1.3).

Avsnittene kan karakteriseres på denne måten:

Første del

- Avsnitt 1: Introduksjon (t. 1-49). En sammenhengende enhet fra temaet og direkte inn i fortellingen.
- Avsnitt 2: Tema med bilder (t. 50-137). En ny presentasjon med påfølgende separate karaktervariasjoner.
- Avsnitt 3: Meditasjon og overgang (t. 138-180). Temaet i statisk fremtoning etterfulgt av en tiltagende forvandling.

Andre del

- Avsnitt 4: Gjennomføring (t. 180-328). En sammenhengende utviklingsdel med temaet som "stoppested" underveis.
- Avsnitt 5: Reprise (t. 329-337). Temaet i reprise.

Første avsnitt er inngangen til fortellingen og samtidig en introduksjon til neste avsnitt. Dette kommer frem ved at variasjonene 1 og 2 oppleves som en umiddelbar fortsettelse og videreføring etter temapresentasjonen. Spenningsoppbygningen i variasjon 2 skjer også som en naturlig fortsettelse på variasjon 1 ved at åttendedelstrioler i $\frac{3}{4}$ -takt blir til åttendedeler i $\frac{9}{8}$ -takt (eks. 4.1). Første avsnitt poengterer derfor ikke først og fremst variasjonsformen, men den fortellende videreføringen. Fortellingens aura griper og mulighetene for å gå i ulike retninger er tilstede. Følelsen av flyt stanses imidlertid etter den fortettede spenningen i variasjon 2, som er et foreløpig høydepunkt. Dette bekreftes ytterligere med den første fermaten på taktstreken mellom variasjonene.

Temaets nye stadfestelse i åpningen av andre avsnitt, skjult i tenorstemmen, synes å være en ny begynnelse (eks. 1.1). En enklere harmonisering av temaet skal vise seg å bli gjeldende fra og med denne variasjonen. Variasjonene fremstår som tydelig adskilte bilder.

Heri ligger også noe av det gåtefulle i åpningen: En vet ennå ikke hvor en er i dramaet og de eventuelle forventninger som oppstår i første avsnitt, blir avbrutt i variasjon 3 med påfølgende mangel på utvikling i variasjonene 4 og 5. Videre oppstår en ny spenningsoppbygning som er lengre enn den første i variasjon 2, og

går nå over to fortløpende variasjoner 6 og 7. Igjen stoppes progresjonen, denne gang mer brutalt og uforløst enn før (eks. 2.3).

Avbruddseffekten blir desto større når variasjon 8 inntreffer som åpning av tredje avsnitt. Plutselig er temaets melankoli tilbake, men nå med et mer monotont uttrykk en tidligere. Variasjon 8 bryter definitivt ned alle forventninger om en eventuell utvikling. Det er også lenge siden temaet har vært hørt. Gjenkomsten blir desto sterkere som effekt. Det er mulig å tenke seg at forløpet nå kunne gått direkte til variasjon 10.

Hele tredje avsnitt synes å befinne seg i temaets indre, kontemplative verden. Det er vanskelig å vite hvilken retning forløpet vil ta, det synes mer uklart enn noen gang. Variasjon 9 har samtidig funksjon som omdanningsvariasjon. Det er derfor mulig å se denne variasjonen som en nødvendig overgang for å forlenge det meditative i dette midtavsnittet og forberede en overgang til fjerde avsnitt.⁴⁷

Variasjonene 10 og 11 i fjerde avsnitt er med på å forberede den tematiske kulminasjonen i variasjon 12. Variasjonenes utforming går i oppløsning og de oppleves ikke lenger som separate enheter, men blir - til tross for avbruddet i slutten av variasjon 10 - bundet sammen til et hele. Det samme rytmiske mønstret beholdes og punkterte åttendedels figurer i 12/8-takt omtydes til $\frac{3}{4}$ -takt i variasjonene 13 og 14.

Avsnittet er en gjennomføringsdel med sterk pågåenhet som foreløpig kulminerer i variasjon 12. Etter det videreføres det hele i en barbarisk dans. Avbruddene skaper motstand igjen, og det skjer hyppigere gjennom stadig fortetning.⁴⁸

⁴⁷ Tredje avsnitt kan oppleves som både i og utenfor strukturen. Den oppleves selvfølgelig som i strukturen ved at temaet som overordnet forbindelse kommer igjen i variasjon 8. Aldri har temaet vært presentert i så ren og usminket form. Hver av tonene er klang søyler som blir staket ut i bevisstheten. Samtidig synes temaet og stemningen å være fra en annen verden. Den statiske og monotone stemningen er uendelig gåtefull og synes fjern som en slags hjem søkende avbrudd i fortellingen. Variasjon 9 virker som en gradvis oppvåkende, improvisatorisk fantasi over variasjon 8.

⁴⁸ Variasjon 12 kombinerer og forener på slående vis det hurtige og langsomme: det hurtige representert med den punkterte, tredelte rytmen som har vært gjeldene fra variasjon 10, og det langsomme representert med augmenterte, koralaktige stadfestelser av temaet i tilnærmet samme tempo som i variasjon 8. Korallen går praktisk talt i samme langsomme tempo. Bortsett fra temaets presentasjon i begynnelsen og slutten av verket, representerer disse variasjonene, tematisk sett, de viktigste ytterpunktene. Dansen tar fullstendig over i sluttdelen – variasjoner 13-14 - i et stadig hurtigere tempo: Siste variasjon (14) er i hurtigst mulig tempo, prestissimo.

I femte avsnitt er temaet i en opprinnelig, men forkortet form (kun A-delen). Dette bringer lytteren tilbake til begynnelsen. Ringen er sluttet og fortellingen er tilbake ved utgangspunktet. Nå står temaet isolert, atskilt i tid etter det voldsomste avbruddet i hele verket i t. 325-326 (eks. 1.1).

Tveitts sonate: tematiske repetisjoner

Geirr Tveitts *Sonate nr. 29 op. 129* er basert på en tradisjonell tresatsig struktur med følgende betegnelser:

1. *In cerca di...* , Moderato
2. *Tono etereo in variazioni*, Tranquillo ma decico
3. *Tempo di pulsazione*, Tempo di Pulsazione

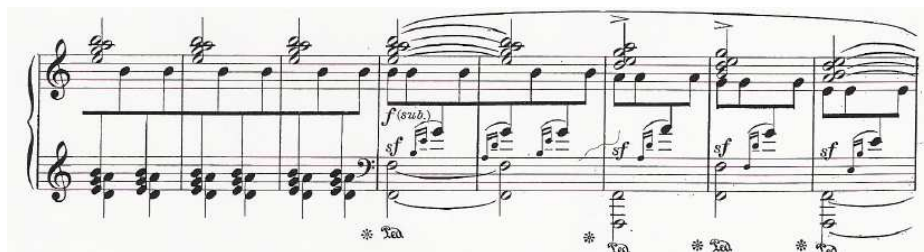
Eksempel 1.4 Tveitt, *Sonate nr. 29*, første sats, t. 19-36. Vandretema (VT), eterisk tema (ET) og tetrakkord (TA).

Som i Griegs *Ballade*, er den fortellende stilen i fokus, og de tre satsene utgjør et sammenhengende drama. To tematiske ideer danner utgangspunkt og genererer det meste som skjer i satsene. Den første tematiske ideen kan kalles et vandretema

(heretter VT), i kraft av de stadige repetisjonene. VT innleder i t. 1-16. Det andre temaet, av Tveitt kalt *tono etereo* – det eteriske temaet (heretter ET) - opptrer første gang som kontrapunkt til andre gangs presentasjon av VT (eks. 1.4).⁴⁹

Nevnes må i tillegg en tredje tematisk idé, en melodisk stigende tonerekke, som utgjør en tetrakkord (heretter TA). Den er viktig i yttersatsene der den inngår i blant annet augmenterte, spennings-skapende stigninger. TA kan ses som en forlengelse av VTs siste to takter, og fungerer som en videreføring av den forminskede akkorden (se tenorstemmens b – cess – dess - ess i eks. 1.4, t. 31-36).

Eksempel 1.5 Tveitt, *Sonate nr. 29*, første sats, t. 245-252. ET som ”sidetema” (augmentert).



Eksempel 1.6 Tveitt, *Sonate nr. 29*, første sats, t. 113-118. ET i høyre hånd (augmentert) med VT som ostinat i tenorstemmen over e-orgelpunkt.



⁴⁹ Begge temaene er regelmessig bygd opp (VT: 4 + 4 + 4 + 4 takter/ ET: 4 + 4 + 4 takter) med muligheter for manipulering og overlappinger. Temaene baserer seg på enkle melodiske mønstre av intervaller og motiver som blir gjentatt. De har til felles en stigende og fallende melodisk kontur med en intensivering mot et melodisk høydepunkt, for så å falle tilbake til utgangspunktet. De er åpne i den forstand at de ikke har noen klar avslutning og at tonaliteten er ambivalent. Den sangbare, mer melodiske formingen av VT gir grunnlag for kontinuitet og fremdrift og muligheten, som Tveitt benytter, av å fortsette med å repetere hele og deler av temaet. VT fungerer også som et slags ostinat. ET er mer steilt, konsentrert og åpent. Det er først og fremst en følelse av pentaton tonalitet som gjør seg gjeldende, med en svak fornemmelse av ess-moll som tonalt sentrum. Kvarten og kvinten er viktige strukturelle intervaller som gir ET en luftig karakter (eks. 1.4).

Eksempel 1.7 Tveitt, *Sonate nr. 29*, andre sats, t. 1-5. ET med ekkoeffekt.



VT og ET blir gjenstand for bearbeidelser gjennom stadig nye fargelegginger, augmenteringer, diminueringer, registerskifter og oppdelinger. Sonaten kan ses som et variasjonsverk på flere nivåer:

- VT repeteres i variert form nærmere 50 ganger i løpet av verket.⁵⁰ VT fungerer som et hovedtema i første og tredje sats (eks. 1.4 og 2.23).
- ET opptrer også i første sats og blir variert gjennom satsen som motstemme til VT (eks. 1.4, 1.6 og 1.8) og for seg selv (eks. 1.5 og 1.7).
- ET blir gjenstand for 19 variasjoner i andre sats (eks. 1.7).
- VT dukker overraskende opp i andre sats i to av variasjonene (variasjoner 15 og 17) i kontrapunktisk dialog med ET (eks. 1.8 og 1.9).

Eksempel 1.8 Tveitt, *Sonate nr. 29*, andre sats, variasjon 17, t. 226-232. ET i bass under VT.

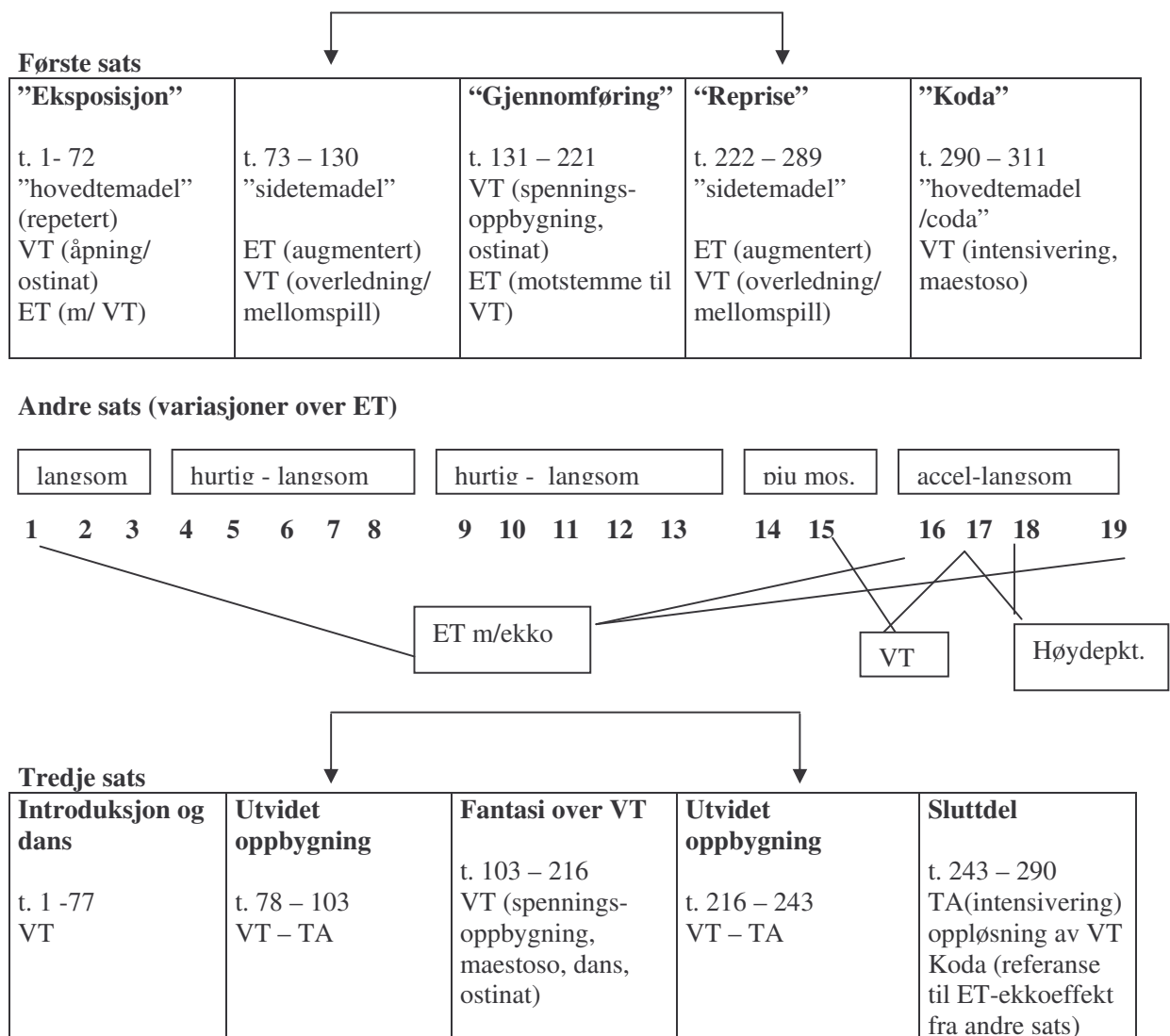


VT, ET og TA går fra å være viktige tematiske stadfestelser til å virke som materiale for overledninger, spenningsoppbygninger og ostinatfigurer. En kan si at

⁵⁰ I første sats' 311 takter er VT, som helhet eller i deler, benyttet i 190 takter (2/3 av satsen) og i 49 av disse taktene er det sammen med ET, som kommer i 72 av taktene. TA kommer i 64 av taktene. Utover dette er det bare noen få takter (cirka 33) som ikke er tematiske. Disse fungerer som overganger mellom temainnsatser.

temaene tidvis opphører å være temaer i tradisjonell forstand og går over til å være bakteppe for rytmikk, koloritt og tekstur. Dette gjelder særlig VT.

Eksempel 1.9 Tveitt, *Sonate nr. 29*. Strukturell oversikt.



Forklaring til eksempel 1.9: Klammene m/piler i yttersatsene refererer til reprise av et lengre avsnitt. I andre sats refererer de øverste rutene til overordnede tempotendenser. Tallene refererer til den enkelte variasjon (nummerert av Tveitt). De nederste rutene med streker refererer til viktige strukturelle punkter hvor ekkoeffekten og VT kommer tilbake mot slutten av satsen før de gjennomkomponerte variasjonene 17 og 18 skaper et følelsesmessig høydepunkt.

Første sats har visse elementer som minner om sonatesatsstruktur med VT som hovedtema og ET som sidetema (eks. 1.9).

Siste sats gir mer preg av å være en sonaterondo over VT og TA. Første og tredje sats begynner forsiktig med å stadfeste VT i en jevn puls som introduksjon - et slags nullpunkt for videre oppbygninger og intensiveringer. Begge satser har også reprise av henholdsvis sidetemadel (første sats) og utvidet oppbygningsdel (tredje sats) som bidrar til symmetri i strukturen (eks. 1.9). Midtdelene fungerer som frie variasjonsdeler (gjennomføring og fantasi) over VT med mer dramatikk enn tidligere, eksempelvis med temposkifte, dynamisk kontrast og teksturforandringer. Første sats kulminerer med en majestetisk utgave av VT i fff.

Første og tredje sats er ellers preget av fast rytmikk og stadige nye dynamiske og rytmiske oppbygninger frem til midlertidige høydepunkt. Første sats har tempoforskyvninger i form av ritardandi, accelerandi og temposkifter, mens siste sats i større grad benytter en fast rytmisk puls som går inn i ulike enheter som eksempelvis 4/4 og 3/8. Det finnes også noen plutselige tempoforskyvninger som får større betydning i midtpartiet og etter siste spenningsoppbygning.

Den midtre satsen er desidert lengst og står i en særstilling som et ettertenksomt og reflekterende midtpunkt i sonaten. Åpningstaktene, med tilhørende ekkoeffekt, blir også svært virkningsfull etter utladningen i første sats (eks. 1.7).⁵¹ Variasjonene er fritt oppbygde med hensyn til lengde, taktstruktur og temabruk.⁵² De fremstår som karaktervariasjoner, og hver av disse har egenart og skaper små improvisatoriske fantasier over temaets toner og gester. Dette skjer i form av

- en ren fargeleggende, akkordisk harmonisering (variasjoner 2, 11, 13 og 14)
- kontrapunktiske lag (variasjon 3)
- ulike raske melodiske figurasjoner (variasjoner 4, 5, 10 og 12)
- et kontrapunkt til reminisens av VT (eks. 1.8)
- tematisk mer ugjenkjennelige fantasier (variasjon 9, deler av variasjoner 17 og 18)

⁵¹ Toner i bassen holdes lydløst nede med venstre underarm for å skape resonans og ekkovirkning.

⁵² Lengden og taktstrukturen i variasjonene er svært ulike. Lengden kan variere fra 5 (variasjon 10) til 34 takter (variasjon 17). Flere av variasjonene er også asymmetriske, som for eksempel 5, 7, 9 og 15 takter. Tendensen er også at variasjonene blir mer utvidet mot slutten.

Variasjonene synes organisert i grupper med klare, overordnede tempomessige tendenser (eks. 1.9). De tre første fungerer som en luftig, atmosfærisk innføring i satsen. Et brudd til et høyere tempo skjer i variasjon 4 (*Vivace e con allegro*), og etter dette reduseres tempo samtidig med et *decrecendo* frem til og med variasjon 8 (*lento*). Lignende trekk fins fra og med variasjon 9 (*molto vivace*): Igjen oppstår et tempomessig brudd med påfølgende gradvis nedbygging frem til variasjon 13 (*andante tranquillo*). Etter variasjoner 14 og 15, i *piu mosso*, svinger tempoet mer ustabilt (*andante*, *poco moderato*, *lento*, *flebile*). Satsen slutter i opprinnelige *tranquillo*.

Variasjonene 17 og 18 fremstår som en symbiose av elementer fra begge temaer og tersbevegelsen i melodien synes å være en videreføring av VT og ET. ET inntreer i t. 243 og utgjør en foreløpig kulminasjon. Forløpet stiger til følelsesladde høyder i t. 257, der et harmonisk skifte igjen inntreer. Variasjon 17 går inn i variasjon 18 som en videreføring og som en fortsettelse av spenningen. Nye, forbigående høydepunkt nåes i t. 275 og t. 280-282.

Tredje sats slutter med en hentydning til ekkoeffekten fra andre sats – men nå uten ET. På en symbolsk måte er det eteriske temaet selv blitt borte og kun ekkoresonansen er tilbake som en uforløst referanse. ET har dermed vandret gjennom verket som en kontrast og i et spenningsforhold til VT. ET oppstår i første sats, blir transformert til andre sats og er borte i tredje sats.

Valens sonate: motivisk enhet og transformering

Valens *Sonate nr. 2 op. 38* er tresatsig og satsbetegnelsene er:

1. sats *Allegro maestoso*
2. sats *Andante*
3. sats *Toccata – allegro molto*

Materialet i sonaten en del av et polyfont vev der musikalske motiver, oftest i grupper på to til fire toner, blir behandlet. Stemmene inngår i en kjede av fortløpende motiver satt sammen i forskjellige kombinasjoner, som suksessive motiver i en stemme eller i variert interaksjon mellom stemmene. Avhengig av motivenes karakter og kompositoriske muligheter blir de manipulert på en rekke ulike måter:

Intervallisk variering. Avstanden mellom tonene kan variere, uten at motivene mister sin egenart. Motivet kan for eksempel bestå av en bestemt rytmisk figur av tre toner hvor intervallene mellom disse tre tonene kan variere (eks. 1.10, 1.11 og 1.12).

Diminuering og augmentering. Et motiv kan strekkes ut i lengre noteverdier eller bli fortettet i mindre noteverdier, gå fra å ha en tematisk funksjon eller inngå i en videreføring. Et eksempel på det siste er materialet fra sidetema i første sats som omdannes til det etterfølgende mellomspillsmateriale (eks. 1.10 og 2.20).

Rytmisk variering. Motivene kan inngå i mange rytmiske former, alt etter deres musikalske funksjon (eks. 1.12).

Imitasjon. De samme motivene kan følge og overta for hverandre mellom stemmene for å skape fremdrift og flyt. Dette gir en effekt av imitasjon og kanon på et detaljnivå (eks. 1.16 og 1.17).

Omvending. Motivene er brukt i opprinnelig form, speilvending og i fri omvending. Eksempelvis kan tre nedadgående toner, i form av et stort intervall og et lite intervall, bli til tre oppadgående toner med samme intervallforhold (eks. 2.20).

Motivene blir også satt sammen til lengre tematiske enheter og inngår i tradisjonelle hoved- og sidetemapolariseringer. Dette finner vi tydelig i yttersatsene, der sidetema danner en lyrisk kontrast til hovedtemaets mer utadvendte og drivende karakter. Temaenes lengde er ofte uklar fordi det ofte skjer en umiddelbar videreføring. Det innledende tonematerialet er imidlertid karakteristisk for temaets identitet. Dette blir forsterket av at temaene oftest ikke blir transponert, men forblir i det opprinnelige toneleie.

Temaene blir også behandlet imitativt, først i sopranstemmen og deretter i basstemmen. Også motstemmen til temaet, et slags kontrasubjekt, inneholder viktig materiale som ofte skifter register med temaet i andre presentasjon.⁵³

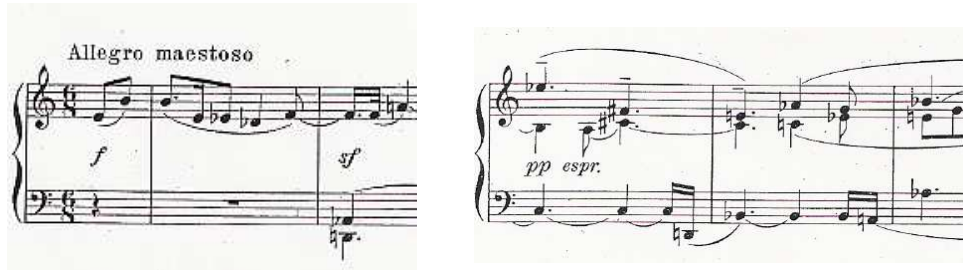
⁵³ Hvis hovedtemaet presenteres i sopranen, kommer det oftest i basstemmen neste gang. På samme måte kan for eksempel kontrasubjektet bli flyttet fra basstemmen til sopranstemmen. Dette gir også klare assosiasjoner til Bachs bruk av omvendbart kontrapunkt.

Ved nærmere ettersyn, er alle hoved- og sidetemaer i alle tre satsene klart beslektet. En finner igjen en fundamental motivisk bevegelse bestående av tre toner i en fallende bevegelse og som snur oppover til en tone:



Her er åpningen av alle de sentrale temaene i sonaten samlet for å vise dette fundamentale slektskapet (eks. 1.10, 1.11 og 1.12). Dette motivet gjennomsyrrer alle andre deler av verket ved kompositoriske manipuleringer som belyst ovenfor. Sonatens tre satser er enhetlig bygd på en motivisk gest.

Eksempel 1.10 Valen, *Sonate op. 38*, første sats. Hovedtema, t. 1-2, og sidetema, t. 21-23.



Eksempel 1.11 Valen, *Sonate op. 38*, andre sats. A del, t. 1-3 og B-del, t. 39-40.



Eksempel 1.12 Valen, *Sonate op. 38*, tredje sats. Hovedtema, t. 122-123 og sidetema, t. 63-64.



Første sats er intens og dramatisk. Det majestetiske uttrykket trer frem i åpningstaktene og blir spesielt understreket av de punkterte rytmene på ulike nivåer. Satsen er preget av uro, turbulens og rytmisk rigiditet med stadige rykk og kast i ulike retninger. Det finnes klare, strukturelle forankringspunkter (eks. 1.13):

Eksempel 1.13 Valen, *Sonate op. 38*, første sats. Strukturell oversikt.

Eksposisjon	Gjennomføring	Reprise	Koda
<u>1. HT-del</u> (t. 1-20) HT i sopran (t. 1-8) HT i bass (t. 9-16) Videreføring/ overledning (t. 16-20)	<u>4. HT-materiale</u> (t. 48-62)	<u>7. HT-del</u> (t. 81-95) HT i bass i oktaver (t. 81-88) Videreføring/ Overledning (t. 89-95)	<u>10. Avslutningsdel</u> (t. 124-138) Intensivering av HT- og ST-materiale
<u>2. ST-del</u> (t. 21-47) ST i sopran (t. 21-28 + 29), ST i bass (t. 30-36)	<u>5. ST-materiale</u> (t. 63-72)	<u>8. ST-del</u> (t. 96-123) ST i bass (t. 96-102 +103) ST i sopran (t. 105-111)	
<u>3. Intensivering,</u> rytmisk fortetting og dempet avslutning av eksposisjonen (t. 36-47)	<u>6. Intensivering,</u> rytmisk fortetting og forberedelse av høydepunkt i HT- reprise (materiale fra HT og pkt.3) (t. 72-81)	<u>9. Intensivering og ny</u> overledning (t. 111-123)	

Eksempel 1.14 Valen, *Sonate op. 38*, første sats, t. 122 - 124. Hoved- og sidetema i tettføring i t. 124 (åpning av kodadel).



Overgangene mellom avsnittene er oftest markert ved at satsen roes ned og nærmest stopper opp mellom hovedtema og sidetema, og mellom eksposisjon og gjennomføring. Men teksten beveger seg videre ved å gå inn i neste del som en konsekvens av en utvikling: Åpningen av reprise er samtidig kulminasjonen av

gjennomføringsdelen (eks. 2.10) og slutten av reprisen leder direkte inn i koda (eks. 1.14).

Begge temaene opptrer med økt intensitet i gjennomføringen. Hovedtema kommer triumferende tilbake i åpningen av reprisen og sidetema gir en sterkere virkning enn før ved et ledsagende kontrapunkt i bassen (t. 105-111). Registerbyttet i sidetemaet i forhold til eksposisjonen gir økt dramatisk effekt (eks. 2.20 og 2.27). Motiver fra begge temaene har hele tiden forbindelser og går om hverandre utover i satsen. Selve kulminasjonen på dette forholdet skjer i t. 124. Her møtes åpningene av temaene i en parallellføring mellom bass og diskant (eks. 1.14).

Eksempel 1.15 Valen, *Sonate op. 38*, andre sats. Strukturell oversikt.

A-Del (t. 1-38) <u>1. T1 i sopran (t. 1-12)</u> I to deler (5 + 7 takter) <u>2. T1 i bass (t. 13-22+)</u> Videreføring med elementer fra T1 (t. 23-38)	B-Del (Più lento) (t. 39-62) <u>3. T2 i 1.versjon</u> (t. 39-45) (7 takter) <u>4. T2 i 2.versjon</u> (bytte mellom stemmer) + overledning (t. 46-55+) T2 i 3.versjon med omv./ avslutning/ overledning (t. 55-62)	A-Del (t. 63-94) <u>5. T1:</u> første del i alt – annen del i sopran + repetert i bass (t. 63-77) (6 + 5 + 5 takter) Videreføring med elementer fra T1 (t. 77-91) <u>6. Coda</u> T1-åpningstaktene (t. 92-94)
---	--	--

Strukturen kan virke streng med klare avgrensinger og overganger. Uttrykket er samtidig følelsesmessig ladet. En pågående vilje til fremdrift skaper uro og synes å ville bryte med satsens rigiditet. Karakteristisk for dette er begynnelsen på hoved- og sidetema-avsnittene som er mer regelmessig og stabile for deretter å ta av i stigende og fallende bølger. Sidetemaet går fra å være lyrisk og innadvendt til å bli mer opprivende i eksempelvis t. 30-36 og t. 105-111. Jagende trettitodelsmotiver avslutter alle de fire hovedavsnitt i satsen.

I kodaen kulminerer og fortettes alle tematisk og motiviske ideer i et kaotisk klangbilde som gir preg av å være en ny gjennomføringsdel. Den siste akkorden,

en samklang av toner fra hovedtema, er i fff - det høyeste dynamiske nivået i satsen og med den dypeste oktaven på klaveret som forslagstone. Det er en tydelig målrettet avslutning. Samtidig synes satsen uforløst med denne sterkt dissonerende syvklangen.⁵⁴

Andre sats er i enkel, tredelt form (eks. 1.15). Satsen tar opp den lyriske karakteren fra første sats' sidetema. Åpningstemaet (T1) i A-delen viderføres i en asymmetrisk taktstruktur med melodiske høydepunkter i t. 5 og 9 (eks. 1.16). Den gestiske figuren i t. 8-9 kommer igjen som trettitodeler i t. 28-29, og i B-delen første gang i t. 42-43 (eks. 1.16 og 1.17).

Eksempel 1.16 Valen, *Sonate op. 38*, andre sats, A-del, t. 1-12.



⁵⁴ Dette kan minne om det voldsomme uttrykket i slutten av fjerde sats av *Symfoni nr.1 op. 30* (1937-39). De siste taktene her er unike i Valens orkestermusikk med full orkesterklang, en utvidet messinggruppe og en majestetisk, marsjaktig pågåenhet i ff. Samme motiv gjentas på en insisterende måte, som i sonatens gjentakelse av hovedtemamotiv i bassen i t. 134-138. Det er interessant at denne symfonien var først tenkt som en klaversonate, og det finnes skisser som bekrefter dette. Første symfoni er forstudie til *Sonate op. 38* (Gurvin.1962).

A-delens melodiske bølger stiger flere ganger og synes å ville kulminere i ff i t. 35. Dette avbrytes uten forvarsel med plutselig p i t. 36. Deretter forberedes overgangen til B-delen med å fokusere på et triolmotiv, allerede introdusert i t. 5, men som nå får en ny funksjon i B-delens T2. Denne overgangen er markert med ritardando ned til piu lento

Eksempel 1.17 Valen, *Sonate op. 38*, andre sats, B-del, t. 39-45.



B-delen inneholder de mest meditative og innadvendte partier i sonaten (eks. 1.17). Det synes å være en uendelig undring og skjørhet. Den generelle dynamikken er pianissimo med noen bølger til mf og f. En karakteristisk figur i B-delen er den stigende oppgangen i t. 41 i bassen som senere blir vendt om. Denne understreker en mer improvisatorisk karakter i denne delen, selv om linjespillet synes strengt (eks. 1.17).

A-delens reprise introduserer en variert utgave av T1 med overraskende innslag av trettitodels triolbevegelser i andre presentasjon (eks. 2.8). Til slutt gjentas åpningstaktene for satsen (T1). Den siste akkorden som blir liggende gir en lys, nærmest tonal følelse av D-dur med tillagt none.

Toccatatittelen i tredje sats indikerer en friere formoppbygning. En finner også assosiasjoner til sonatesatsen gjennom hoved- og sidetema polariseringen og ved at den andre hovedtemadelen kan minne om en gjennomføring (eks. 1.18). Samtidig er satsen preget av tilbakevendende, markerte hovedtemainnsatser som hentydninger til fuge eller rondo (eks. 1.18). Allegro molto indikerer at tredje sats er den hurtigste i verket. Den har en lett og flyktig karakter gjennom løpende sekstendeler og fjerdedels staccati. Igjen blir hovedtemastoffet presentert i åpningen (eks. 1.19):

- et løpende asymmetrisk ostinat av syv sekstendeler, som går på tvers av taktinndelingen i trefjerdedelstakt (hovedtema 1).
- et markert, nedadgående fjerdedelsmotiv som åpning til en lengre tematisk enhet som varer til t. 13 (hovedtema 2).

Eksempel 1.18 Valen, *Sonate op. 38*, tredje sats. Strukturell oversikt.

Hovedtema - del I (t. 1-63)	Sidetema - del I (t. 64-85)	Hovedtema - del II (t. 86-139)	Sidetema - del II (t. 140-171)
HT – innsatser: 1. bass i t. 6 (8 takter) 2. alt i t. 14 (9 takter, 4 første takter lik 1.) 3. sopran i t. 23 (8 takter –som 1.) viderespining 4. i omv. i sopran i t. 34 (8 takter +) videreføring og utvikling m/motiver fra HT (+omv./kreps)	<u>ST i 1. versjon</u> Melodi i sopran (t. 64-75) <u>ST i 2. versjon</u> Melodi i bass (t. 76-86)	Sammenhengende gjennomføringsdel med elementer fra HT i en stadig videreføring En siste tydelig HT-innsats i t. 123 leder inn i ytterligere intensifisering og kulminasjon på denne delen som i HT del I	Meno Mosso <u>ST i 1. versjon</u> Melodi i sopran (t. 141-152) <u>ST i 2. versjon</u> Melodi i bass (t. 153-163) Molto Tranquillo KODA Elementer fra HT + motiver fra 1. og 2. sats (t. 164-171)

Hovedtemaene 1 og 2 er viktige for satsen: Sekstendelsbevegelsen blir en slags ”moto perpetuo” i store deler av hovedtemadelene, og det poengterte ”fugetemaet” kommer igjen som strukturelle stasjoner. Det består av flere melodisk-rytmiske motiver som blir kontrapunktisk behandlet. Flere av disse gir sterke assosiasjoner til temaene i første og andre sats.

Hovedtemadelene er ellers preget av en veksling mellom et lettere, lekende uttrykk, og partier med en høyt oppdrevet og fortettet intensitet. Igjen utvider Valen gradvis videreføringer mellom temapresentasjonene. Delene får sine dramatiske høydepunkter på lignende vis på sluttene i t. 58 og 138.⁵⁵

Eksempel 1.19 Valen, *Sonate op. 38*, tredje sats, t. 1-9.



Sidetema har enkel utforming: En stigende melodisk bevegelse over fire takter med en etterfølgende fallende bevegelse over seks takter samt to overledningstakter før det hele gjentas, og da med ombytting av stemmene (eks. 1.20). Nedgangen fra og med t. 67 inneholder kromatikk og gir assosiasjoner til nedgangen i B-delen i andre sats (t. 42-45 og t. 49-52). Sidetemadelen er, som i første sats, utledet av åpningssekvensens sekstendelsfigur (hovedtema 1).

Den kompliserte kontrapunktiske behandling av stoffet i satsen medfører en konstant og fri bruk av motiver og linjer som hele tiden blir satt sammen på nye

⁵⁵ Disse avslutningene er en intensivering av tidligere fallende, punkterte triolbevegelser (t. 18-19, t. 21-22) som igjen er utledet fra åpningsavsnittet i hovedtema (t. 9-10). Dette viser forbindelsen mellom motiver i satsen og en gradvis spenningsoppbygning gjennom et motivs skifte fra å være av forbigående karakter til å bli en viktig musikalsk manifestering. I første avslutning (t. 57-63) har de innledende taktene før høydepunktet (t. 57-59) også vært foregrepet i t. 43-45. Dette er med på å skape referanser og sammenheng.

måter. Disse linjene krysser hverandre og driver det hele fremover, kun avbrutt av sidetemadelene. Frasene er av ulik lengde og går på tvers av regelmessig taktinndeling. Det kan være vanskelig å se noen tydelig fraserings fordi stemmene stadig løper videre og overlapper hverandre. Utover tydelige temainnsatser er det fokus på en stadig videreføring som resulterer i en kontrapunktisk oppvisning.

Eksempel 1.20 Valen, *Sonate op. 38*, tredje sats, t. 63-76.



Når sidetema kommer igjen, transponert en kvart ned i t. 141, er tempoet *meno mosso* og dynamikken senket til *pianissimo*. Oktavering i bassen skaper for første gang en mer fyldig og varm klaverklang. Valen noterer nå *espressivo*, en forsterkning av inderligheten i denne avslutningsdelen. Den vedvarende driven i satsen er stanset og sidetema representerer en innadvendt ro. Dette leder inn i kodadelen som er en forlengelse av sidetemaet i *molto tranquillo*, forberedt av *ritardando* i t. 163. Fjerdedelene i hovedtema 2 er nå langsomme, ledsaget av augmentert sekstendeler i bassen fra hovedtema 1 (eks. 1.21). Satsen beveger seg oppover og et motiv fra første sats inntre i t. 167, b' – g' – f'iss'', som en slags fjern erindring av dette motivets opprinnelse. I t. 169 inntre hovedmotivet fra

andre sats ledsaget av hovedtemamaterialet. Satsen slutter på en brutt akkord med tonene fra det fallende hovedmotivet (hovedtema 2) i tredje sats, ciss – e – c, først som motbevegelse til bassens oppadgående g – d - ass, og deretter alene som samklang. Sonaten slutter med å dø hen gjennom å redusere tempo, augmentere temaene, referere til motiver i andre satser og redusere dynamikk til ppp (eks. 1.21).

Eksempel 1.21 Valen, *Sonate op. 38*, tredje sats, t. 163-171.



Harmoniske forhold

Balladen: en aura av g-moll og resonanser

I Griegs *Ballade* bærer hovedtonearten g-moll grunnstemningen i verket, kun avbrutt i deler av fjerde avsnitt. G-moll er tilbakevendende og forsterker monotonien og det repeterende. Temaet gir også sterke tonale føringer ved kjernemotivet b – g - fiss. Rammen for temaet er oversiktlig med tydelige, tonale kadenser til g-moll i A-delen. Utsvinget til B-dur i B-delen vender gjennom en halvslutning tilbake til g-moll (eks. 1.22).

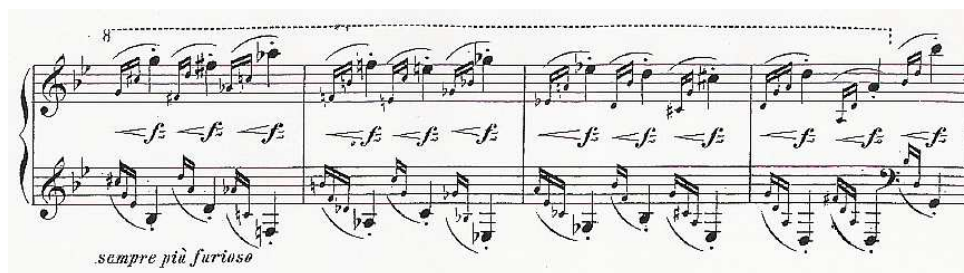
Denne overordnede harmoniske rammen varer til og med variasjon 7, som ender noe overraskende i en dramatisk halvslutt (eks. 2.3). Dette er for første gang et brudd med den harmonisk sluttete variasjon. Halvslutningen kommer igjen og blir et enda tydeligere virkemiddel i de siste variasjonene og forsterker spenningen og forventningen om fremdrift til neste variasjon.

Den altererte vekseldominanten, presentert første gang på tredje takslag i t. 7 og senere som forslag til andre takslag i t. 11, forsterker dominantens funksjon i kadensene i temaets A- og B-deler (eks. 1.22). I kadensen er sekstakkorden forberedt av ytterligere en bidominant, E-dur med tillagt septim. Dette for å understreke kadensens tyngde som avslutning i tonalt krevende omgivelser.

Eksempel 1.22 Grieg, *Ballade op. 24*, tema, t. 1-16.



Eksempel 1.23 Grieg, *Ballade op. 24*, variasjon 13, t. 278-281.



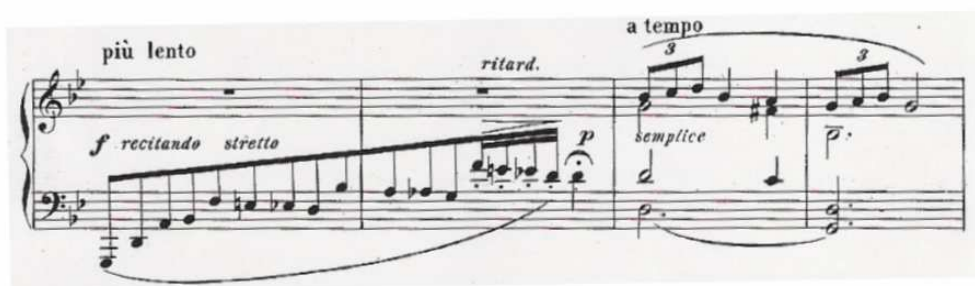
Den funksjonelle kadensen blir videreført i variasjon 1 og 2 og blir senere intensivert i variasjon 13 i nedadgående sekvenser (eks. 1.23). Den altererte

vekseldominanten blir selve kulminasjonsbruddet på hele verket på Kontra-ess i oktav, som etter den lange fermaten, tilslutt føres videre til Kontra-d i oktav (eks. 1.1).

Det diatoniske skjelettet til temaet blir gjeldene som ramme fra og med variasjon 3.⁵⁶ Harmonisk fremheves den underliggende folkelige, harmoniske enkelheten. Innenfor denne rammen skjer naturligvis ulike harmoniske fargelegginger, men hovedinntrykket er en enkel diatonisk vektlegging.

Denne enkelheten synes å nå sitt høydepunkt i variasjon 5: Etter den innledende, resitativiske oppgangen, svares det med en enkel kadens, T 6/4 - D7 – T, som gjentas hele seks ganger som en tilbakevendende bekreftelse (eks. 1.24). Selv om temaets gjenkjennelighet forlades i variasjon 4, 5, 6 og 7, beholdes i all hovedsak den nye diatoniske rammen for resten av forløpet.

Eksempel 1.24 Grieg, *Ballade op. 24*, variasjon 5, t. 82-85.



Temaet er preget av en kromatisk stemmeføring i akkordskiftene.⁵⁷ Variasjoner 1 og 2 bygger delvis på temaets kromatiske bassgang og harmonisering. Grieg

⁵⁶ Folkemelodien kunne med letthet vært harmonisert med enkle diatoniske akkorder i g-moll (TSDT). Griegs harmonisering inneholder et slags diatonisk skjelett, til tross for kromatikken. Ledetonen (fiss') i melodien er alltid harmonisert med en dominantakkord, med omvendinger, og g' med en subdominantisk akkord. I senere variasjoner blir g' i kjernemotivet også harmonisert med tonikaakkord. G har flere ulike harmoniseringsmuligheter enn fiss, som i utgangspunktet må bli støttet av en dominantakkord.

⁵⁷ Utover det harmoniske skjelettet finnes et rikt akkordvokabular i kombinasjon med kromatisk stemmeføring. De ikke-diatoniske akkordene er i hovedsak kromatisk-altererte, enten som varianter av diatoniske treklanger (t. 1: b-moll, t. 3: G-dur, t. 4: F-dur osv.) eller dominantseptimakkorder (rene, i omvendning eller med senket kvint). Det forekommer også noneakkorder (t. 4 og 10) og bidominantiske septimakkorder (t. 7). Denne uvanlige og fortettede akkordsammenstillingen skaper en harmonisk uttrykksfullhet som overgår de diatoniske trekkene

bruker bassgangen til å skape forbindelse i fortellingens begynnelse. Heretter oppløses kromatikk som harmonisk ramme for variasjonene.

Hovedtonearten g-moll forekommer også ofte i omgivelser med senket ledetone som gir en modal (eolisk) koloritt. Dette gir en særlig uttrykksfullhet for eksempel i t. 52 i variasjon 3 og i den resitativiske oppgangen i variasjon 5. Det bidrar også til g-moll/B-dur -ambivalens som er karakteristisk for den tonale tvetydigheten i flere partier.⁵⁸

Forholdet mellom tonika g-moll og parallelltonearten B-dur er også en viktig mediantforbindelse i *Balladen* og danner, som nevnt, grunnlaget for temaets ABA-form. Det korte utsvinget til B-dur i B-delen følges regelmessig opp også i variasjonene frem til variasjon 10. Variasjon 13 og 14 er uten utsvinget til B-dur. Det tonale utsvinget er også borte i den forkortede utgaven av temaet til slutt.

B-delen i temaet blir gradvis mer vektlagt gjennom ekspansjon og ny fargeleggende harmonikk. Dette er særlig fremtredende i variasjonene 8-11. Dette kan ses som en gradvis ekspansjon av B-delens B-dur utsving frem til forløsningen i G-dur i variasjon 12.

i melodien. Bass-stemmen har en tilnærmet kromatisk nedgang over to oktaver i de første åtte taktene. Dette, sammen med den smidige, kromatiske stemmeføringen i alt- og tenorstemmene, bidrar til å skape flyt og motvirker melodiens kantete karakter. Stemmene kommer inn gradvis og bidrar til en smidig innføring og videreføring av melodien. Harmoniseringen er i begynnelsen preget av en uklar tonalitetsfølelse. En endelig stadfesting av g-moll utsettes helt til kadensen i t. 8. Før dette fins g-mollakkorden kun på lette taktslag i omvending. Grieg varierer og intensiverer kjernemotivet ved kromatiske åttendedelsbevegelser i mellomstemmene, først i altstemmen i t. 3, senere i to stemmer i t. 5, og til slutt med arpeggio og doblinger i t. 13-14. Dette er med på å forsterke kjernemotivets talende og insisterende uttrykk. Axel Bruch hevder at Grieg uttrykker en polarisering mellom melodi og bass og mellom en funksjonell harmonikk/kromatikk og modalitet/diatonikk i temaet (Bruch: 2000). Det synes imidlertid mer nærliggende å oppfatte temaet som en eiendommelig sammensmelting av alle disse elementene som i praksis ikke kan holdes fra hverandre, men går inn i hverandre i en stadig veksling. Det talende uttrykket er i sentrum som en sammensmelting av melodi og fargeleggende harmonikk. En analyse kan isolere elementene, mens forløpets faktiske virkning er en syntese av disse.

⁵⁸ Allerede i temaet kan en se at fiss og f veksler om hverandre: som del i kjernemotivet, i indre stemmer og bassen som enharmonisk gess. I B-delen fremtrer f tydelig som dominant i B-dur. I den kromatiske fargeleggingen legger en ikke umiddelbart merke til denne stadige vekslingen, men som en del av helhetsopplevelsen bidrar dette til, sammen med den rike harmonikken, å mildne steilheten i kjernemotivet og fiss som ledetone. Dette kan vi se i for eksempel t. 1 og 5 (f- i alt og tenor på tredje slag) og t. 4 og 7 (f i bass). Vekslingen mellom fiss og f er symptomatisk for den diffuse og tvetydige harmoniske stemningen. Dette foregriper den modale tvetydigheten i Tveitts sonate.

Effekten med orgelpunkt er fremtredende i temaets B-del som kontrast til den kromatiske stemmeføringen i A-delen. Foruten som en gjennomgående fargeleggende effekt, bidrar orgelpunkt i hovedsak til å få til lengre, sammenhengende harmoniske oppbygninger, særlig i variasjon 10-12.

Harmoniske sekvenser blir først og fremst viktige i sluttdelens intensivering frem til variasjon 12.⁵⁹ Medianter spiller også en viktig dramatisk rolle i fortetningene i fjerde avsnitt (eks. 1.25).⁶⁰

Eksempel 1.25 Grieg, *Ballade op. 24*, variasjon 13, t. 286-300 (se også fotnote 19).



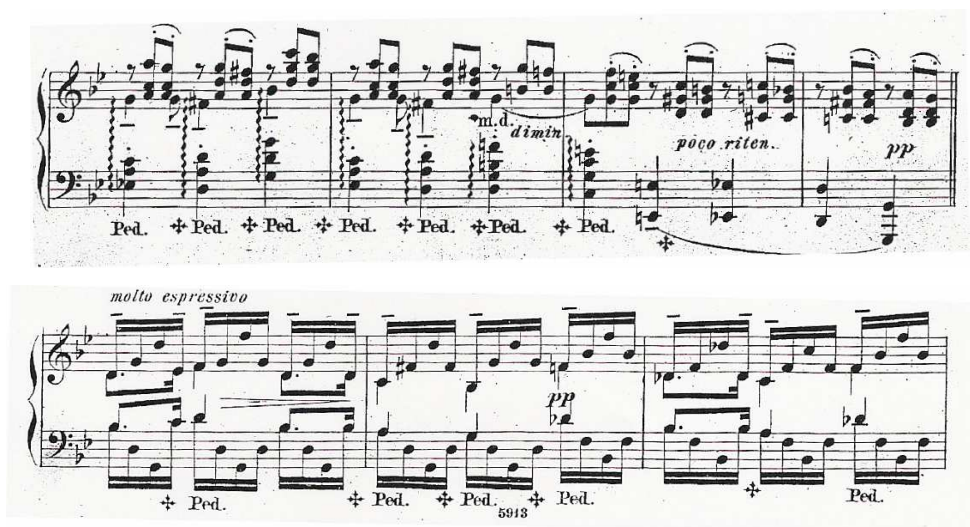
Et viktig bidrag til *Balladens* aura er også enkeltakkorder og harmoniske vendinger som synes å være enestående som sanselige, harmoniske opplevelser.

⁵⁹ I slutten av variasjon 10 blir septimakkorder sekvensert og stadig rytmisk fortettet og i variasjon 11 skjer noe tilsvarende med kjernemotivet. Kjernemotivet fortettes igjen i sekvenser i variasjon 13 (t. 278-285) og i variasjon 14 blir melodiske motiver fra temaet fortettet og ført i kanon: Kjernemotivet (t. 301-7) reduseres til temaets toner b - c - d - b i kanon, deretter til tonene b - a - g - også fortettet i kanon - og til det melodiske a - g fortettet i en tremolo. Fortetting blir det endelige dramatiske virkemidlet i sluttdelen.

⁶⁰ I variasjon 11 blir medianter brukt i sekvenseringen av kjernemotivet i begynnelsen av den store oppbygningen før variasjon 12 (dess - e - g). Vekslingen mellom D-dur og B-durakkorder fungerer som en kulminasjonen mot slutten av variasjon 11 som leder inn i variasjon 12. Denne type intensivering skjer nok en gang i overgangen mellom variasjon 13 og 14 - nå mellom D-dur og overmedianter F-dur. Dette bidrar til å forsterke dominantens insisterende og uforløste karakter i overgangen til neste variasjon. Kaskader av hamrende mediantprogresjoner leder inn i dette (g - ess - c - ass - f - d) (se eks.1.25).

Dette er harmoniske episoder som på en eller annen måte virker overraskende og spesielle. Hver enkelt variasjon er stort sett basert på en musikalsk ide, et motiv, en figur eller kombinasjon av disse. I denne konteksten blir de harmoniske overraskelsene desto viktigere som innskytende, uforberedte hendelser (eks. 1.26).

Eksempel 1.26 Grieg, *Ballade op. 24*, variasjon 1, t. 22-24, variasjon 3, t. 52-54. Uventede progresjoner: G-septimakkord - C-dur i t. 23-24 og plutselig b-moll i t. 53.



Tveitts modale koloritt

De modale skalaene danner utgangspunkt for all harmonikk i Tveitts sonate.⁶¹ Karakteristiske trekk for disse skalaene er:

- Dur/moll-tonalitet med avvikende trinn i hver skala som gir særegen karakter og farge.
- Ingen ledetone på syvende trinn og mangel av den tonale funksjonen, dominant- tonika.

På grunn av den manglende ledetonen på syvende trinn, vil disse skalaene ofte gå om hverandre og skape usikkerhet om hvor grunntonen er. En får lett en fornemmelse av å være i et stadig grenseland mellom dur og moll. I tillegg inneholder sonaten fortløpende kromatiske alterasjoner som bidrar et enda rikere harmonisk vokabular. Alterasjonene skaper en midlertidig dreining mot en bestemt

⁶¹ Se fotnote 17.

tone eller tonalitet og kan umiddelbart forskyve grunntone-, tonalitäts- eller tonekjønnsfølelsen.⁶² Enharmoniske omtydninger forekommer ofte. Det kan også virke uklart hvilke fortegn som skal være riktig i forhold til tendensene tonen har, enten oppover (#) eller nedover (b), og hvordan en faktisk hører progresjonene. Ulike modale skalaer kombineres også i lag på lag, noe som skaper et polymodalt preg (eks. 1.4). Som resultat av dette blir det et overveldende fokus på harmonisk fargelegging, sanselighet og klanglige effekter.

Det er ikke harmonikken som i utgangspunktet skaper musikalsk retning i Tveitts musikk. Tveitt benytter oppadgående kromatikk for å gi tonespråket en fremoverstrebende karakter. Dette er allerede annonsert i kromatiske akkordrelasjoner i vandretemaet (VT) og tetrakkorden (TA). Det er de oppadstrebende halvtonene i TA som intensiveres i tredje sats frem mot de store kulminasjonene. Halvtonetrinnet blir også viktig i det overordnede forholdet mellom akkordene. Når VT og ET kommer sammen i t. 21 er det med en liten sekunds avstand i en slags polymodalitet mellom e-moll og ess-moll (eks. 1.4). Svært mye av det som skjer videre i sonaten, spiller på halvtonetrinnets to tendenser: spenningen mellom oppad- og nedadgående ledetone.⁶³

Det utkrystalliserer seg tre akkorder i moll som utgangspunkt for dette melodiske og harmoniske forholdet: ess – e – f. E-moll, eventuelt e-frygisk eller e-dorisk, er den tilbakevendende hovedtoneart og er tonal og klanglig referanse. Den frygiske tendensen er tydelig i forhold til de to andre akkordene: f er det frygiske halvtonetrinnet til e, som e er det til ess. Samtidig kan ess enharmonisk bli diss og

⁶² VT i åpningen av sonaten inneholder hele denne tonale problematikken: De to første taktene gir et preg av e-frygisk. E-moll og F-dur-akkordene er i sekstposisjon, noe som ikke gir en noen tydelig tonalitätsfølelse ved at grunntonen er i mellomstemmene. Akkordene blir flyttet i små kromatiske rykk og alterasjoner til andre tonale sentra som i overgangen til tredje takt: G-dur-akkorden taktforsterkes med Fiss-dur-akkordens opptakt. Dette skjer uforberedt og direkte. I t. 4 fornemmes en G-lydisk på andre og tredje slag med ciss i melodien, mens tredje slag blir en slags omtydning til en dorisk opptakt i forhold til e-mollakkorden i t. 5. T. 11 gir en fornemmelse av G-mixolydisk som plutselig går til mixolydisk B-dur i t. 13, med enharmonisk giss/ ass. T. 15 og 16 er høydepunkt og blir de mest ambivalente og spenningsfylte. Melodien utgjør en forminsket septimakkord med ustabil tritonus-følelse (Se eks. 1.4 fra t. 21 i høyre hånd. Tilsvarende fra t. 1).

⁶³ Her er det viktig å poengtere at det stigende halvtonetrinnet aldri blir brukt som en diatonisk kadens i et dominant-tonika forhold. Tveitt benytter denne dragingen oppover intervallisk, som en forsterket isolering av halvtoneforholdet frem til tonen som progresjonen lander på – uten å inkludere andre akkordtoner (for eksempel firedoblet diss går til firedoblet e i tredje sats t. 134-5/248-9).

lede mot e, og tilsvarende fra e til f. Svært mye av tonaliteten i verket kretser rundt forholdene mellom disse akkordene.⁶⁴

Andre toner i akkordene blir av største betydning, som melodiske eller strukturelle forankringspunkter eller som signaltoner, orgelpunkt og ”skifttoner” mellom avsnitt. I særlig grad gjelder dette kvinttonene i akkordene, b (aiss) - h (cess) - c. En kan også se at når temaene vender tilbake innenfor satsen, er de enten i samme toneart eller transponert en halvtone.

I den overordnede strukturen fremstår sonaten ikke bare som et tematisk drama, men også som et harmonisk. Forholdet e – ess - f, i ren form og i ulike alterasjoner, går som en rød tråd gjennom alle tre satser. Verket kulminerer i t. 243 - 249 med å fokusere på spenningen mellom halvtonetrinnene (ciss – d – diss - e), og avslutter med ass - g (frygisk: f-moll - e-moll) hvor ass til slutt blir enharmonisk omtydet til giss i en endelig E-dur.⁶⁵ Halvtoneforholdet blir en slags erstatning for den diatoniske dragningen mellom akkordene og hjelper dermed den modale harmonikken til en retningsfølelse som den egentlig ikke har.

Valens’ atonale’ klangverden

Valens polyfone linjer møtes også i samklang, men kan ikke defineres innenfor en tonal ramme. Likevel er stemmene omhyggelig regulert av komponisten. En kan finne karakteristiske kjennetegn som er retningsgivende.

Horisontalt møtes stemmene som en kombinasjon av åpne (kvart, kvint), dissonerende (sekund, septim, none, tritonus) og konsonerende (ters, sekst, desim) intervaller. Innslaget av åpne og konsonerende intervaller balanserer og tar vekk hardheten i de dissonerende intervallene. Stemmene møtes nesten aldri i sekunds avstand noe som bidrar til å mildne den dissonerende virkningen. I stedet er det utstrakt bruk av septimer og noner.

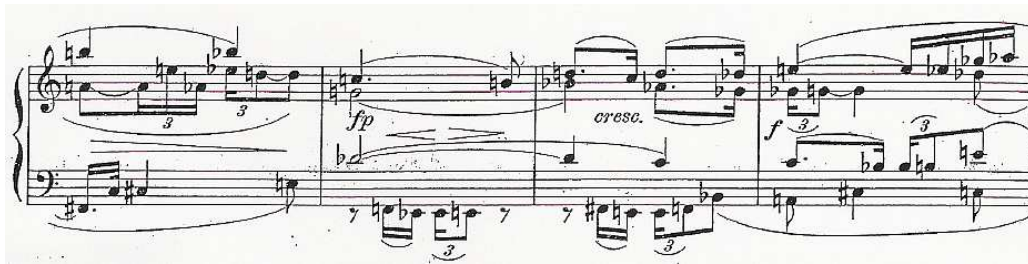
De melodiske halvtonene fungerer ofte som forholdninger som skaper bevegelse i en av stemmene. Halvtonen får dermed en tendens til å strebe oppover eller nedover uten at det er snakk om tonale ledetoneforbindelser. Likevel gir dette en spenning i det harmoniske forløpet som skaper dragning mot neste tone eller

⁶⁴ Halvtoneforholdet er også en del av det teoretiske grunnlaget for hans avhandling om det parallelle ledetone-motivet. Hovedpoenget i Tveitts system er, med utgangspunkt i at dur- og moll-skalaer har to ledetoner, en som går opp og en som går ned (for eksempel h - c og f - e i C-dur) og at disse, i de modale skalaene, blir videreført parallelt (for eksempel i e-frygisk: kvinten f - c oppløses seg nedover til e - h). Kvinten og kvarten blir de grunnleggende intervallene.

⁶⁵ Se egen diskusjon i del 3 om denne slutten i forhold til Tveitts innspilling med alternativ slutt.

samklang. Det skapes harmonisk kontinuitet uten tonalitet, men med det kromatiske halvtonetrinnets sterke tendens (eks. 1.27). Tritonus løses som regel opp til kvart eller kvint ved at en av stemmene beveger seg et halvtonetrinn. Dette gir tonal hentydning.

Eksempel 1.27 Valen, *Sonate op. 38*, andre sats, t. 5-8.



Avstanden mellom stemmene og stemmeføringen har derfor mye å si for hvordan samklangene oppfattes. Stemmene er gjerne spredt, ofte med bassen i god avstand til de andre stemmene. En kan si at reguleringen av stemmeføringen ligger tett opptil tonale regler (eks. 1.27).

Valens harmonikk har en eiendommelig virkning. Den forblir svevende og uten forankring, og synes å ha en egen modalitet som hele tiden fremhever konstallasjoner av samklanger med fargeleggende virkning. Valens enhetlige, polyfone system gjør at tonene møtes i et felleskap: Den komplekse polyfonien fremtrer som et samlet harmonisk uttrykk ved variering av motivene og intervallene. Innimellom høres tonale hentydninger og kromatiske halvtonetrinn som gir modal virkning med egen tendens og logikk. En kan si at Valens harmonikk eksisterer i et grenseland mellom tonalitet og en ikke-tonalitet.⁶⁶ Uten å foreta en direkte sammenligning, er Valens harmonikk nærmere Tveitts fargerike og svevende modalitet enn Schönbergs tolvtonestil. Halvtonen hos Valen, som hos Tveitt, blir benyttet til å gi forløpet en lengselsfull og strevende tendens.

⁶⁶ Mitt poeng er at opplevelsen av Valens tonespråk ikke er entydig i forhold til begreper om tonalitet eller ikke-tonalitet. En kan også, for eksempel, finne øyeblikk i teksten som gir en fornemmelse av heltoneharmonikk. Det gjelder eksempelvis åpningen av andre sats.

Andre formgivende elementer

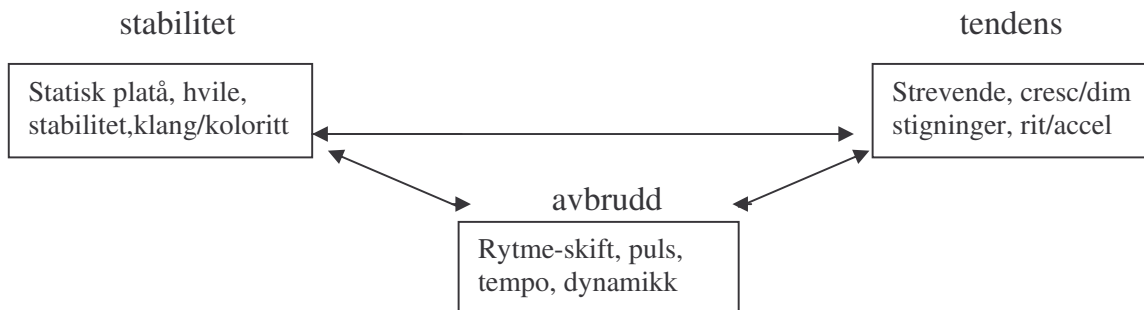
Intensifiseringer, kontinuitet og avbrudd

Griegs *Ballade* har, som nevnt i den strukturelle gjennomgangen, et påfallende mønster av spenningsoppbygninger foran temapresentasjonene i variasjonene 3, 8, 12 og i avslutningsavsnittet. Disse intensiveringene foregår som hurtige variasjoner med dynamiske oppbygninger og utladninger og er ofte forbundet med påfølgende avbrudd. Avbruddene kommer i form av stans i forløpet før temapresentasjonene, unntatt i variasjon 12. En av *Balladens* hovedtrekk er denne økende og etter hvert fortettede streben fremover, med frustrerende avbrudd. Som en virkningsfull, sterk kontrast til dette står variasjon 8 og 12 som lengre, statiske variasjoner med ensidig dynamisk nivå.

Tveitts sonate bygger i enda større grad på en suksessiv rekke av statiske nivåer. Dette skjer gjerne i kombinasjon med følgende elementer:

- En fast puls, rytmeostinat eller rytmemønster.
- Et stabilt dynamisk nivå (ingen diminuendo eller crescendo).
- Et stabilt harmonisk nivå, uten retning.

Eksempel 1.28 Tveitt, *Sonate nr. 29*. Kompositoriske virkemidler.



Teksturen etableres innenfor et statisk plan, hvor verken rytme, harmonikk eller dynamikk skaper utvikling, inntil en retningsgivende intensivering inntreffer i form av crescendo, accellerando, registerutvidelse eller harmonisk spenning. De brå skiftene, eller rykkene – i motsetning til *Balladens* fysiske avbrudd – er alltid en konsekvens av intensiveringen og leder enten inn i en ny oppbygning eller et nytt statisk nivå. Samspillet mellom disse virkemidlene er gjennomgående av betydning for Tveitts kompositoriske stil (eks. 1.28). Til forskjell fra *Balladen* blir dette innskytende hugg innenfor en kontinuerlig fremdrift.

Skiftene blir ofte markert som et kraftig, klokkeaktig signal, gjerne med fz eller ffz i doble oktaver (eks. 1.29).⁶⁷

Eksempel 1.29 Tveitt, *Sonate nr. 29*, første sats, t. 83-88, andre sats, t. 44-48.



I den modale konteksten står dette i motsats til den tematiske ensformigheten, og skaper en dramatisk og uberegnelig effekt i det musikalske forløpet. Mange av overgangene er tilsynelatende uorganiske, men blir etter hvert en naturlig del av teksturens egenart: Den fysiske manipuleringen av rytmen gjennom plutselige skift driver satsen fremover i en nesten utmattende, repeterende stil. Det er spesielt fremtredende i yttersatsene.

⁶⁷ Tveitt opererer ofte med kraftige markeringer av enkelttoner av strukturell betydning. I andre sats finnes denne type markering på slutten av mange variasjoner som et haleheng og en påminnelse om temaets bruk av enkelttoner i begynnelsen av satsen. I slutten av variasjon 2 markeres for eksempel f - g med enorm kraft i ff i omgivelser der det dynamiske leie er p. Det er imidlertid forholdet h - b som etter hvert blir viktig, også her: Slutten av variasjoner 4 og 5 markerer tonen b's viktighet og forsterker overgangen til variasjon 6 med en plutselig h (e-moll). Virkningen blir et sceneskifte. Mindre fremhevet er overgangen fra variasjoner 10 - 11 (h - c) og 11 - 12 (b - c) før h-en meisles ut som et signal i overgangen mellom variasjoner 12 - 13 (c - h). De stadige skiftene mellom disse tonene kommer sammen i akkorden før variasjon 14: Stigningen, som gjentas to ganger, avsluttes i t. 41-42 med flere brutale hugg i bass samtidig som VT umerkelig har kommet inn i diskanten - en overlappingstakt hvor VT foregripes. Variasjonene 15 - 16 markerer h-en som overgang med ekkovirkning gjennom skifte mellom h - c. Taktene 257 - 262, et emosjonelt høydepunkt, markerer igjen d - h - b forholdet gjennom orgelpunkt på h (cess), c og senere b i melodien.

I *Balladen* er det gjennomgående at flere variasjoner bygger på og videreutvikler materiale fra de foregående. Videreføringen av samme harmonikk og basslinje skaper forbindelser mellom tema, variasjon 1 og variasjon 2. Men også videreføring av samme dynamiske leie gir sammenheng. Karakteristisk er overgangen mellom tema og variasjon 1 i pianissimo, og mellom variasjoner 5 og 6. Tempoet går plutselig opp i variasjon 6, mens p videreføres som dynamisk leie. Det hurtige tempoet bidrar til opplevelse av variasjon 6 som en naturlig fortsettelse av variasjon 5.⁶⁸ Variasjonene tar ofte opp trådene fra registret som forrige variasjon sluttet i. En kan for eksempel se at g' i avslutningen av temapresentasjonen er utgangspunkt for en videre klatring oppover i variasjon 1. I overgangen mellom variasjonene 4 og 5 blir kvinten g - d liggende i bassen og flyttes ytterligere en oktav ned i åpningen av variasjon 5. Mellom variasjon 13 og 14 blir registeret direkte videreført. Videreføring og omdanning av rytme har allerede vært belyst i forbindelse med variasjonene i begynnelsen og slutten av *Balladen* (eks. 2.1).

Eksempel 1.30 Grieg, *Ballade op. 24*, variasjon 6, t. 106-111.



Mellom variasjonene kan en også finne klanglige ideer og gester som refererer til tidligere variasjoner. I dette oppleves en slags omdanning av et materiale. En kan

⁶⁸ I sluttdelen av *Balladen* oppleves en stigende frustrasjon over at dynamikken ikke blir videreført i neste variasjon, men at styrkegraden og intensiteten stadig må falle ned og bygges opp igjen. Unntaket er her inngangen til variasjon 12 (temaet) og særlig overgangen mellom variasjon 13 og 14. I denne siste overgangen er det dramatiske virkemidlet at verket går videre i rasende ff.

se at innledningen til variasjon 6 er en slags varierende av oppgangsgesten i variasjon 5 (eks. 1.24 og 1.30).

Kadensfigurasjonene over ass-durakkord med tillagt none i variasjon 9 refererer til tilsvarende passasjer i variasjon 7, og blir et nostalgisk, mer improviserende ekko av de tidlige og mer virtuose passasjene (eks. 1.31).

Tendensene i variasjon 10 er også foregrepet i variasjon 9. Den klanglige kaskaden og oppløsningstendensen i variasjon 9 blir utvidet: Noneklangen over ass er nå over b, og siste halvdel av variasjon 10 tar nå helt av og sprenger alle grenser for formskjemaet.

Tveitt skaper også overganger og overledninger mellom skiftende avsnitt. Et hovedprinsipp er at noen elementer alltid beholdes og andre endres. Dette kan gi ulike utslag. Et nytt materiale kan, for eksempel, innføres i tillegg til noe som allerede er etablert (eks. 1.4). En annen teknikk er at samme puls benyttes videre, men tempoet synes å øke gjennom underdelinger jfr. her Valens utstrakte bruk av samme teknikk (eks. 1.32).

Eksempel 1.31 Grieg, *Ballade op. 24*, variasjon 7, t. 129-131, variasjon 9, t. 155-164.



En annen type overgang er registervandring - en gradvis skifte av register over flere takter. Eksempel på dette finnes i første sats t. 41-55, hvor h vandrer nedover i fire oktaver (fra h' til Sub-kontra-h), og skaper en overordnet, forlenget frasering under VT-ostinatet i diskant.

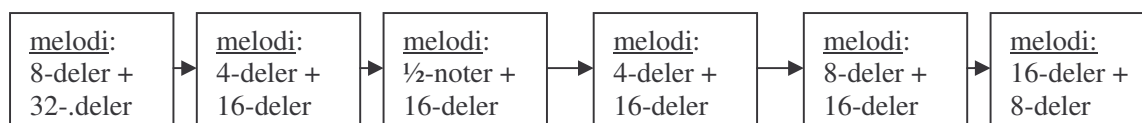
Smidig stemmeføring forekommer i mange overganger i andre sats. Overgangen mellom variasjonene 1 og 2 føles som om variasjon 2 kommer ut av ekkoet gjennom gradvis crescendo på h-en. I variasjonene er det ellers mange eksempler på gradvise overganger ved utvidelser av temaets siste to takter (forminsket septimakkord). Overgangen mellom variasjonene 17 og 18 er umerkelig og gjennomkomponert. Vi kan også finne en gradvis innføring av lange toner fra staccatodel til legatodel i åpning av tredje sats (eks. 2.24).

Eksempel 1.32 Tveitt, *Sonate nr. 29*, tredje sats, t. 32-40.



På et makroplan, i for eksempel tredje sats, omformes rytmen gradvis gjennom flere suksessive overganger som i t. 71-103 (eks. 1.33). Det melodiske, i åttendedeler, går over til lengre noteverdier, fjerdedeler og halvnoder, for så å gå tilbake via åttendedeler til sekstendeler. Sekstendelene har vært tilstedet nesten hele tiden i en annen understemme, men går over til å bli ytterligere intensivert i diskanten (eks. 1.33).

Eksempel 1.33 Tveitt, *Sonate nr. 29*, t. 71-103. Rytmske overganger.



De musikalske ideene kan inngå i et rolleskifte fra å være kontrasterende til å lede over og gå inn i den kontinuerlige stilen igjen. Et eksempel på dette er t. 77-78 som ”klippes” inn som en fortetting av TA som kanon i mf. Men disse taktene kommer igjen også i t. 83-84, i ff, som en fortsettelse av t. 79-82 og overgang til t. 85 (eks. 1.34).

Eksempel 1.34 Tveitt, *Sonate nr. 29*, første sats, t. 73-88.

The musical score for Tveitt's Sonata No. 29, first movement, measures 73-88, is presented in three systems. The first system (measures 73-82) shows a complex interplay of melodic lines and chords, with dynamic markings including *ff marc.*, *tempo*, *m.d.*, *m.g.*, *sf*, and *mf (subito)*. The second system (measures 83-88) continues the complex texture, featuring *ff*, *m.d.*, *m.g.*, and *ff* markings. The third system (measures 89-94) shows a continuation of the complex texture, with *ff sempre*, *sf*, and *p* markings. The score includes various musical techniques such as syncopation and overlapping phrases, and is marked with a 2/4 time signature.

I mangel av en tonal retning i Valens sonate, blir andre virkemidler desto viktigere for å skape sammenheng. En stadig utvidelses- og videreførings-teknikk gjør seg gjeldende. Her er eksempler på teknikker som blir benyttet (eks. 1.35):

Synkopering og overbindinger. Noen stemmer holdes over til neste takt. Dette gir en synkopert virkning som skaper flyt i rytmen.

Rytmask spenst på tung taktdel i form av en forberedelse av eneren i takten ved opptakstoner som ”puffes” inn i neste takt. Dette skaper spenst, et slags rytmask avspark etterfulgt av letthet i de påfølgende toner.

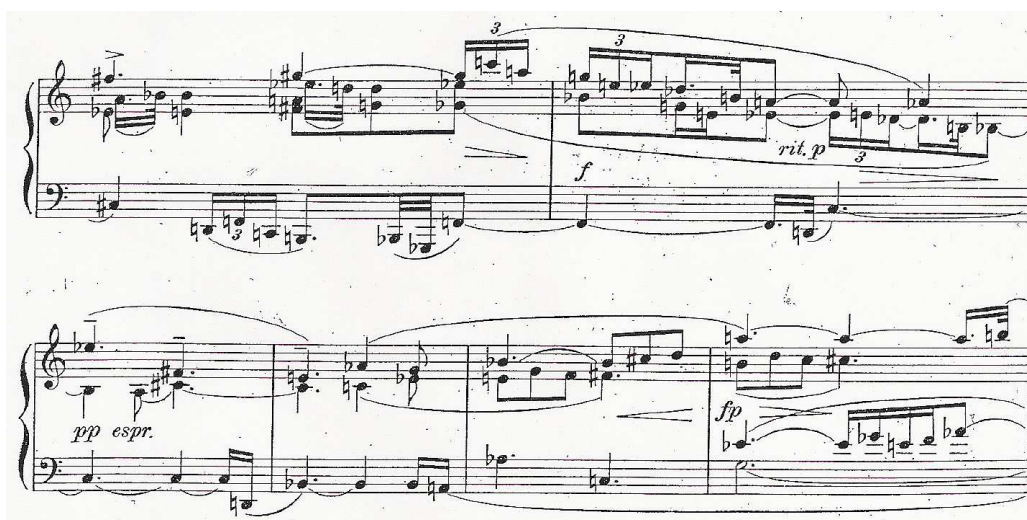
Toppen av musikalske bølger unngår eneren.

Fremdrift og bevegelse ved at stemmene tar over for hverandre. Noen stemmer er alltid i bevegelse og gir ”stafettpinnen” videre.

Samme melodisk eller tematisk ide inntretr på ulik taktslag.

Rytmske variasjon og kontinuitet i samme overordnede tempo og taktart. Første sats har for eksempel 6/8-del som hovedtaktart, og bruker en rekke ulike rytmefigurer og -mønstre innenfor denne rammen. Ved å utvide og fortette rytmeinndelingen skapes illusjonen om ulike tempi innenfor samme grunnpuls.⁶⁹

Eksempel 1.35 Valen, *Sonate op. 38*, første sats, t.19-24.



Tidligere har utvidelse og oppløsning av taktstrukturen vært påpekt som en del av den overordnede dramaturgien i siste halvdel av *Balladen*. Tveitt og Valen

⁶⁹ Se del 2 om Valens impliserte tempofleksibilitet.

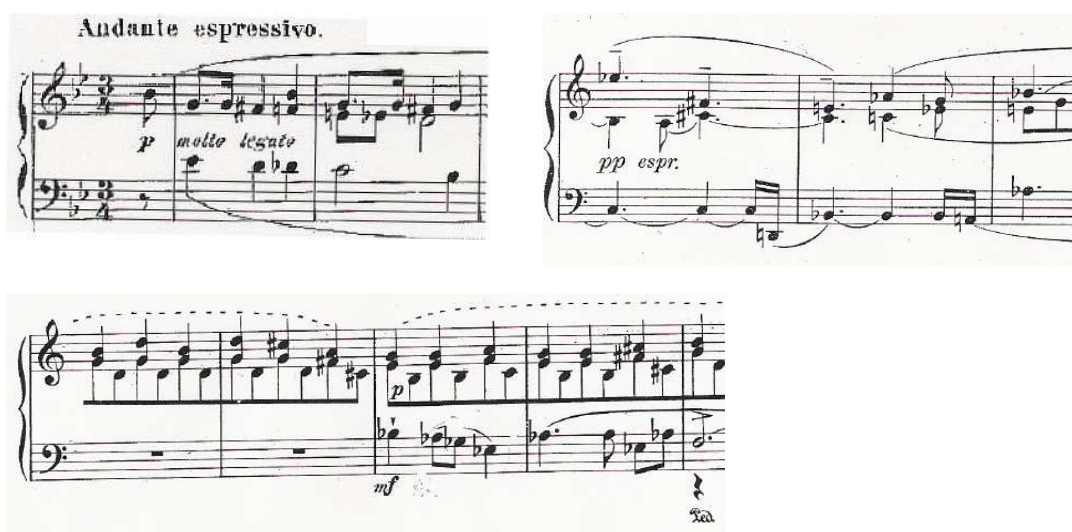
manipulerer oftere taktstrukturer og forskyver de rytmiske grupperingene og tyngdepunktene. Som vist er denne teknikken nær forbundet med temaenes åpne ender. Disse blir utvidet, fortettet og skaper forlengede eller forkortede avsnitt som motvekt til temaenes iboende avgrensninger.

Melodiske konturer, gester og bølger

Det er påfallende at de tre klaververkene bygger på svært ensidig melodikk som i hovedsak er bundet til temaene eller de motiviske byggesteinene. De overordnede musikalske konturene trer desto sterkere frem som viktige formgivende elementer. Disse konturene, som er oppad- eller nedadgående, former forløpet og blir det som gir liv og varierte fraseringsenheter. Det musikalske materialet relaterer til og underordner seg noe som strever oppover eller faller nedover. Spiren til disse konturene er allerede tilstede som gester og bevegelsestendenser i temaene (eks. 1.36).

De melodiske konturene i temaet i *Balladen* er karakterisert ved en veksling mellom fallende og stigende gester i grupper på tre toner. Det gir en vuggende følelse. Generelt oppleves de stigende gestene som bevegelse mot et mer optimistiske lys. Dette er åpenbart i B-delen, men også poengtert i harmoniseringen i A-delen: Den første stigende bevegelsen går til d'' – og nettopp denne tonen er harmonisert med G-dur treklang i grunnstilling (eks. 1.22).

Eksempel 1.36 Tretoners motiv. Grieg, *Ballade op. 24*, t. 1-2, (b – g - fiss) / Valen, *Sonate op. 38*, første sats, t. 21-22 (ess – fiss - e) / Tveitt, *Sonate nr. 29*, første sats, t. 19-23 (VT: d – ciss – a/ ET: ass – gess – ess).



Tveitts VT er også preget av tretonegester, første oppover i t. 2 og 3 (aiss – h - d), så nedover i t. 4 (d – ciss - a). De blir så flyttet oppover i sekvenser. Samtidig strekker temaet seg over 16 takter i en stor overordnet stigning, fra melodisk g' til ass''. ET er mer preget av bokstavelige fallende og stigende tre- eller firetoners gester som blir utvidet eller fortettet (eks. 1.36, basstemmen).

Valens gestiske motiver er allerede belyst (eks. 1.10, 1.11 og 1.12), og som hos Grieg og Tveitt, er det tretoners fallende gester som er utgangspunktet (eks. 1.36). Valens temaer har også en melodisk stigning oppover til et melodisk høydepunkt. I Valens bruk av motiver er avstanden mellom intervallene forskjellig uten at motivet mister sin gestiske form. Motivene er enten stigende og fallende eller en kombinasjon av disse. I en ikke-tonal kontekst blir hvert intervall og den fundamentale retningen det har, viktigere enn i en tonal sammenheng. En gest bestående av en liten sekund ned og en liten ters opp føles i denne sammenheng som en klar bevegelse nedover og oppover. Selv halvtonetrinnet kan oppleves som et større og mer gestisk intervall enn i en tonal sammenheng.

De stigende og fallende musikalske konturene er gjennomgående i de tre verkene. I *Balladen* består for eksempel variasjon 5 av en overordnet, oppadstigende gest over to takter for deretter å falle ned over to takter. Variasjon 6 og 7 fortsetter denne streben oppover i tre takter for så å falle i løpet av én takt. I Tveitts sonate finner vi lignende stigende og fallende konturer, spesielt i yttersatsene. I mange av variasjonene er det også kortere melodiske konturer. Oppbygningene blir lengre og mer intense etter hvert. *Balladens* variasjon 11 og Tveitts utvidede oppbygninger i tredje sats har parallelle ideer: Etter mange forsøk på å løftes opp uten å falle ned igjen, gjøres et siste forsøk på å strekke oppbygningen til bristepunktet - med stor virkning.

Konturene i Valens sonate gir inntrykk av å være musikalske bølger. Den hierarkiske utformingen av bølgene er av betydning: De overordnede stigende og fallende bølger strukturerer og former satsenes bevegelser. En grafisk fremstilling av disse konturene i eksposisjonen av første sats viser dette (eks. 1.37).

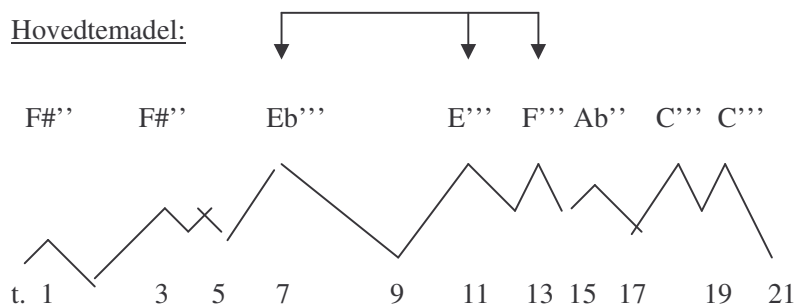
Begge temadelene starter fallende for så å umiddelbart å stige.⁷⁰ En kan se at begge temaer stiger høyt to ganger: Først relativt høyt opp, så litt ned for så å stige og falle. Dette som en intensivering av samme nivå før en brattere stigning går opp til neste nivå, det høyeste. Dette nivået nåes tre ganger og blir klare

⁷⁰ Hovedtema starter første med en opptakt på to toner.

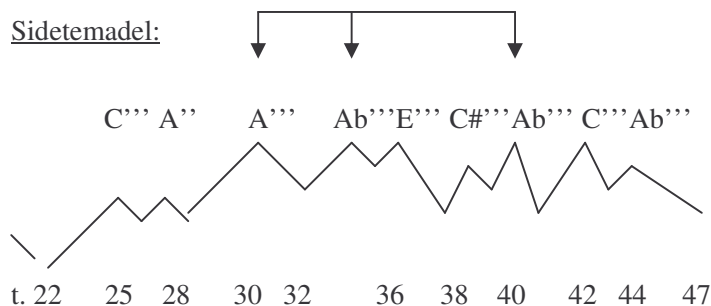
høydepunkter (eks. 1.37). Men forløpet blir sjelden på dette nivået særlig lenge: Det høyeste registret er et foreløpig mål for bølgene før de faller tilbake. I sammenhengen er disse punktene viktige strukturelle forankringspunkter fordi tonene står i et forhold til hverandre. I hovedtemadelen skjer en gradvis stigning hver gang: $ess''' - e''' - f'''$. F''' er imidlertid på lett taktdel og som del av en diminuendo. Sidetemadelen tar opp tråden og går lengre opp i register, til a''' , som poengteres som toppen på tre bølger.

Eksempel 1.37 Valen, *Sonate op. 38*, første sats. Oversikt over melodiske konturer i eksposisjon.

Hovedtemadel:



Sidetemadel:



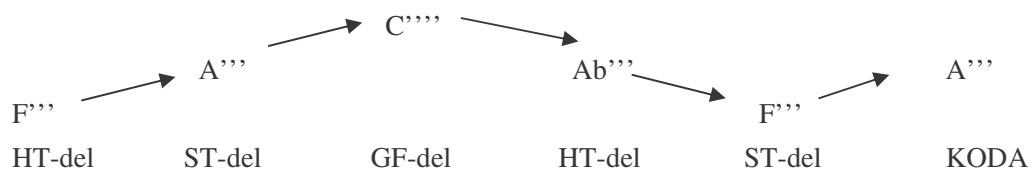
I gjennomføringen intensiveres alle disse tendensene: De fallende og stigende bølger blir strukket ut, fortettet, inntil det høyeste registerpunktet blir nådd like før reprise inntreffer. C''' blir den høyeste tonen i hele satsen (eks. 1.38).

Det avtegner seg et arkitektonisk forhold av høydepunkter i hele satsen. De høye registre utvides gradvis og får sin egen utvikling og former en slags symmetrisk oppadgående og nedadgående tendens med gjennomføringens høydepunkt som akse (eks. 1.38).

Dynamikken støtter opp om de musikalske bølgene i form av gradvis økning av styrkenivået parallelt med de stigende bølgene. Tilsvarende skjer et

diminuendo i passasjer som går nedover. De høye regionene, fra ca. f'' og oppover, er ofte forbundet med f og ff , og disse styrkegradene kan holde seg over lengre tid. De musikalske bølgene går til høyeste tone i frasen – noen ganger for å bli værende der, det vil si å opprettholde intensiteten og strekke frasen videre – for så å falle tilbake.

Eksempel 1.38 Valen, *Sonate op. 38*, første sats. Overordnet registerutvikling.



DEL 2 PRAKTISK-MUSIKALSKE IMPLIKASJONER

Rubato og improvisatoriske elementer

Uttrykk for rubato og en improvisatorisk holdning i *Balladen*

Grieg brukte en rekke ulike indikasjoner for tempomodifikasjoner, noen mer direkte enn andre. Uttrykk som *ritardando*, *ritenuto*, *poco ritardando*, *poco a poco ritardando*, forekommer ofte som naturlige avfraseringer ved slutten av avsnitt. Andre mer nyanserte uttrykk for senking av tempo er *piu tranquillo*, *poco tenuto*, *poco sostenuto*, *sostenuto* og *molto pesante*. *Poco tenuto* forekommer i variasjon 1 som en ekspressiv fremheving av melodien i diskanten i venstre hånd (eks. 2.1). *Poco sostenuto* i variasjon 2 indikerer en forsiktig forberedelse til *ritenuto* i siste takt. Dette uttrykket forekommer også i variasjon 8 i *ppp* før halvslutningen til reprisen av A-delen - en ytterst delikat understrekning av den klanglige sensitiviteten i disse to taktene (eks. 2.1).

Eksempel 2.1 Grieg, *Ballade op. 24*, variasjon 1, t. 25-27, variasjon 8, t. 146-149.



Sostenuto ved inngangen til variasjon 14 fungerer som en siste frustrerende antydning til å stoppe opp før halvslutningen (eks. 1.25). *Molto pesante e furioso* i

variasjon 14 må tolkes som en viss tilbakeholdenhet i prestissimo – ikke minst fordi disse passasjene fysisk kan understreke raseriet og rent praktisk krever tid for å kunne mestres av pianisten (eks. 2.2).

Eksempel 2.2 Grieg, *Ballade op. 24*, variasjon 13, t. 314-319.



Temaet åpner for en implisitt økning av tempoet gjennom poco animato i B-delen (eks. 1.22). I variasjon 1 oppstår et skifte mellom poco tenuto, piu tranquillo, animato – en tydelig indikasjon på denne variasjonens rubato-karakter som gir assosiasjoner til sentimental vals.

Eksempel 2.3 Grieg, *Ballade op. 24*, variasjon 7, t. 135-137, variasjon 12, t. 166-168.



Agitato, stretto og strepitoso blir brukt i variasjon 3, 5, 7 og 9. Recitando stretto og deretter ritardando i oppgangen i variasjon 5 indikerer igjen en bevegelse frem og tilbake i tempo (eks. 1.24). Strepitoso i variasjon 7 forsterker avbruddet i den siste nedadgående bevegelsen (eks. 2.3). Variasjon 11 indikerer piu animato og sempre piu animato og kan tolkes som et vedvarende opphissende press av tempoet. Strepitoso ved slutten av variasjon 12 har igjen lignende virkning som på slutten av variasjon 7: En virkningsfull pågåenhet før et nytt avbrudd (eks. 2.3).

I tillegg til disse opplagte tempomodifikasjonene, benytter Grieg andre mer generelle uttrykk som åpner for en fleksibel og sensitiv karakterisering. Først og fremst gjelder det temaet og de langsomme variasjonene i første halvdel. Allerede temaet har begrepet espressivo, og det finnes senere i variasjon 9 (eks. 1.22 og 1.31).⁷¹ Molto espressivo i variasjon 3 støtter opp om intensiveringen i melodiens oppgang og forsterker kontrasten til plutselig pp (eks. 1.26). Espressivo gir utøveren mulighet for å bruke både klanglige og tempomessige nyanser i foredraget.

Fermatene på taktstreken mellom enkelte variasjoner fungerer som udefinerte opphold og tempoavvik. Her vil forhold som instrument og akustikk influere hvor lenge disse bør vare. Slik jeg tolker fermatene, må de være en integrert del av det dramatiske forløpet. De kan ha to funksjoner: Enten som retrospektive pauser – som tid til undring etter en langsom variasjon – eller som et nødvendig pust etter et brudd i ff før en langsom variasjon eller som et midlertidig stopp i en pågående fremdrift (eks. 2.34). Inngangen til variasjon 8 har to fjerdedelspauser som fungerer på samme måte (eks. 1.1).

Griegs musikkuttrykk i de hurtige variasjonene, kan tolkes som et ønske om tempofleksibilitet: Allegro capriccioso inviterer til en følelse av ad libitum, allegro scherzando gir indikasjoner på en lekenhet og allegro furioso åpner opp for raseri og emosjonell ustabilitet.

⁷¹ I autografen kan en se at Grieg har prøvd seg frem før han har kommet frem til "Andante espressivo" som betegnelse for temaet. Første versjon har vært "Andante serio" (serioso er overstrøket) og deretter "Andante doloroso". Dette kan tyde på at Grieg, ved å unngå ord som serio og doloroso, ville åpne opp for en generell uttrykksfullhet ved å bruke espressivo i stedet for å styre pianisten for mye i retning av føleri. Kanskje *Balladen* var så knyttet til alvoret i Griegs egen livssituasjon at han ville unngå ladede uttrykk som kunne tolkes som personlige. Temaet er heller ikke bare smertelig og seriøst, som blant annet B-delen viser, men mye mer rikt sammensatt på det uttrykksmessige plan (se del 1 om Griegs harmonikk).

Alt i alt viser gjennomgangen at Grieg indikerer fleksibilitet og nyanser. Her er en bevisst styring av virkemidlene parallelt med at utøveren gis frihet til å tolke. Tempofleksibilitet åpner for en improvisatorisk holdning, noe som er karakteristisk for de langsomme variasjonene. Særlig variasjon 1, 3, 5 og 9 inviterer til frihet. Utstrakt bruk av arpeggio i variasjon 1 og 9 gir en følelse av det samme (eks. 1.26 og 1.31). Rytmeforskyvingen i øvre og lavere register i variasjon 2 i t. 42 gir også følelse av en improvisert arpeggio utledet av betoning av høyre hånds kromatiske nedgang (eks. 2.4).

Eksempel 2.4 Grieg, *Ballade op. 24*, variasjon 2, t. 42-43.



Oppgangen i variasjon 5 er skrevet i sammenhengende trioler, men de høres ikke slik (eks. 1.24). Dette for å motvirke rigiditet i passasjen og unngå en markering av tonene f og b som stasjoner underveis. Hele oppgangen fungerer under ett slik Grieg har notert den. Variasjon 9 er den mest improvisatoriske og har en særstilling som overgang til sluttdelen. Denne er basert på to enkle gester i åpningstaktene som samler opp og kombinerer ulike indikasjoner på musikalisk frihet for utøveren (eks. 1.31).⁷²

⁷² Variasjon 9 er en slags improvisasjon over temaet i variasjon 8. Flere av Griegs anvisninger understreker en friere stil: Tempobetegnelsen *un poco andante* antyder en litt gående karakter. Åpningsgestene er improvisatoriske i karakter og blir harmonisert på nye måter. Rytmen er forskjøvet og uregelmessig i åpningen, og det er usikkert hvor eneren er i takten. Dominanten kommer inn på lett taktdel i første takt og blir forlenget inn i neste. *Espressivo* antyder en fleksibel og agogisk utforming av melodien. Kadensene på ass-noneakkord klinger fritt og gir inntrykk av oppløsning av puls. Interpretasjonsanvisningene *ritenuto*, *agitato*, *tranquillo*, *poco stretto*, *ritardando* og *piu lento* forsterker frihetsfølelsen.

Styrt rigiditet og fleksibilitet i Tveitts sonate

I enda større grad enn Grieg, vil Tveitt styre det meste. Verket innbyr umiddelbart ikke til noe utpreget rubatospill utover det som er nedfelt i partituret. Sonaten spiller på kontrasten mellom et fast, pulserende tempo versus ulike nyanserte endringer i tempo.

Hovedideen i første og tredje sats er å etablere et grunntempo, og etter hvert øke og senke det innenfor rammen. Dette kan skje ved plutselige skift eller gradvise endringer i tempo eller ved overganger til andre tempi. Grunntempoet kan også bli midlertidig endret, for eksempel gjennom en kort ritardando for så å gå tilbake til det tidligere. Accelerando- og ritardando-effekter kombinert med rytmiske og dynamiske virkemidler kan bevirke at lytteren kastes i ulike retninger (eks. 2.5).

Eksempel 2.5 Tveitt, *Sonate nr. 29*, første sats, t. 278-283.



Dette blir ytterligere intensivert i tredje sats der de stabile, pulserende partiene er lengre enn noen gang, og stans i fremdriften i t. 103 og 243 med ritenuto, tranquillo og påfølgende accelerando, får effekt.

I andre sats inngår variasjonene i tempoendringer, ofte med en avsluttende ritardando, molto lento eller allargando. Det er først og fremst variasjon 17 og 18 som gjennom ritardandi og accelerandi gjeninnfører fleksibilitet som en understreking av det sterkt emosjonelle i denne delen. Betegnelsen flebile i variasjon 18 bidrar til dette. Variasjonene i andre sats er, som i *Balladen*, mer improviserende i kontrast til yttersatsenes pulserende driv.

Tempoendringer finnes i tre hovedgrupper (eks. 2.6). Eksemplet viser begrepene som er brukt for stabilitet, tempoendringer og -fleksibilitet. En legger

spesielt merke til at Tveitt er opptatt av å poengtere det stabile tempoet gjennom å skrive uttrykk som ”Tempo!”, ma non rit, non accelerare og molto deciso.

Eksempel 2.6 Tveitt, *Sonate nr. 29*. Oversikt over tempomodifikasjoner.

<u>Økning av tempo:</u>	<u>Stabilt tempo:</u>	<u>Senkning av tempo:</u>
accellerando poco a poco acellerando poco accelerando piu accelerando poco piu mosso	sempre grave e non accelerando non accelerare ma tenere il tempo molto preciso ma non accelerare tempo!(non rit.) tempo! ma non ritenuto non accelerando molto preciso e non accelerare tempo e molto deciso presisamente non rit. <u>Fleksibelt tempo:</u> flebile ma non ritenuto	ritardando poco ritardando ritenuto poco ritenuto piu ritardando ritardando molto poco calando molto lento poco allargando tranquillo poco tranquillo allargando tenuto tenuto molto monumentale e non troppo mosso maestoso

Forklaring til eks. 2.6: Poenget her er å vise bredden og nyanseringen i begrepene som Tveitt bruker. Tenuto tolkes som belyst ovenfor, en utholdt tone og noen ganger som en ytterst svak tilbakeholdenhet i tempo når det indikeres generelt og ikke tilknyttet en bestemt tone (en slags quasi sostenuto). Hos Tveitt brukes begrepet tranquillo ikke bare som en karakterangivelse, men som en senking av tempoet med ”ritardando” før og ”tempo” etter. ”Tempo!” kan også bety å gå opp i tempo i forhold til en tranquillo-del - en økning av tempoet - og vil i så fall tilhøre første gruppe. I tillegg er det et ønske om nøyaktighet i utførelsen av rytmiske figurer og artikulasjon gjennom uttrykkene presisamente og molto preciso (eks. 2.7).

Tveitt har hatt et behov for å sikre at utøveren ikke avviker i pulsen, som jo ofte skjer i romantisk klaverspill. Poenget er å skape tydelig kontrast mellom ustabil og stabil tempo- og rytmefølelse. Dette er en viktig del av verkets egenart og anvisningene levner ingen tvil om intensjonene.

Tveitt, til forskjell fra Grieg og Valen, bruker aldri uttrykket espressivo eller andre uttrykk som en invitasjon til utøverens uttrykksmessige tolkningsfrihet. Der er nøktern og beregnende distanse i Tveitts anvisninger.

Eksempel 2.7 Tveitt, *Sonate nr. 29*, tredje sats, t. 5-8.



Ritardando og espressivo i Valens sonate

Valen er mer sparsommelig enn Grieg og Tveitt vedrørende direkte uttrykk for et fleksibelt tempo. Han bruker begrepene ritardando og espressivo som antydning til rubato og kun på noen få steder. I første sats forekommer ritardando tre steder. Først i t. 6, senere som en nedbyggende forberedelse til sidetemadelen i eksposisjonen og i slutten av eksposisjonen (eks. 1.35). I de to første tilfellene skriver heller ikke Valen hvor han vil ha a tempo etter ritardando. Det naturlige er her å tolke disse innenfor den takten de står i, med påfølgende a tempo i neste takt.⁷³

Sidetema har espressivo indikert alle tre ganger det forekommer. Dette understreker temaets lyriske karakter og åpner for en mer fleksibel deklamering etter det rigide hovedtemaet (eks. 1.35).

Andre sats har ritardandi før hovedtemapresentasjonen i bassen og før B-delen. Derimot finnes ingen i reisen, slik som i første sats. Har Valen vært bevisst på denne forskjellen, eller forutsetter han at utøveren automatisk gjør det samme? Igjen er det tvil i komponistens mangelfulle notasjon.

Espressivo er brukt som generell betegnelse i den lyriske A-delen (eks. 1.16), men også spesielt i basspresentasjonen av hovedtema (eks. 2.8).

⁷³ Her er det imidlertid usikkerhet. Ritardando virker underlig fordi den tar vekk flyten i sekstendelene som leder videre i andre del av takten. Jeg er tilbøyelig til å tolke ritardando som kun et lite opphold før fjerde slag, deretter a tempo. Problemet med "åpne" ritardandi er kjent fra blant annet Robert Schumanns klavermusikk. Her følges ofte den praksis at ritardando er kun gyldig i én takt, ikke nødvendigvis alltid. Det kan like godt være et uttrykk for en mer generell rubato og tilbakeholdenhet. Jeg tror ikke Valen ikke var bevisst hva han gjorde. Utøveren må ganske enkelt føle seg frem.

Eksempel 2.8 Valen, *Sonate op. 38*, andre sats, t. 73-75.



Tredje sats går uten stopp til det ritarderes inn i meno mosso og senere også inn i molto tranquillo i sluttdelen. Igjen er dette av strukturell betydning. Espressivo forekommer igjen i sidetema i det langsommere meno mosso og indikerer en sterkere grad av inderlighet i avslutningen av sonaten. Espressivo er gjennom hele sonaten kun brukt i sidetemaene og den midtre satsens A-del. Valen tillegger disse temaene en beslektet, tilbakevendende varme og inderlighet. Andre sats' B-del har ikke denne betegnelsen, noe som synes å indikere et mer distansert og mindre ladet uttrykk.

Implisert tempofleksibilitet i Valens notasjon

Hvorfor er det så få tempomodifikasjoner i Valens høyst romantiske og ekspressive stil? Umiddelbart kan det ikke-tonale tonespråket synes uttrykksfullt nok i seg selv. Ved nærmere ettersyn har imidlertid Valens notasjon, i større grad enn Tveitts og Griegs, innebygd tempofleksibilitet som skaper en slags illusjon om rubato og temposkifte. Dette kommer frem gjennom vekslende bruk av rytmisk underdeling.

For eksempel i første sats, som går i 6/8, vil t. 2 oppleves som en accelerando frem til t. 3. Denne virkningen skapes av at åpningen i majestetiske, punkterte åttendedeler, plutselig videreføres i punkterte sektstendeler - en slags dobling av tempoet. De påfølgende sektstendeler i t. 2 intensiveres ved at diskanten kommer inn med sektstendelstriol sammen med sektstendelene i bassen. Tredje takt føles som om den stopper opp i et langsommere tempo igjen. Det er denne teknikken Valen gjennomgående bruker for å skape liv og fleksibilitet i satsen (eks. 2.9).

Eksempel 2.9 Valen, *Sonate op. 38*, første sats, t. 1-3.



Når sidetemaet inntreffer føles det som i et mye langsommere tempo (eks. 1.35). Høydepunktet i gjennomføringen, i trettitodeler og til slutt trettitodelstrioler, oppleves som en accelerando til et raskere tempo, et resultat av stadige underdelinger og fortetninger (eks. 2.10).

Eksempel 2.10 Valen, *Sonate op. 38*, første sats, t. 78-81.

Musical score for measures 78-81 of the first movement of Valen's Sonata op. 38. The dynamics are marked 'ff' and 'ff3'. The music is in 3/4 time and features a mix of eighth and sixteenth notes with some triplets. The score is divided into three systems, each with a treble and bass staff.

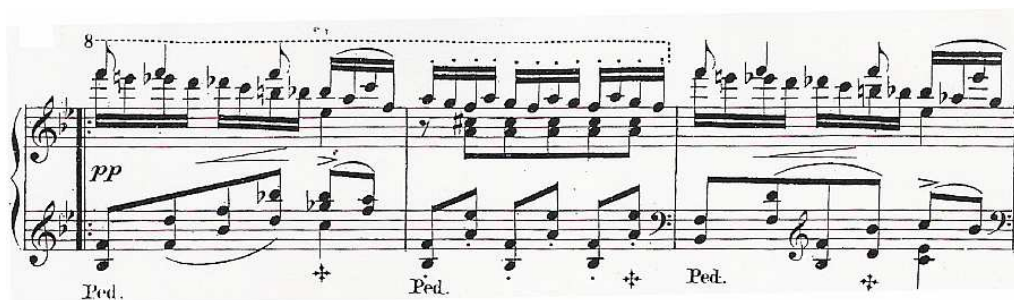
I andre sats' B-del fins ingen ritardandi, men den får like fullt en slik virkning flere ganger: I t. 41 blir det en gradvis accelerando ved at passasjen begynner med sekstendelstriol for så å fortsette i trettitodeler (eks. 1.17). Når høyre hånd overtar sekstendels trioler føles det som en ritardando – ikke ulikt effekten i variasjon 5 i *Balladen*. På denne måten kontrollerer Valen tempomodifikasjoner ved en mer detaljert rytmisk notasjon enn Grieg og Tveitt og oppnår samme virkning.

Klanglige og teksturelle aspekter

Akkordisk stil i *Balladen*

Balladens klaversats er nesten utelukkende akkordisk.⁷⁴ Foruten å fargelegge det melodiske og opptre som harmoniske blokker, er akkordene oftest brutte i en eller annen form. Dette resulterer i kromatisk koloritt, melodisk fragmentering, ulike oktav- og kvintklanger, sammenblandede klanger og staccatofigurer i pedal. Et klingende harmonisk vev synes hele tiden fremtredende. Selv i variasjon 4, som er en slags springar, er klaversatsen tett med et relativt massivt klangbilde (eks. 2.11)

Eksempel 2.11 Grieg, *Ballade op. 24*, variasjon 4, t. 74-76.



Dette gjelder også de andre dansesatsene. Selv om enkelte variasjoner fremhever ett register mer enn et annet, er hovedinntrykket at variasjonene tar i bruk klangfarger i hele klaveret.⁷⁵ Den gjennomgående bruken av hele registeret bidrar

⁷⁴ Der er også en påfallende mangel på kontrapunktiske elementer, kun noen kanonaktige effekter i variasjon 6-7, variasjon 9 og variasjon 14.

⁷⁵ Kvinten i bassen er et vedvarende, klanglig fundament i store deler av *Balladen*. Over dette ligger ulike fargeleggende akkorder og arpeggi med overtonelignende effekter. Dette gir assosiasjoner til en folkemusikalsk koloritt og bidrar til en enhetlig klanglig ramme.

til en akkordisk og tung klaverstil. Det er mye lyd og klang hele tiden og det er sjelden at teksturen blir tynnet ut.⁷⁶

Likevel er satsen preget av en gjennomgående klarhet. Den kan synes massiv, men ikke kompleks. Klaverstilens uttrykk kommer frem gjennom dette: Nesten alt musikalsk materiale synes viktig. De melodiske innslagene er talende. De mer virtuose partiene er i hovedsak disiplinerte og får derved musikalsk mening og tyngde.⁷⁷

En differensiert og nyansert klangbehandling er en essensiell del av verket. Auraen blir understreket gjennom den fargeleggende, akkordiske stilen i klaversatsen, ofte understøttet av pedal. Det blir desto viktigere å unngå pedal i passasjer der Grieg tydelig vil ha frem staccatovirkninger uten pedal, som i variasjon 6 og 7 (eks. 1.30 og 2.3).

Klanglige vev i Tveitts sonate

Tveitts sonate kan ses som et klanglig variasjonsverk: Det modale mangfoldet gir nye farger og bestemte harmoniske virkninger. Bruk av register, toneartikulasjon og tekstuell disponering, veksler hele tiden.

Den klanglige hentydningen til en orkestral instrumentering er åpenbar og kan være en stimulerende, billedskapende assosiasjon for utøveren i utformingen av klaversatsen.

Det detaljerte partituret gir spesifikk informasjon til utøveren. I særlig grad gjelder dette det harmoniske og kontrapunktiske vevet. Ved å følge anvisningene på hvert nivå, blir den samlede klanglige virkningen tydelig.

Det finnes mange homofone avsnitt. Men den akkordiske klaverstilen består ofte av flere lag som går sammen i en total tekstur. I motsetning til Grieg, differensierer Tveitt mellom lagene slik at de blir som selvstendige stemmer. Disse lagene fremstår som skikt i veven, normalt fra to til fire i antall. De ulike skiktene kan ha individuell artikulasjon og dynamikk (eks. 2.12).

⁷⁶ Et unntak er variasjon 5. Denne blir et avbrekk i den tunge stilen. Det er den eneste variasjonen som tynner ut det harmoniske vevet til en ren melodilinje gjennom den innledende oppgangen. Enkelheten er virkningsfull og er med på å legge denne variasjonen på minnet som en særegen opplevelse i *Balladens* første halvdel

⁷⁷ En kan i denne sammenheng stille spørsmål om visse dramatiske effekter går for langt i retning pompøsitet og innholdsløs virtuoseri. Her siktes til kaskadene av akkorder i slutten av variasjon 10 og 12 (eks. 2.3 og 2.34). Utfordringen til utøveren er uten tvil å integrere disse voldsomme passasjene i verkets drama. Her er bevisstheten om gestene og avbruddene viktig.

Eksempel 2.12 Tveitt, *Sonate nr. 29*, andre sats, variasjon 9, t. 95-98.



Eksempel 2.13 Tveitt, *Sonate nr. 29*, første sats, t. 125-136.



Det kan være vanskelig å få øye på disse lagene ved første blick. I eksempel 2.13 finnes hele seks ulike instrumenterte skikt:

- Første akkord slås i mf, som er notert fra tidligere, og blir liggende i pedal som egen ekkovirkende klang i det videre forløpet i p.
- Melodien føres i overstemmen i oktavdobling og parallelle terser.
- Melodien ledsages av underliggende åttendedelsbevegelse som et kontrapunkt.
- Etterslagene i bassen (akkorden) blir et eget rytmisk og klanglig lag i forhold til melodien.
- Oktavene i bassen blir et eget klanglig og rytmisk lag.
- Pedalanvisningen lager et asymmetrisk strukturelt nivå ved skifte av pedal og binder sammen suksessivt ti, seks, to og seks firedelsnoter.

I praksis vil disse skiktene gå sammen i et helhetlig klanglig uttrykk ved pedalbruken, men kompleksiteten inviterer utøveren til å instrumentere gjennom en klanglig nyanseeringskunst. Høydepunktet i denne flerlagsstilen er avsnittet i tredje sats som er merket *monumentale e non troppo mosso*. Stemmene i denne klangorgien er likevel nøye disponert mellom registrene selv med utvidet pedalbruk (eks. 2.14).

Eksempel 2.14 Tveitt, *Sonate nr. 29*, tredje sats, t. 230-231.



Tveitt bruker ellers oktaveringer og doblinger, særlig som forsterking av bass og melodi i diskant. Generelt er det også en fyldig tekstur der yttergrensene i registeret klinger med som i *Balladen*. I tillegg til oktaver, finner en ofte i første og tredje sats tritonus- og kvintresonanser i bass (eks. 2.5, 2.13 og 2.14).

Klangbehandling i Valens dissonerende polyfoni

I en tonal sats vil en akkord ha sin identitet som samklang uavhengig av hvilke toner som fremheves av utøveren. Akkordens tonalitsvekkende funksjon kommer først som opplevelse og klangfargen kommer i annen rekke som ekstra dimensjon.

I første og andre akkord i Valens *Sonate op. 2* (eks. 2.15), kan utøveren velge å fremheve ulike toner. Dette blir et spørsmål om nyanseeringer av klangfargen som ikke rokker ved den sterke ciss-moll- eller a-dur -følelsen i akkordene. Stemmene er underlagt den overordnede tonalitsfølelsen. En opplever helheten i klangen: en moll- og dur-treklang. I tillegg er mange toner doblet: ciss er firedoblet i første akkord, e er tredoblet og a doblet i andre akkord. Differensieringen av disse doblingene tar ikke oppmerksomheten vekk fra tonekjønnsfølelsen.

Eksempel 2.15 Valen, *Sonate i ciss-moll op. 2*, første sats, t. 1-4.



Akkorden på fjerde slag i t. 3 i *op. 38* (eks. 2.16) har ingen funksjon eller definisjon i tradisjonell tonal kontekst. Det er grunn til å spørre hvilken mening tonene har i forhold til hverandre, når de ikke inngår i et tonalt hierarki.

Eksempel 2.16 Valen, *Sonate op. 38*, første sats, t. 1-3.



Åpningsakkorden i eksempel 2.15 vil normalt bli spilt med en fordeling av styrkegrad mellom stemmene som et generelt ideal for velklang. Bass må ikke bli for sterk, da kan dens overtoner ta vekk de øverste stemmenes glans. Sopranen kan være sterkest fordi den er melodi og dens overtoner ikke forstyrrer de andres overtoner som ligger lavere enn sopranens overtonetrekke. I tillegg må det tas hensyn til doblingene. Den øverste ciss fremheves, men får samtidig hjelp av de tre andre cissenes overtoner og må få en tilpasset markering.

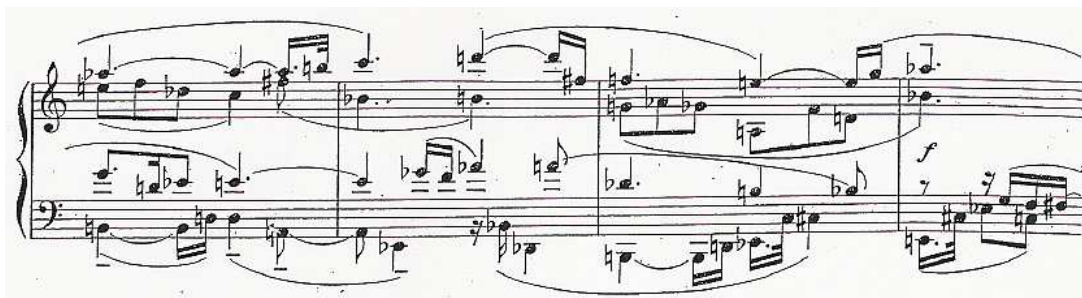
I akkorden i eksempel 2.16 vil overtonene dissonere med hverandre, men i ulik grad. Noen intervaller er mildere enn andre, en stor sekund dissonerer mindre enn en liten sekund. Ser vi nærmere på akkorden, har alle tonene et intervallisk forhold til hverandre og kan kategoriseres i forhold til skarpere og mykere dissonanser. I tillegg er kvint og kvart mer åpne og nøytrale intervaller. Samlet sett

blir dette en helhetlig klang.⁷⁸ De milde dissonansene (stor sekund/liten septim) og åpne intervallene (kvart/kvint) ”demper” de skarpe intervallene. Jo skarpere intervaller, jo sterkere dissonans. Valen balanserer alltid intervallforholdene til avrundede klanger.

Registeret for den enkelte stemme blir enda viktigere enn i en tonal sats. Hvis alle tonene spilles like sterkt, vil akkorden fremstå som mer fargeløs og brutal enn moll-treklangen (eks. 2.15), som har en iboende velklang i seg selv med eller uten differensiering av stemmene. Den dissonerende akkorden krever større differensiering av stemmene hvis akkorden skal vekke klanglig interesse i seg selv, noe den innbyr til som en klang uten tonale tendenser. De samme klanglige forhold vil til en hvis grad gjelde for en ”atonal” akkord: sopranen fremheves, for briljans, og de andre stemmene neddempes, særlig bass, som paradoksalt nok vil komme klarere frem når den er svakere enn de andre stemmene. Bassens overtoner vil forsterkes av de øvre stemmenes overtoner slik at den ikke trenger å overspilles. Dermed kan alle stemmer høres.

I Valens klaversats blir dette av betydning. De individuelle linjene møtes i horisontale samklanger, og for at disse skal tre klart frem, må stemmene differensieres i større grad enn i en tonal sats. Ved at samklangene er dissonerende, stiller de krav til at lydbildet vurderes i forhold til farger og anslag.

Eksempel 2.17 Valen, *Sonate op. 38*, første sats, t. 102-105.



I Valens polyfoni er noen stemmer viktigere enn andre. Hovedtemaene er ofte markert med tenuto-tegn (-) som indikerer en fremheving. Hvis disse ligger i

⁷⁸ De samlede intervallforhold blir: 2 kvart/kvint, 4 terser/desim, 2 små septim/none, 1 tritonus. Dermed er det en overvekt av konsonerende og åpne intervaller som balanserer de dissonerende. Denne akkorden er derfor mildt dissonerende.

sopranen er dette mindre problematisk. Dersom hovedstemmen ligger i en annen stemme, blir de klanglige forhold mer problematiske fordi en vil lett kunne overdøve og forstyrre de ledsagende stemmene. Dette kan rent praktisk løses ved å aksenturere i betydelig grad den stemmen som skal frem, men uten å bli brutal. De andre stemmene må dempes. Dette blir særlig viktig i passasjer som i eksempel 2.17. Bassstemmen merket med tenutotegn må markeres sterkere (mp-mf) for å komme frem og de andre stemmene må dempes, gjerne med letthet i anslaget (p-pp).

I taktene nedenfor, hvor altstemmen skal være fremhevet i en crescendo i t. 23-24 (mf), er det naturlig at sopranen er underordnet i styrkegrad (pp). Tenoren er tettest under altstemmen og må derfor dempes (p-pp), mens bassen er viktigst i det dynamiske nivået tett under altstemmen (p-mp)(eks. 2.18).

Eksempel 2.18 Valen, *Sonate op. 38*, andre sats, t. 21-24.



Alle dynamiske tegn må tolkes i forhold til en differensiering av stemmene. Hvis Valen indikerer ff, kan ikke alle stemmene spille ff samtidig – en må også ta i bruk f, og mf og p som muligheter i de andre stemmene – uten å ta vekk intensiteten i fortissimo. Ellers vil lydbildet fort kunne bli brutalt og kantete og en mister en dimensjon i Valens stil: generell klangnyansering og fargelegging.⁷⁹

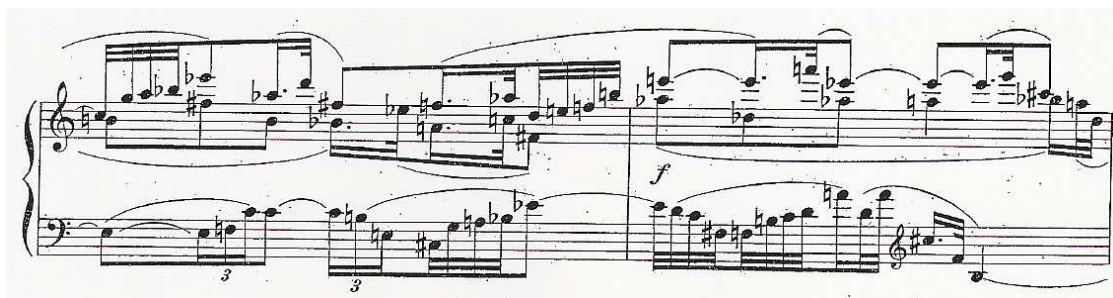
⁷⁹ Valens instrumentering for orkester kan gi en pekepinn på hva slags type klanglig uttrykk han ønsker i ff. Det er for eksempel påfallende i hvor liten grad han bruker messinginstrumenter, oftest bare ett eller to horn (som er det "mykeste" messinginstrumentet), noen ganger en eller to trompeter - men enda sjeldnere trombone. Disse er brukt sparsommelig og som oftest med dempet dynamikk og integrert i den samlede orkesterklengen. Det er gjennomgående strykerne som bærer kontinuiteten i det klanglige uttrykket med enkelte innslag av treblåsere, enten solistisk eller i dubling med strykerne. Det er strykerklengen varmen og inderlighet som skaper grunnlaget for Valens fortissimo-uttrykk. Det er all grunn til å ha dette som en rettesnor og ideal for

I utgangspunktet synes alle stemmer i Valens polyfoniske vev å ha en spesiell verdi. Likevel er det et spørsmål hva dette innebærer når ikke Valen har indikert dette med tenuto-tegn (-).

Valens klaversats er ofte trestemmig, men går noen ganger over i fire-, to- og enstemmighet.⁸⁰ Av og til blir basstemmen oktavdoblet for å fremheve betydningen og skape en fyldigere klaversats, særlig i tutti-partier. Oktavdobling skjer kun i bass (eks. 2.10).⁸¹

Ser en nærmere på notebildet, er nesten alltid to stemmer i bevegelse. De andre stemmene blir vanligvis liggende på samme tone eller beveger seg trinnvis. De to stemmene som er i fokus skifter oftest mellom de fire stemmene - et tegn på at det som synes viktig for den musikalske strømmen er det som til enhver tid er i bevegelse. Det skaper oppmerksomhet og fremdrift (eks. 2.19).

Eksempel 2.19 Valen, *Sonate op. 38*, første sats, t. 74-75.



Det kan virke som om melodien skifter mellom stemmene, der hvor det ikke er en tydelig melodi i én stemme. I praksis er det ofte svært vanskelig å oppfatte hver stemmes rene linje på grunn av dette forholdet. Dette blir særlig tydelig i en klaversats der en klanglig differensiering er umulig i forhold til instrumenteringen

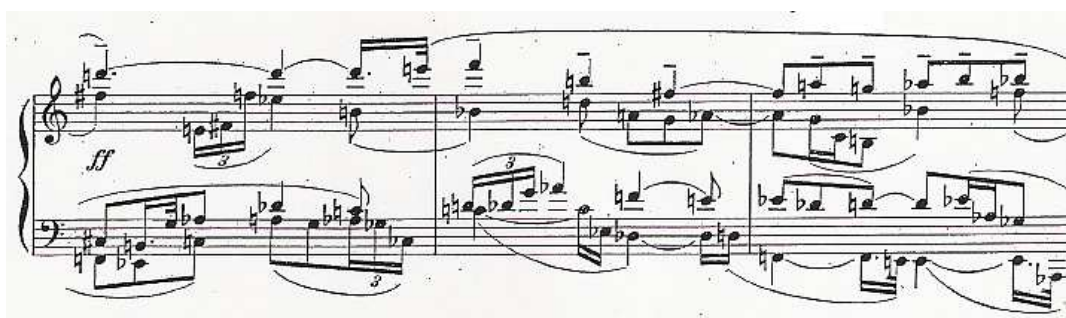
klangbehandlingen i Valens klaversats (Se også Valens kommentarer om samtidens pianister og avsnittet om notasjon i Den andre wienerskolen i del 3).

⁸⁰ Ytterst sjelden, og da i intensiverende, avsluttende partier i første og siste sats, forekommer fem- og seksstemmige samklanger. Likevel skjer dette kun i kraft av at noen av tonene ligger fra før og blander seg med de neste. Det er derfor ikke snakk om et samtidig anslag.

⁸¹ Dette som en motsetning til den overleste stilen i *op. 2*, hvor oktavdoblinger er svært utbredt. En del av hovedpoenget i Valens ikke-tonale stil er nettopp en større konsentrasjon i tonematerialet og uttynning av teksturen. Tonene i *op. 38* er alle mer "verdifulle" enn i *op. 2*, og må derfor varetas av pianisten på en helt annen måte. *Sonate op. 38* stiller betydelig krav til klangbehandlingen av enkelttoner.

i eksempelvis en blåsersats. En kan lettere identifisere en fløyte, obo og klarinett. En er nødt til å ta utgangspunkt i klaverets fysiske og akustiske betingelser og iboende klanglige muligheter og begrensninger. I klaversatsen må i all hovedsak linjene blandes i stadig vekselspill uten at de nødvendigvis kommer frem som individuelle linjer. Det kan derfor være misvisende å ta utgangspunkt i notasjonens kontrapunktiske linjer. I praksis kan en verken spille eller høre det slik det står på papiret.⁸²

Eksempel 2.20 Valen, *Sonate op. 38*, første sats, t. 108-110.



Dette understøttes av klaverets manglende evne til å opprettholde en vedvarende styrkegrad i en tone. Den umiddelbare diminuendo som inntreffer når man spiller en tone blir ytterligere forsterket i en ikke-tonal kontekst, fordi de andre overtonene, både i samklngen og tonene som kommer i de neste samklangene, tar vekk og "kolliderer" med den liggende tonen. Den hvisses praktisk talt vekk fra lydbildet og høres knapt. Derfor vil d''' og f''' i eksempel 2.20 bli borte enda raskere, selv om de holdes nede. I noen tilfeller vil det også være umulig å holde tonen. I praksis er det ofte uproblematisk å slippe en tone nettopp fordi en ikke hører den kort tid etter den blir spilt, som d''' i sopranen i t. 108 (eks. 2.20). Partituret blir her mer teoretisk enn praktisk.⁸³

⁸² Her ser jeg selvfølgelig bort fra de stedene hvor en melodi skal fremheves av tematisk årsaker.

⁸³ Hvis dette hadde vært instrumentert for orkester av Valen, så ville d''' sannsynligvis bli spilt av førstefiolinene med vibrato og sterk intensitet. Dette ville imidlertid overskygget de indre stemmene, som kommer mer frem i klaversatsen. Orkestermediet gir helt egne utfordringer for Valen (se del 3 om notasjon i Den andre wienerskole). Den polyfone notasjonen er den samme for ulike instrumenter og ensembler, men får ulike konsekvenser i realiseringen. Paradoksalt nok kan en si at klaverets vekslende vekt på stemmene, enhetlig klang, direkte anslag og mangel på evnen til å holde på intensiteten, gjør det enklere å høre klarheten enn i en orkestertekstur.

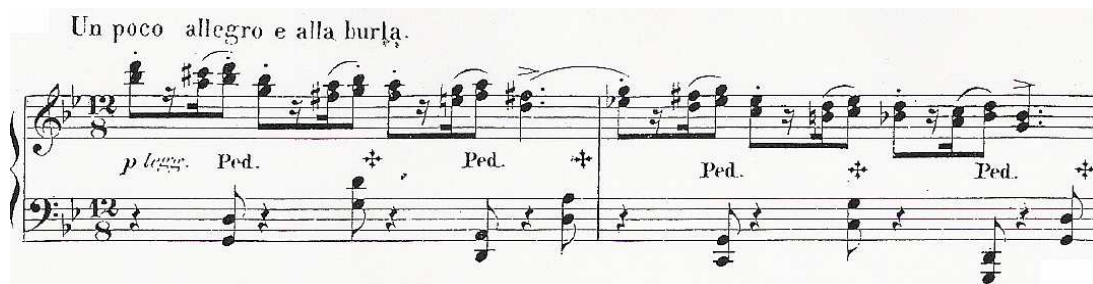
Anslag, artikulering og aksentuering

Griegs anslagsnyanser

Balladens tema og de langsomme variasjonene er i lyrisk legatostil. Legatovirkningen i variasjon 3 og 8 kommer frem som resultat av pedals sammenbindende effekt (eks. 1.1 og 2.1). Grieg noterte legatobuer eller skrev legato som generell betegnelse, som eksempelvis i variasjon 3. Utover dette bruker Grieg en rekke anslagseffekter for å varieres artikuleringen.

Leggiero, som Grieg noterer i variasjon 4 og 10, skaper en lett og luftig artikulasjon, både uten og med pedal (eks. 2.21)

Eksempel 2.21 Grieg, *Ballade op. 24*, variasjon 10, t. 181-182.



Portato-anslaget er særlig uttrykksfullt i variasjon 1, 5 og 9: i variasjon 1 som etterslag (eks. 1.26 og 2.1), i variasjon 5 (eks. 1.24) som en sensitiv, talende avslutning på oppgangen, og i variasjon 9 (eks. 1.31) som klanglige passasjer med pedal. Også i variasjon 7 er nedgangen i B-delen portatofigurer med pedal (eks. 1.31). Dette blir også en delikat nyansering i forhold til staccato med pedal som for eksempel i variasjon 1 og 2, B-delen i variasjon 4 (eks. 2.11), og i slutten av variasjon 11.⁸⁴

Det er all grunn til å ta Griegs staccatoindikasjoner bokstavelig uten pedal i variasjon 6 og spesielt variasjon i 7. Ved at mye av verket er i en sammenbindende stil, synes det viktig med kontrasten til et tørrere anslag. I staccatopregede variasjon 13, der Grieg ikke har notert pedal, er det lett å miste kraft i nedgangen med stadige sforzandi. Dette kan løses ved hjelp av pedal på forslagene frem til

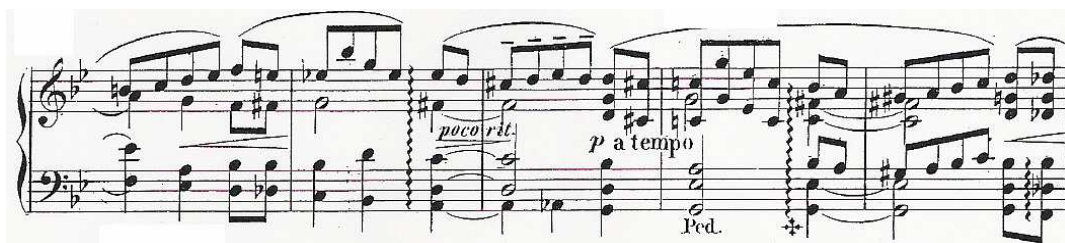
⁸⁴ Se spesielt nyansene i anslaget i variasjoner 1 og 9. Variasjon 1 kombinerer portato og legato i de to første taktene for deretter å gå over til arpeggioer i staccato med portato-etterslag med pedal. I B-delen er nyansene kombinert med holding av toner (f i venstre hånd.) og en forlenging av klangen i pedal, for deretter å slippe opp pedal i andre takt.

staccato-tonen (eks. 1.23). De brutale staccatoakkordene før variasjon 14 er virkningsfulle som boksende støt uten bruk av for mye pedal (eks. 1.25).⁸⁵

Tenuto-tegn (-) er stort sett ekspressiv poengtering av enkelttoner. Særlig gjelder dette det melodisk talende i temaet og de langsomme variasjonene. Allerede i temaet differensierer Grieg bruken av tenuto i A-delens reprise: Tenuto-tegnene er fjernet, bortsett fra i siste akkord – for å stadfeste sluttens betydning i t. 16 (eks. 1.22). I B-delen, i variasjon 2, bidrar tenutomarkeringen til synkoperingen og forskyvningen av rytmen med en sekstendel (eks. 2.4). Variasjon 3 og 8 har gjennomgående og bokstavelig markering av alle toner i temaet (eks. 1.1).

I variasjon 9 i t. 167 er tenutotonene i melodien et uttrykk for en uttrykksfull, talende tilbakeholdenhet kombinert med poco rit og diminuendo. Igjen er dette et eksempel på en kombinasjon av nyanseringer i anslag, tempo og dynamikk (eks. 2.22).

Eksempel 2.22 Grieg, *Ballade op. 24*, variasjon 9, t. 165-169.



Marcatotegnet (>) er som oftest brukt i de dansende variasjonene som for eksempel springar-markering av tredje slag i variasjon 4 (eks. 2.11), fjerde slag i variasjon 10 (eks. 2.21) og barbarisk dans i variasjon 14. Men også bruken av marcato i eksempelvis B-delen i variasjon 5 viser at Grieg også vil ha aksentueringer i figurene oppover i registeret.

Sforzandi (fz, ffz, fffz) sparer Grieg til viktige markeringer, gjerne av strukturell betydning. De første sforzandi forekommer på sluttonen i variasjon 2. I variasjon 3 markeres den siste ekspressive oppgangen til melodisk f' med fz. Variasjon 6 markerer plutselig en synkopert virkning med fz og variasjon 7, som er mer perkussiv, markerer de pågående synkopene i venstre hånd (eks. 1.31).

⁸⁵ Det er tendens til at pianister gjør mektige staccatoeffekter med pedal, noe som kan ta vekk den tilsiktede virkningen av å poengtere klaverets perkussive sider. Grieg synes å ville ha frem dette som en del av den instrumentale spennvidden i *Balladen*.

Sforzandi tiltar mer mot slutten av variasjon 10 (eks. 2.34) og kulminerer i forholdsakkordene i variasjon 12 (eks. 2.3), og i den markerte nedgangen og slutten av variasjon 13 og 14 (eks. 1.23).

Alle disse tegnene er klart hierarkiske i forhold til hverandre, fra tenuto til marcato til sforzandi. Dette kan en se i variasjon 2, hvor venstrehånds åttendedeler går fra å være staccato, til tenuto, til marcato. I variasjon 5 får ikke den første g i bass marcatotegn før tredje gang – noe som indikerer at i de to første gangene skal tonen ikke markeres, men være en del av hele oppgangen. I variasjon 13 begynner arpeggi kun med crescendo og staccato og går deretter over til fz på hver tone, senere ffz i bassen og fffz på siste akkord. På denne måten understreker Grieg betydningen av en nyansert og progressiv markering i variasjonene.

Tveitts detaljerte artikulasjon

Legato er også viktig i Tveitts klaverstil. Legato skapes stort sett (som hos Grieg) i kombinasjon med sammenbindende pedal. Unntaket er når komponisten skriver *senza pedal*, som forutsetter tradisjonell fingerlegato, ofte med hurtig fingerbytte på samme tone. I tillegg til buer som tyder fraserings og legatospill, skriver også Tveitt uttrykkene legato og molto legato, som i åpningen av sonaten. Her er ikke pedal indikert, heller ikke *senza pedal*. Men notasjonen og fingersetningen tilsier melodiske terser som skal bindes sammen, tydelig med litt hjelp fra pedal, der dette er nødvendig for å få frem molto legato.

Tveitt kombinerer også fraserings- og legatobuer som i variasjon 17, der åpningstaktene i vandretemaet viser toner i ulike grupperinger som både er del av forbindelser bakover og fremover (eks. 1.8). Dette henger nøye sammen med fingersetningen og hvilke toner som må løftes for å få frem legato uten pedal. Resultatet blir en delikat nyansering og talende uttrykksfullhet mellom tonene. I samme eksempel er det eteriske temaet presentert i en lengre fraserings i legatostil, som vandretemaet i første sats.

Utover dette legges det opp til en nyanserik bruk av artikulasjonstegn. Ulike typer staccato og marcato er spesielt viktige som kontrast til legato. I tillegg til fysiske symboler er det også verbale indikasjoner på denne type artikulasjon.⁸⁶ Eksempel 2.23, fra åpningen av tredje sats, viser kombinasjoner av to ulike typer

⁸⁶ Her kan nevnes grader av staccato, fra vanlig staccato til mer ekstrem korthet i toneansatsen: *staccatissimo/ molto staccato/ secco*. I tredje sats finner en også gradering fra *staccatissimo* til *piu staccatissimo* for å kunne variere det ekstremt korte ved tonene.

staccati: Den øverste stemmen er i korte trettitodeler og i tillegg forsterket med staccatissimo. Dette indikerer en ytterst korthet i forhold til åttendedelene i bassen som har staccatotegn under. I tillegg skal øverste tone i den øverste stemmen (VT) fremheves gjennom marcatotegn på kun den tonen.⁸⁷ Resultatet er et klanglig differensiert vev av stemmer, med ulik artikulasjon og dynamikk. Den nederste stemmen sammen med oktavdoblingen i pp, skal i tillegg være varsom i overgangen til neste takt merket dolce.

Eksempel 2.23 Tveitt, *Sonate nr. 29*, tredje sats, t. 1-4.

Eksempel 2.24 Tveitt, *Sonate nr. 29*, tredje sats, t. 13-17.

Tveitt bruker ikke, som Grieg, tenutotegn direkte på tonene, men indikerer denne type artikulasjon verbalt i visse partier, enten på hver tone (ten) eller som generell tenuto.⁸⁸ Tenuto er ofte kombinert med marcato og tyder en utholdt markering av

⁸⁷ Tveitt indikerer dette ved å sette marcatotegnet ved siden av tonen som skal markeres, for å unngå at hele akkorden markeres. Andre steder settes marcatotegnet på hodet, med spissen pekende mot tonene som skal markeres. Dette er nok et eksempel på klanglig differensiering ned til minste detalj. Akkorden gir inntrykk av å være instrumentert.

⁸⁸ Tenutotegn har ulik betydning hos ulike komponister. Det kan bety en utheving og markering av en tone eller også bety å holde tonene med dens fulle verdi - en utholdt noteverdi (sostenuto).

visse toner, oftest i melodien (eks. 2.24). Men også basstoner får denne benevnelsen, og forsterker en følelse av noe tungt i ansatsen.

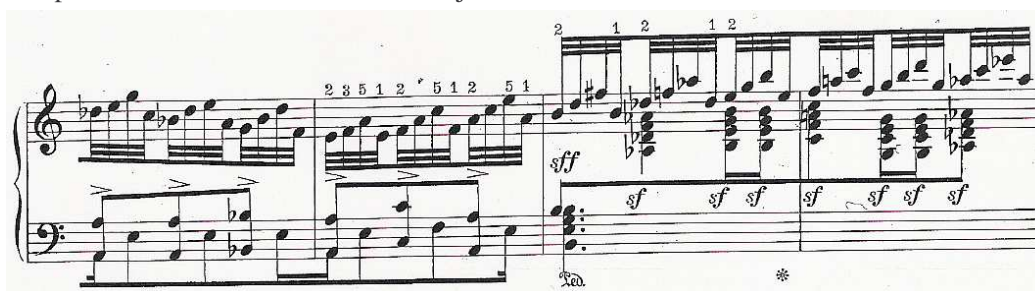
Dolce forekommer også i dynamisk svake partier, særlig i andre sats som en forsterkning av varhet og sensitivitet i anslaget.

I tillegg til tradisjonelle marcatotegn (>), som er svært hyppig brukt i fremheving av enkelttoner, finnes utstrakt bruk av ulike sforzandi. Disse har ofte strukturell betydning i form av spesielle markeringer på strategiske steder, gjerne som start på eller avslutning av et avsnitt eller ved særlige viktige signaltoner i overganger. Ved å understreke denne markeringen med pedal, skapes en perkussiv resonans som blir liggende inn i de neste figurasjonene (eks. 2.25).

Eksempel 2.25 Tveitt, *Sonate nr. 29*, tredje sats, t. 143-150.



Eksempel 2.26 Tveitt, *Sonate nr. 29*, tredje sats, t. 57-60.



Denne type markeringer opptrer også, som i *Balladen*, i et hierarkisk forhold til hverandre. I eksempel 2.26 er sff av strukturell betydning for frasen, både som mål for den forrige og utgangspunkt for den neste. Under dette nivået, forekommer sforzandi på akkordene i venstre hånd og marcato på tonene i takten før.

Valens legato og tenuto

Valens klaversats består av uavhengige, forløpende legatobuer i alle stemmer. Disse indikerer også fraserings- og artikulasjonsheter. Buene blir viktigere enn hos Tveitt og Grieg, både fordi andre artikulasjontegn stort sett er fraværende, og det polyfone vevet gir egne buer for de enkelte stemmer. Buene overlapper hverandre og skaper en egen dynamikk mellom stemmene og en sammenvevning av linjer som begynner og slutter på ulike steder. Mindre motiver blir fremhevet gjennom egne buer, men en stemme kan også kombineres over tid med andre stemmer gjennom kortere buer. Basstemmen blir en egen linje, en slags rød tråd som skaper et større, sammenbindende perspektiv (eks. 1.35).

Det er et spørsmål i hvilken grad og på hvilken måte disse buene skal formidles. Det er også et spørsmål hva som faktisk oppfattes i en realisering for klaveret. Slik jeg tolker det, understreker dette det tette forholdet mellom stemmene og at de skal veves inn i hverandre og ta over for hverandre i en pågående strøm innenfor et overordnet, samlet klangbilde.

Eksempel 2.27 Valen, *Sonate op. 38*, første sats, t. 54-56.



Ut over legatospillet, som er gjennomgående i første sats, forekommer portatoanslag i åpningsmotivet i andre sats' B-del (eks. 1.17) og tredje sats' hovedtema som varieres mellom tenuto, staccato og portato i fjerdedelsmotivet. Sforzando og marcato forekommer kun sporadisk. Marcato understreker de kraftige akkordene i ff i t. 11-12 og t. 18-19 i første sats og er ellers en generell

anvisning for fremheving av hovedtemaet i tredje sats. Fz forekommer to steder i gjennomføringen i første sats, begge steder i lyriske partier, som et slags markert mål for hvor frasen snur og trekker seg tilbake (eks. 2.27). Fz er også målet for den ekspressive oppgangen i andre sats' B-del (eks. 1.17)

Tenutotegn blir derimot hyppig brukt av Valen. I de fleste tilfellene, og som tidligere nevnt, finnes dette tegnet på toner som har tematisk betydning. Allerede det fallende motivet i hovedtema får denne markeringen i t. 3 og t. 5 (eks. 2.16), men også i åpningsmotivet i sidetemaet, og hver gang det forekommer videre i satsen (eks. 1.10). I reisen markeres alle toner i sidetema med tenuto. I andre sats markeres toner fra åpningstemaet i indre stemmer i t. 23-28 – også i reisen i indre stemmer. I tredje sats understrekes fjerdedelene i andre hovedtema med tenutotegn utover satsen (eks. 1.19).

Det er ingen tvil om at dette er Valens måte å markere hvilken stemme som skal frem på de aktuelle stedene. Det tematiske materialet og det fallende tretonemotivet blir på denne måten synliggjort gjennom hele sonaten. Noen steder kan det være spørsmål om hvorfor dette ikke er gjennomført i hele sidetemaet i eksposisjonen slik det blir gjort i reisen. Igjen må utøveren legge til egne vurderinger der notasjonen synes mangelfull og inkonsekvent.

Pedal og senza pedal

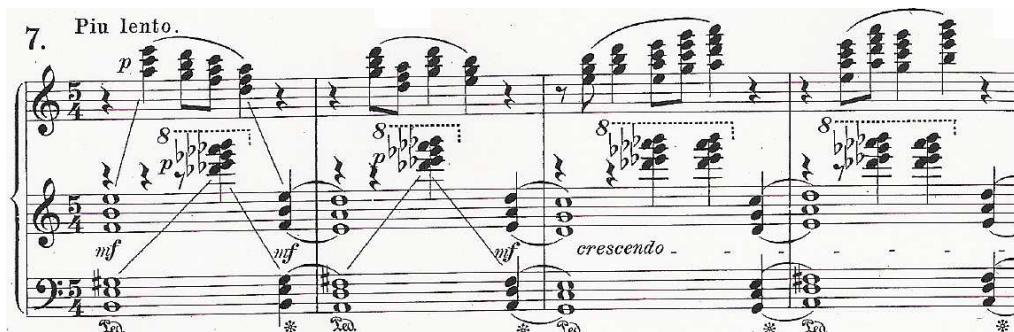
Pedalbruk som virkemiddel hos Grieg og Tveitt

Griegs og Tveitts pedalanvisninger er essensielle i det instrumentale konseptet og har fargeleggingseffekt og betydning for strukturen og fraseringsene. Griegs anvisninger føyer seg inn i en tradisjon der komponisten noterer når han føler behov for å poengtere spesielle effekter. Andre steder hvor det ikke er notert pedal, som i temaet, er det likevel innforstått at den skal brukes. Det må brukes skjønn fra utøverens side.

Hos Tveitt finnes knapt takter hvor ikke en nøyaktig pedalanvisning står, både i form av hvor pedal skal ned og opp og hvor den ikke skal brukes (senza pedal).⁸⁹ Disse effektene er uløselig knyttet til Tveitts fargeleggende og instrumentale konsept i enda større grad enn hos Grieg.

⁸⁹ Disse stedene er åpningen av sonaten, som nok skal spilles med minimal pedal. Andre steder uten pedalanvisning referer til tilsvarende steder med samme musikalske materiale der det er notert. I andre sats, variasjon 5, forekommer også valgfri pedal (ped ad lib).

Eksempel 2.28 Tveitt, *Sonate nr. 29*, andre sats, variasjon 7, t. 78-81.



Bruken av pedal hos Grieg og Tveitt kan grupperes ut fra hvilke klanglige effekter som er ønsket:

Klingende pedal. Pedalen brukes til å skape klanglige resonanser, fra enkelttoner til forskjellige lag av toner i ulike registre. Eksempler på dette er sammenblanding av fire- og femklanger i *Balladen* (eks. 2.11) og klusteraktige og polymodale effekter i Tveitts sonate (eks. 2.28). Dette er den mest brukte pedaleffekten i disse verkene.

Strukturell overlappings- og fraseringspedal. Pedal har ofte funksjon av å sammenbinde takter og skape grunnlag for fraseringer. Pedal kan også hjelpe fraseringene ved å binde sammen tonene i overgangene. Dette bidrar til å mildne overgangen mellom frasene. Pedalskifte understøtter alt fra en poengtering av en entakts frasering til sammenbinding av inntil åtte takter i én pedalresonans. Pedal kan også ha en klar funksjon av å manipulere den metriske strukturen til fordel for en friere frasering. Dette kan gi seg utslag i å skape overbindinger mellom taktslag over taktstrekene, og i å understreke en rytmisk tvetydighet eller gi en synkopert virkning i forhold til grunnpulsen (eks. 1.26, 2.5 og 2.13).

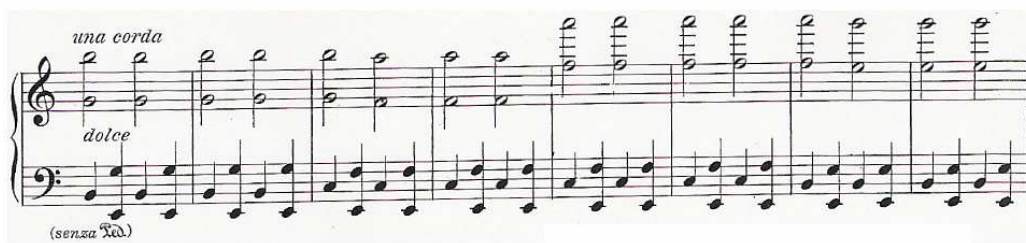
Synkopert pedal. Pedalanvisninger kan også gå på tvers av symmetrien i taktinndelingen og skape en egen inndeling av sammenblandede harmonier. Dette er fremtredende hos Tveitt. Pedalskifte får en egen synkoperende effekt.

Orkestral tutti. Pedalen er også brukt til massive orkestrale effekter i fortissimo. Dette kan bevirke at kaskader av harmonier og akkorder klinger med (eks. 2.3 og 2.14).

Pedal over orgelpunkt. Denne effekten er med på å forsterke orgelpunktet for å skape kontinuitet over lengre partier (eks. 2.1 og 2.5).

Nevnes må også bruk av una corda-pedal. Grieg skriver dette i variasjon 9 ved den andre improvisatoriske passasjen. Dette for å understreke en spesiell klanglig virkning på denne figurasjonen. Tveitt indikerer den samme pedalanvisningen to steder: I t. 105 (eks. 2.29) og t. 131 i andre sats - merket una corda mezza, som en spesiell fargelegging av vandretemaet i mf - og som understreking av en gradvis ekkovirkning på de siste tre akkordene i tredje sats.

Eksempel 2.29 Tveitt, *Sonate nr. 29*, variasjon 9, t. 105-112.



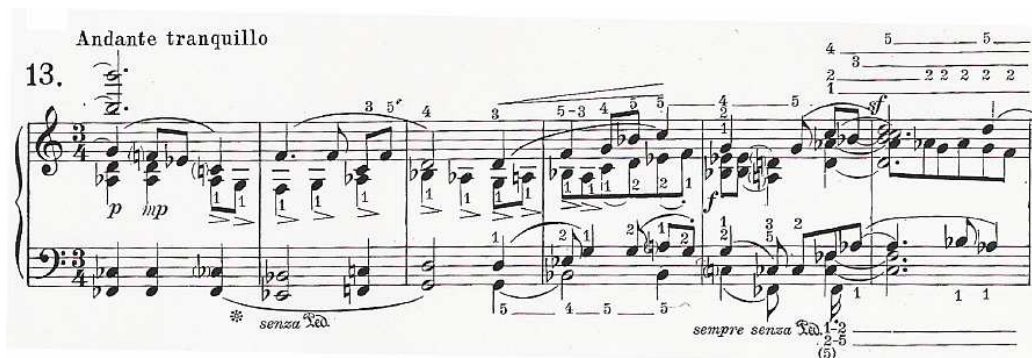
Tveitts senza pedal

I like stor grad som pedal er et viktig klanglig virkemiddel, er det behov for Tveitt å si når den ikke skal brukes. At komponisten i så utstrakt grad spesifiserer dette er i seg selv uvanlig.

Ved at pedalen ikke brukes, blir klaverklngen tørrere, klarere og mer direkte. Overtonevibrasjonene som utløses ved åpen pedalbruk blir borte. De ulike differensierte anslagseffekter kommer frem på en tydeligere måte. Fingerspill og klanglig differensiering av de ulike stemmene blir mer fremtredende. De ulike skiktene i vevet kan komme frem. Dette kan eksempelvis gi en perkussiv effekt for toner som skal spilles marcato, som i eksempel 1.6 i det augmenterte temaet.

Virkningen blir helt spesielt i avsnitt med tre, fire eller flere stemmer. I eksempel 2.30 kan også en midtre stemme tre klart frem i marcato samtidig som de andre stemmene kan høres tydelig (eks. 2.30).

Eksempel 2.30 Tveitt, *Sonate nr. 29*, andre sats, t. 164-169.



Også hurtige deler vil Tveitt ha uten pedal, samtidig som noen toner skal holdes nede parallelt med passasjene. I variasjon 9 blir virkningen spesiell ved at tonene i venstre hånd blir liggende igjen i en resonans som etter hvert vibrerer og holdes "levende" ved at tonene hele tiden slås på nytt. Dette blir en slags innebygd ekkoeffekt – som om pedal var nede.⁹⁰ Oppå dette figurerer fortløpende, flyktige trioler i en kombinasjon av to differensierte stemmer som er en del av samme figur (eks. 2.12).

Spørsmål om pedal i Valens sonate

Valens sonate har ingen pedalanvisninger.⁹¹ Hva var Valens holdning til dette virkemidlet? Her vil jeg trekke inn et eksempel fra et annet klaververk av Valen som kan gi noen svar.

I Valens klaverproduksjon står *Prelude op. 29 nr. 1* i en særstilling: Det er det eneste klaververket som har gjennomgående pedalanvisninger fra komponistens hånd. Anvisningene er nøyaktig notert i en tradisjonell form med *Ped* for når pedalen skal ned, og * når pedalen skal opp eller skifte til en ny pedal (eks. 2.31). De klanglige virkningene som fremkommer som følge av

⁹⁰ Se også variasjon 17, t. 239-245.

⁹¹ Her ser jeg bort fra den oppsiktsvekkende pedalanvisningen i nest siste takt av andre sats. Dette fins også i autografen og er dermed ikke et feiltrykk. Det er uklart hva Valen har ment med dette.

pedalanvisningene, er oppsiktsvekkende. Effektene bidrar til å lage kontinuerlige sammenblandinger av toner i en ikke-tonal kontekst. De polyfone linjene, fra en til tre stemmer, går sammen i fargerike klangskyer. Valen noterer nøyaktig hvilke toner som skal være med. Det er grunn til å se nærmere på anvendelsen av pedalen i dette verket, fordi det kan gi en pekepinn på hvordan Valen tenkte generelt i forhold til klaverpedals klanglige egenskaper i polyfon stil.

Eksempel 2.31 Valen, *Prelude op. 29 nr. 1*, t. 1-8.

Eksempel 2.32 Valen, *Prelude op. 29 nr. 1*, t. 40-41.

Hovedideen i preludiet er en lengre melodi i høyre hånd (t. 1-16) som blir ført i kanon sammen med en understemme fra og med t. 16. Melodiene ledsages av en basstemme som beveger seg fritt over store intervallsprang i brutte akkorder. Dette utvikles gradvis i en dramatisk retning: Fra gående fjerdedeler og åttendedeler i pianissimo i åpningen til redusering av noteverdiene og crescendo til fff. Det kulminerende høydepunktet nåes i t. 47, før det umiddelbart vender tilbake til åpningsmaterialet i pp (eks. 2.31 og 2.32).

Som i mange av Valens verker er det en utenommusikalsk inspirasjon for verket, beretningen om Jesus som går på sjøen. Valen har gitt klart uttrykk for hvor i verket de ulike stadiene i beretningen er lagt inn.⁹² Det synes klart at det melodiske skal symbolisere de to hovedpersonenes gange på vannet og venstrehandsfigurene gi assosiasjoner til vannets rolige, men tiltagende opprørte bølger. Vannets frie og udefinerbare karakter, badet i pedal, gjenspeiler seg i den eiendommelige basstemmen.

I hovedtrekk kan følgende punkter oppsummere virkningene som pedalanvisningene gir:

- Pedalen veksler mellom å skifte regelmessig i en 4/4-takt, en eller to ganger i takten, og å gå på tvers av taktstreker og den metriske inndelingen. De asymmetriske pedalanvisningene blir mer fremtredende etter hvert og underbygger konstant varierende gruppering av toner.
- Avstanden mellom diskantstemmene og bassen er stor og bidrar til melodisk klarhet til tross for stor aktivitet i bass. Avstanden mellom tonene i bass bidrar til klarheten.
- Fra og med t. 34 blir intervallene i bass mindre gjennom triller og tettere arpeggioer og oppad- og nedadgående skalaer. En kan vanskelig høre enkelttoner. Virkningen er buldrende, bølgende bevegelser oppover og nedover i hele bassregisteret. Enorme passasjer klinger med og gir en klusteraktig virkning (t. 41-46).

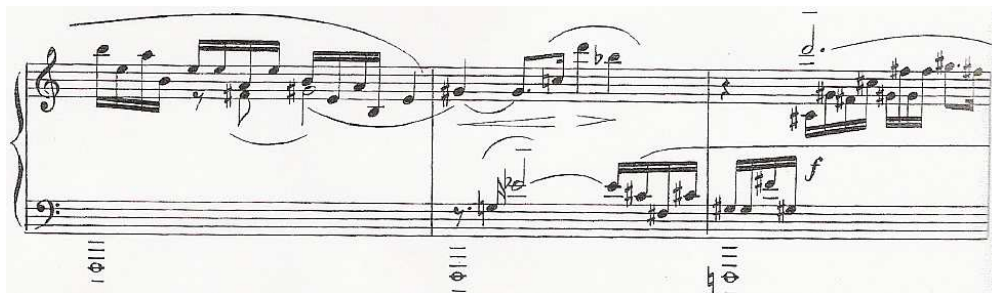
⁹² Ifølge Kortsens åpner verket med at Jesus går på sjøen (gående melodi i høyre hånd t. 1-16). Fra t. 17 går også Peter på sjøen (understemmen i kanon med overstemmen). Fra og med t. 33 begynner Peter å tvile, og synker gradvis (understemmen blir forskjøvet rytmisk, bassen er mer og mer urolig og gir inntrykk av å accelerere). Fra t. 43 skriker Peter om hjelp til Herren og Jesus hører ham og kommer til unnsetning (over- og understemmene i diskant blir én stemme). Avslutningsdelen fra t. 48 viser Peter og Jesus gå stille tilbake til disiplene (samme karakter som innledningen) (Kortsens: 1965).

Valen må ha prøvd ut dette selv for å kunne høre hvilke toner som skulle klinge med. En kan si at pedalbruken både hører til en romantisk tradisjon av bølgende arpeggi og samtidig har elementer av modernistisk klangsky-effekt. Virkningen blir spesielt fremtredende grunnet det tilsynelatende vilkårlige ikke-tonale tonematerialet i bassen.

Valen var ikke fremmed for å blande toner i klanglig, fargeleggende øyemed. Dette gir også svar på spørsmålet om generell bruk av pedal i *Sonate op. 38*. Dette gjelder ikke minst partier i sonaten hvor det ikke er mulig å favne tonene i hånden over et stort register. Valen har indirekte antydnet bruk av pedal på disse steder uten å notere det (se t. 108). I *Prelude op. 29 nr. 1* er pedalanvisningene så viktige for hele verket, at han må ha sett det nødvendig å nedtegne dem nøyaktig.

I et annet eksempel fra *Gavotte & Musette op. 24*, er det åpenbart at Valen indirekte vil ha pedal for hver takt for å holde på orgelpunkt f i bassen. De andre stemmene resonerer over denne pedaltonen (eks. 2.33).

Eksempel 2.33 Valen, *Gavotte & Musette op. 24*, t. 53-55



En finner også denne orgelpunktnotasjonen i orkesterverk som *Le cimetière marin op. 20* og *La Isla de las Calmas op. 21*, der enkelttoner eller ostinater kan gå over lengre partier, mer som indikasjoner på en ekstatisk tilstand enn ønsket om å få frem polyfone linjer. Som Grieg og Tveitt, var Valen opptatt av mulighetene i pedalanvisningene til å kompensere for orkesterets evne til å holde på klangen.

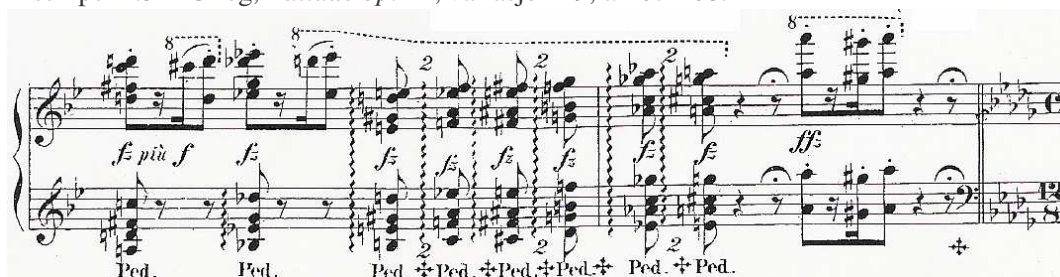
Fingersetning og pianistisk tilrettelegging

Fingersetning og problematiske effekter i *Balladen*

Grieg skrev ikke selv fingersetning til Edition Peters utgave av *Balladen* fra 1895 og han har ikke godkjent fingersetningen som ble gjort i denne utgaven.⁹³

Griegs klaversats er imidlertid godt tilrettelagt, bortsett fra noen få steder hvor man undrer seg over hans notasjon. Dette gjelder passasjer av kromatiske arpeggi i slutten av variasjon 10 (eks. 2.34) og siste tremolo i variasjon 14 (eks. 1.1). Disse blir nesten alltid gjort om av utøvere (se del 4).

Eksempel 2.34 Grieg, *Ballade op. 24*, variasjon 19, t. 207-208.



Tveitts fingersetninger

Alle Tveitts klaververker inneholder hans egne detaljerte fingersetninger, og *Sonate nr. 29* er intet unntak. Fingersetninger inngår i det trykte partituret og er skrevet ut der komponisten føler det nødvendig.

Fingersetningene blir særlig viktige i senza pedal-avsnitt, der selve muligheten til å gjennomføre tett sammenbinding uten pedal kan realiseres. Dette kan kalles en quasi legatoeffekt. I disse partiene benytter Tveitt seg av alle mulige teknikker for å synliggjøre fingerbruken i senza pedal-partier (eks. 2.30):

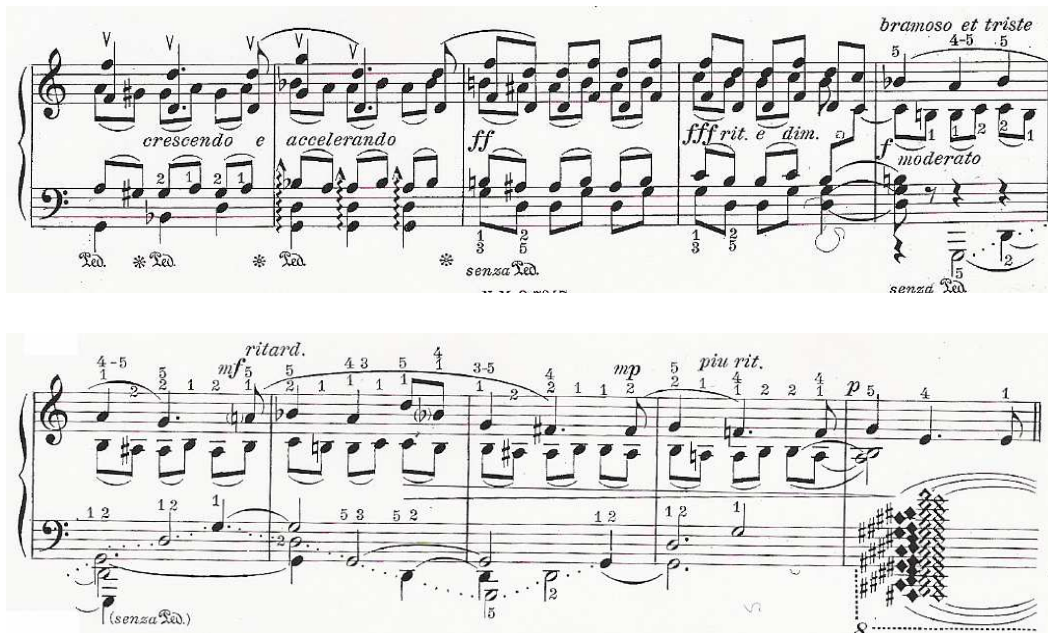
- Ren fingerlegato.
- Skifte av finger på samme liggende tone.
- Flytting av samme finger til neste tone der dette blir nødvendig uten at full legato oppnåes. Dette gjelder særlig femte og første finger i høyre hånd.

⁹³ Fingersetningen ble gjort av Adolf Ruthardt. Griegs brev til Dr. Max Abraham i Edition Peters insisterer på at fremtidige utgaver skal vise at det er Ruthardts fingersetninger og ikke komponistens egne. Ved nærmere ettersyn synes det klart at fingersetningene virker foreldede, bundne og dogmatiske. Den nye utgaven til Edition Henle inneholder nye fingersetninger som er mer i tråd med moderne, praktisk-orientert pianoteknikk. Denne utgaven inneholder også omdisponeringer mellom hendene og andre praktiske løsninger som tremolo i t. 323-324.

- Å gli fra en tone til en annen, særlig fra svarte til hvite tangenter - og visa versa - samt fingerpassasjer med første og femte finger.

Sluttpartiet i variasjon 18 viser de ulike teknikkene tydelig. Spesielt er venstre hånds skifte av fingre typisk for Tveitt: En kvintklang (g-d) vandrer mellom to oktaver i en quasi legato-effekt som klinger ved at noen toner alltid blir liggende.⁹⁴ Et særdeles hurtig fingerskifte bidrar til denne spesielle effekten. I høyre hånds stemmer viser Tveitt hvordan dette intrikate paritet, med krav om stort spenn og strekk i hånden, kan løses (eks. 2.35).

Eksempel 2.35 Tveitt, *Sonate nr. 29*, andre sats, t. 278-287.



Fingersetningen bidrar også til å poengtere klanglige virkninger. Passasjen i t. 83 får teknisk vitalitet og styrke ved å bruke Tveitts forslag om tommel og pekefinger og tommelpassasjene i variasjon 3 gjør det lettere å fremheve temaet i høyre hånd uavhengig av øverste stemmen (eks. 2.36).

⁹⁴ Parallell effekt kan en finne i variasjon 9.

Eksempel 2.36 Tveitt, *Sonate nr. 29*, andre sats, variasjon 3, t. 29-31.



Praktisk tilrettelegging i Valens sonate

En vesentlig del av problemet med interpretasjonen av Valens *Sonate op. 38* knytter seg til den praktiske realiseringen av notebildet. Noen av dette har vært belyst ovenfor, men også andre forhold må nevnes. Her er en oppsummering:

Pedalanvisninger mangler. Bruk av pedal må vurderes for hele verket i forhold til stilen, pianistiske og kunstneriske vurderinger. Pedalbruk er av største betydning for Valens klaverstil. Det må også vurderes bruk av differensiert pedal (halv pedal, kvart pedal etc.).

Fingersetning mangler. Fingersetningene er av stor betydning for å kunne realisere notebildet. Den gir seg ikke selv og krever omhyggelig og detaljert arbeid fra utøverens side. I prosessen vil fingersetningene måtte tilpasses vurderingene som gjøres i forhold til andre punkter i denne oversikten. Fingersetninger må i siste instans tilpasses praktisk gjennomførbarhet og musikalsk virkning mer enn den noterte virkeligheten.

Hvordan disponere mellom hendene? Partituret er gjennomgående notert i polyfone linjer og de er ikke alltid fordelt mellom hendene i forhold til notesystemene. Realiseringen krever derfor at pianisten må finne ut hvilken hånd som skal spille hvilke toner, uavhengig av notenes plassering i systemene. Dette medfører at både høyre og venstre hånd skifter med å spille stemmer som for eksempel ligger i midtregisteret samtidig som andre stemmer ivaretas.

Holde eller slippe toner? Mange steder kan ikke tonene holdes som notert siden hånden må slippe en tone for å kunne spille andre toner som er lengre vekke. Det må vurderes om pedalen skal hjelpe og holde disse tonene eller at de skal slippes helt for å kunne ta vare på resten av stemmene og det totale klangbildet. Dette gjelder særlig toner i øverste stemme som skal holdes over lengre tid. I flere tilfeller er det umulig å realisere disse utholdte tonene slik det står og det er heller ikke aktuelt å bruke pedal.

Hvordan bryte umulige grep? Avstanden mellom stemmene blir mange steder for stor og hånden kan ofte ikke gripe disse samtidig. Det må bestemmes hvordan disse grepene skal brytes for samtidig å ivareta linjeføringen. Dette er i noen tilfeller svært krevende.

Disse fundamentale praktiske spørsmålene skaper grunnlag for å gjøre en praktisk utgave av sonaten med forslag til en realisering av verket. En slik utgave inngår i konklusjonen i del 5.

DEL 3 FREMFØRINGSTRADISJONER

Historiske innspillinger av Griegs *Ballade*

Utvalget av pianister og innspillinger

Det eksisterer fire historiske opptak av *Balladen* med pianister som mer eller mindre var assosiert med Grieg: Eugene d'Albert, Percy Grainger, Fridtjof Backer-Grøndahl og Leopold Godowsky. Eugene d'Albert var elev av Franz Liszt. Grieg fikk oppleve hans fremførelse av *Balladen* 22 år etter tilblivelsen. Han skriver til sin venn Frants Beyer etter d'Alberts konsert i Gewandhaus i Leipzig i 1898:

(...) spilt så glimrende at den tok folk med storm. Tenk, hva dertil hører! Han hadde omtrent alle betingelser, både finhet og den store stil, den mektige stigning inntil det rene raseri. Og så efter dette skulle du hørt den vovede lange fermate på den dype Ess. Jeg tror han holdt den ½ minutt. Men virkningen var kolossal. Og så avsluttet han den gamle, sørgelige vise så langsomt, stille og enkelt at jeg selv ble helt betatt (...) ⁹⁵

D'Alberts innspilling er fra 1913, 15 år etter fremførelsen i Leipzig, og etter han hadde lagt opp som konserterende pianist. Han var på denne tiden øyensynlig ikke teknisk på høyden. Innspillingene fra denne tiden er preget av en eksentrisk og slurvete spillestil med tilløp til rytmisk kaos, en rekke feilslag og tydelige hukommelsessvikt. Opptakene er også gjort med tidlige, begrensede innspillingsteknikker. Den har verdi på grunn av forbindelsen til Grieg og fremføringspraksiser rundt århundredeskiftet. ⁹⁶

Percy Grainger (1882-1961), australsk pianist, var på Griegs tid en ung, eksentrisk begavelse som blant annet hadde studert med Busoni i Berlin. ⁹⁷

⁹⁵ Benestad: 1980.

⁹⁶ D'Albert-innspillingen er gjort med Welte Mignon-systemet som var betraktet som det beste i sin tid. Harold C. Schoenberg prøver å gi forklaringen på d'Alberts ujevne innspillinger fra denne tiden slik: "one can only conjecture that he went to the studios with a what-the-hell attitude, figuring that nobody would hear his discs and they would be nonexistent in a few years" (Schoenberg. 1963).

⁹⁷ Ferruccio Busoni hadde forbindelser til både Grieg og Valen. Grieg hørte Busoni og ville ha han som solist i a-mollskonserten ved anledninger da han selv dirigerte. De hadde konserter sammen i 1896 i Wien, Berlin og Amsterdam. Han skriver "Når det gjelder Busoni, gleder jeg meg meget til å se ham igjen. Han spilte i fjor vinter i Wien min klaverkonsert aldeles vidunderlig og jeg

Grainger ble Griegs venn mot slutten av dennes liv. Grieg la aldri i skjul på sin begeistring for Graingers tolkninger, særlig av *Slåttene op. 72*. Han skrev etusiastiske ord i dagboknotater under Graingers besøk på Trolldhaugen sommeren 1907:

Jeg måtte bli 64 år for å få høre norsk klavermusikk så forestående og genialt tolket. Som han spiller slåttene (op. 72) og folkelivsbehandlingene, bryter han nytt land både for seg, for meg og for Norge. Og nu dette henrivende, naturlige, dype, alvorlige og barnlige naturell! Å vinne en slik ung venn, hvilken lykke! (...) Som Klaverspiller ved jeg ikke, hvem blant de Allerførste jeg skal sammenligne ham med. Men al Sammenligning glipper, hvor det Store er tilhuse. Han er sig selv. Mulig at jeg er svak for ham, fordi han faktisk har virkeliggjort mine Idealer om Klaverspil. Hadde jeg havt hans Teknikk, vilde min Oppfattelse af Klaverspillets Væsen været akkurat det samme. Som en Gud er han hævet over alle lidelser, alle Kampe. Men man føler, at de har været der, men er overvundet. Det er et Menneske, et stort, fornemt, der spiller. Måtte det gå ham godt i Livet!⁹⁸

Grainger var kjent for sin originale og friske spillestil med en uanstrengt og naturlig teknikk, men kunne også gi seg hen til romantisk manierisme i form av stadige ritardandi på slutten av frasene. Hans innspilling av *Balladen* er av bedre opptaksteknisk kvalitet enn den av d'Albert.⁹⁹

Leopold Godowsky (1870-1938), polsk pianist, var regnet som en av de store i sin tid. Han traff Grieg i Berlin i april 1907. Grieg hadde hørt om Godowskys visstnok mesterlige tolkning av *Balladen* og ville gjerne at han skulle gjøre opptak av den. Godowsky gjorde dette like etter på en *Hupfeld* piano rull. Innspillingen, gjort av Columbia Records 22 år senere i 1929, er den vi kjenner i dag og kan sies å ha grunnlag i en opprinnelig kontakt med Grieg. Mange av hans innspillinger ble kritisert for å være musikalsk og klanglig begrenset i forhold til hva han kunne prestere i private fremførelser. Godowsky var kjent som en perfeksjonist som hadde vanskelig for å slippe seg løs i pressede situasjoner.

beklager i høyeste grad at jeg ikke kan få ham som solist her i England". Valen uttrykte seg positivt om Busonis spill i Berlin i 1912 (se "Valen om fremførelser i samtiden").

⁹⁸ Dagboksnotat 27.7 1907.

⁹⁹ Grainger bruker et Duo-art reproduserende piano som ble lagte av Aeolian Company i 1913. Det har ikke vært mulig å oppspore tidspunktet for opptaket.

Denne innspillingen er likevel regnet som en av hans mest vellykkede og var betraktet som en bragd med datidens elektroniske opptaksteknikk.

Fridtjof Backer-Grøndahl (1885-1959) var sønn av komponisten og pianisten Agathe Backer Grøndahl (1847-1907) som Grieg hadde nær kontakt med. Agathe var Fridtjofs lærer frem til debuten i 1903. Han studerte videre i Berlin med Ernst Rudorff, Heinrich Barth og senere med Ernst von Dohnanyi etter oppfordring og henvendelse fra Grieg.¹⁰⁰ Grieg så den unge Fridtjof som en kunstner med ”et Overskud af Livskraft, en ny Løve, eller for Nationalitetens Skyld en ny Fole, boltrende sig af Livskraft og Velvære”.¹⁰¹ Han innstuderte flere av Griegs verker med komponisten, og de ble etter hvert nære venner. I 1905-6 var han solist i a-mollskonserten i blant annet Amsterdam og Köln med Grieg som dirigent. Grieg så på Backer-Grøndahl som et naturtalent og ville bidra til hans utvikling. I 1906 skriver han til Dohnanyi, etter at denne svarer positivt til å gi Backer-Grøndahl undervisning på grunnlag av Griegs anmodning:

Jeg takker Dem på det hjerteligste for Deres overmåde elskverdige svar vedrørende herr Backer-Grøndahl. Selvsagt går her Grøndahl med største glede inn på Deres forslag. Når De har sagt ham hva han må lære (fremfor alt mer moderasjon, et skjønnere cantabile og bedre pedalbruk), da er jeg overbevist om at han med sin begavelse kan arbeide på egen hånd inntil De igjen har tid til å beskjeftige Dem med ham.¹⁰²

Grieg fulgte Backer-Grøndahls utvikling som pianist og skriver om dette i flere brev til moren Agathe og i et dagboknotat:

Det er forbausende, hva Vækst Fridtjofs talent har skudt siden jeg sidst hørte ham. Hans Koncert var for mig den glædeligste Musikbegivenhed iblandt os på lange Tider.¹⁰³

Men jeg vilde gjerne, at han som Pianist snart måtte studere Sang ved Klaveret. Til et så begavet ungt Menneske behøver man kanskje blot at sige: ”Frem med højre Hånd, tilbage med venstre i cantabile Ting!” Dette gjælder i høj Grad f.Ex. Sangtemaerne i min

¹⁰⁰ Se også Valens kommentar om Dohnanyis konsert i Oslo under ”Valen og fremførelser i samtiden”.

¹⁰¹ Brev til R. Henriques 20.10 1906.

¹⁰² Brev 8.1 1906.

¹⁰³ Brev 12.11 1905.

Klaverkoncert, som jeg endnu vil få Lov til at tale med ham om, når vi atter mødes ved Klaveret, hvad jeg håber, blir snart.¹⁰⁴

Hvor Fridtjof dog har udviklet sig meget siden i fjor i Amsterdam! Det var en Glæde at høre, hvordan hans Sans for Modsætninger og Farvelægning udvikles.¹⁰⁵

Alle disse sitatene gir innblikk i hva Grieg la vekt på: Pedalbruk, fremhevet sangbarhet i høyre hånd, å poengtere motsetninger (moderasjon når det trengs) og instrumental fargelegging. Med denne tette forbindelsen til Grieg, er Fridtjof Backer-Grøndahls innspilling av *Balladen* fra 1939 et enestående dokument.

I tillegg til disse fire pianistene, har jeg valgt innspillinger av fire ledende norske pianister som hadde sine gjennombrudd på 1920- og 30-tallet: Ivar Johnsen, Robert Riefling, Ingebjørg Gressvik og Eva Knardahl. De tre førstnevnte var elever av Nils Larsen (1908-78) som studerte med blant annet M. Knutzen, J.V. da Motta og R. Ganz i Berlin. Han debuterte i 1909 og ga over 500 konserter i perioden frem til 1924. I 1917 startet han egen klaverskole i Oslo hvor han utdannet en hel generasjon norske pianister i årene frem til 1925.

Ivar Johnsen (1908-1978) studerte blant annet i Berlin med Conrad Hansen og Edwin Fischer, i Paris med Santiago Riera, og London med Cutner Solomon. Han debuterte i Oslo i 1928 og ble en viktig pedagog etter Nils Larsen. Hans innspilling av *Balladen* er fra 1951. Robert Riefling (1911-1988) studerte i Tyskland med Karl Leimer, Edwin Fischer og Wilhelm Kempff. Han debuterte i 1925 og opprettet sammen med broren Reimar, Rieflings klaverinstitutt 1941-56, og ble en viktig pedagog etter Nils Larsen. Hans innspilling av *Balladen* er fra 1957.¹⁰⁶ Ingebjørg Gressvik (1908-2000) studerte med Edwin Fischer og Ignaz Friedmann og debuterte i Oslo i 1925. Hennes innspilling for His Master's Voice er fra 1947. Eva Knardahl (f. 1927) debuterte i 1938 og var elev av Ivar Johnsen og Mary Barratt-Due. Hennes innspilling av *Balladen* er gjort allerede i 1946, da hun var 19 år gammel.¹⁰⁷

Her følger en gjennomgang av ulike musikalske aspekter i innspillingene:

¹⁰⁴ Brev 17.11 1905.

¹⁰⁵ Brev 15.5 1907.

¹⁰⁶ Han gjorde senere, i 1980, en ny innspilling i Kulturrådets Klassikerserie.

¹⁰⁷ Hun gjorde også en senere innspilling for BIS på 1980-tallet. Den er en del av en komplett Grieg-serie.

Tempo og rubatospill. Generelt bærer fremførelsene preg av store friheter i tolkningene. Et fleksibelt tempo og rubatospill er mer eller mindre fremtredende. Listen nedenfor (eks. 3.1) gir en indikasjon på ulike tempovalg i variasjonene. Metronomangivelsene må imidlertid tas med forbehold, fordi rubatospillet i flere tilfeller så ekstremt at det er umulig å angi en retningsgivende metronombetegnelse. Særlig gjelder dette d'Albert og Backer Grøndahl. Likevel gir dette et inntrykk av overordnede tendenser i valg av tempi hos de ulike utøverne. (eks. 3.1. Tall i parantes: B-del i tema).

Eksempel 3.1 Grieg, *Ballade op. 24*. Oversikt over tempi i innspillingene.

Utøver:	D'Albert	Grainger	Godowsky	B.Grøndahl	Gresvik	Johnsen	Riefling	Knardahl
Tema $\frac{1}{4}$ =	88	60 (92)	66 (72)	56 (72)	56 (77)	60 (72)	52 (66)	48 (76)
Var.1 $\frac{1}{4}$ =	92	88	80	80?	60	76	56	50
Var.2 $\frac{1}{4}$ =	92	120	96	80+	108	80-92	80	100?
Var.3 $\frac{1}{4}$ =	84	44	50?	60?	42	33	36	30?
Var.4 $\frac{1}{4}$ =	132	138	108	160	144	138	116	126
Var.5 $\frac{1}{4}$ =	96	50	46?	84	69	63	80	46?
Var.6 $\frac{1}{4}$ =	120	132	144	132-160	138	112-152	126	112?
Var.7 $\frac{1}{4}$ =	112	132	126	160	120	132	112	126
Var.8 $\frac{1}{4}$ =	60	44?	32	42	30	30	26	24?
Var.9 $\frac{1}{4}$ =	100	56	60?	76?	66?	72	66	58
Var.10 $\frac{3}{8}$ =	108	126	126	144	108	108	108	96
Var.11 $\frac{3}{8}$ =	116	138	132	100?	92-120	112	108	104+
Var.12 $\frac{3}{8}$ =	96	108	104-112	84	76?	76?	84	58
Var.13 $\frac{3}{4}$ =	63	80	84	60?	76	52-63	69	58
Var.14 $\frac{3}{4}$ =	63	100	96	60?	63	92	80	72
Tema $\frac{1}{4}$ =	60	56	63	54	44	56?	63	36?

D'Albert har de desidert høyeste tempi i de langsomme variasjonene (tema, variasjoner 1, 3, 5, 8 og 9). Han velger til gjengjeld ikke spesielt hurtige tempi i allegro-delene. Dette gjør at kontrasten mellom det hurtige og langsomme blir mer utvisket med til tider et heseblesende driv fremover. D'Alberts åpningstempo er nesten danseaktig friskt med en spenstig betoning på eneren. Han beholder samme tempo i temaets B-del, til tross for Griegs *poco animato*. Grainger gjør tvert imot en formidabel kontrast mellom A- og B-delen ved plutselig å gi et hurtig dansepreg til B-delen. D'Albert gjør imidlertid temaets siste reprise i et langsommere tempo enn før. Dette er en generell tendens i de aller fleste

innspillingene: Det resignerte i avslutningen understrekes av en noe langsommere puls i tillegg til mer ritardando enn før. Backer-Grøndahl spiller hurtigere enn noen andre i variasjon 4, 7, og 10. Grainger og Johnsen er de eneste som gjør et forsøk på prestissimo i variasjon 14.

Ellers er det samlet sett store forskjeller på tempovalg i de ulike variasjonene. Dette gjelder særlig de langsomme variasjonene 1, 3 og 8, men også springaren i variasjon 4. I variasjoner 3 og 8 er ytterpunktene i tempi mer enn fordoblet. Tendensen er også at de tre første innspillingene har høyere tempi i oppbygningen fra variasjon 10-12. Backer-Grøndahl er den som i størst grad viser en forbindelse i tempo mellom variasjon 8 og 12. Endring av tempo i spenningsoppbyggingen i variasjon 11 gir svært ulike utslag. Noen går opp i et mye større tempo i sempre piu animato og noen stanser også opp allerede tre takter før meno allegro e maestoso i variasjon 12, til tross for at Griegs poco rit kun står i siste takt. Dette kan forstyrre spenningen mellom fremdrift og forløsning i denne ene takten.

Overganger og brudd. Backer-Grøndahl viser en gjennomgående tendens til å tilpasse seg gradvis neste variasjons tempo, eksempelvis ved å gjøre accelerando opp til et høyere tempo. Dette gir en eiendommelig virkning av overlapping mellom variasjonene - en hentydning til Chopins kontinuerlige stil i balladene.

Refleksjonspausene (fermate på taktstrekene) er ikke spesielt fremtredende i noen av innspillingene. Strepitoso på slutten av variasjon 7 gjør Grainger tvert i mot som diminuendo og ritardando og blir liggende på siste kvint med en tilført fermate på sekstendelen. Backer-Grøndahl holder også på disse tonene. Også kulminasjonen a - giss - a like før variasjon 11 virker forhastet og umotivert i flere tolkninger. Grieg har indikert fermate på pausene før og etter denne figuren, som skal være i tempo, nettopp for å isolere denne figuren i forhold til den pågående pulsen. De fleste innspillingene vektlegger ikke bruddet.

Det siste avbruddet i variasjon 14 i t. 325 (d - ciss) blir spilt molto sostenuto av Grainger, Godowsky og Grøndahl. Dermed blir brudd-effekten mindre fremtredende til fordel for en mer mektig og kraftfull stadfestelse uten tilknytning til tempoet som har vært (prestissimo) og spenningen som ligger i den forestående tremolo. Men generelt er friheten stor i de to siste variasjonene, spesielt i variasjon 14. Grainger gjør en overraskende og tydelig umotivert kort d i bassen før temaets reprise.

Pedal. Griegs pedalanvisninger blir i stor grad fulgt i de langsomme variasjonene 3 og 8. I de hurtige blir anvisningene ikke fulgt. I variasjonene 4 og 10 kan Griegs pedalanvisning bli sløyet til fordel for en tørrere, lettere, staccato- og leggiero-virkning. De tre eldste innspillingen fremhever den tørre klangen i variasjon 10. Til gjengjeld brukes ofte pedal i variasjoner 6 og 7 hvor Grieg ikke har indikert dette. Dette kan være for å skape klanglig variasjon og effekt, men også på grunn av vanskelighetene ved å spille uten pedal i disse passasjene.

Arpeggio. Grieg har indikert arpeggi i partituret, blant annet i variasjoner 1, 9 og 10. Arpeggi i variasjon 1 blir spilt ulikt: d'Albert gjør disse svært uregelmessig, sammenflytende og uavhengig av etterslagene. Denne kaotiske spillestilen understrekes ytterligere ved at d'Albert samtidig bryter akkordene i høyre hånd. Andre, som Riefling og Knardahl, spiller disse svært regelmessig og jevne. Gresvik utfører disse særdeles langsomt og slentrende. Flere legger til egne arpeggi-effekter. Grainger gjør dette i variasjoner 8 og 9, Godowsky i variasjon 8 på særlig ekspressive, dissonerende akkorder som i t. 144-145.

Backer-Grøndal skifter mellom å bryte og spille sammen alt- og tenormelodien i variasjon 3 og bringer frem begge stemmene med temaet i understemmen.

Her må også nevnes to steder som tradisjonelt blir endret av alle pianister. Dette gjelder kaskaden av septimakkorder på slutten av variasjon 10 og tremolo på slutten av variasjon 14. Septimakkordene blir stort sett spilt med arpeggio i venstre hånd som forslag til akkorden som spilles i ett i høyre hånd. Dette skaper mer effekt og kraft i fortissimo enn det Grieg har notert. Tremolo mot slutten av variasjon 14 mangler også sin tilsiktede effekt slik Grieg har notert den. Det vanlige er å alternere denne mellom hendene for å få til en mer blendende effekt.¹⁰⁸

Endring av rytmer, pauser. Noen av tolkningene inneholder endringer i Griegs noterte rytmer. Grainger spiller duol i stedet for triol i kjernemotivet i t. 21-22.¹⁰⁹ Han endrer også t. 31-32 fra trioler til synkoperte sekstendeler. D'Albert endrer

¹⁰⁸ Dette er også foreslått i Henles nye utgave. En kan undre seg over Griegs manglende vurderinger i begge disse tilfellene, også i forhold til at *Balladen* ble utgitt på nytt i hans levetid og kunne vært endret av komponisten.

¹⁰⁹ Her kan man lure på om Grainger har sett Griegs manuskript hvor nettopp denne rytmen forekommer i sin første versjon.

også triolene i variasjon 5 til å bli en åttendedel og to sekstendeler. Ivar Johnsen går overraskende over til fortløpende sekstendeler i stedet for åttendedeler med forslag på slutten av variasjon 6. Dette oppleves som om sekstendelsfigurene i variasjon 7 allerede har begynt.

Det er også ulik praksis i å overholde pauser og noteverdier. Både Backer-Grøndahl, d'Albert og Grainger holder ikke noteverdiene i t. 4 i variasjon 5 og tilsvarende steder. Halvnoten blir avspist med minst en fjerdedel, selv om Grieg tydelig skriver *a tempo* etter den resitativiske oppgangen som skal være friere. Også pausene i B-delen i variasjon 2 blir forkortet, særlig hos d'Albert.

Et forhold som må taes opp er den punkterte 6/8-dels-rytmen fra og med variasjon 10. Noen spiller figuren i totakt (som duol i 4/8) og noen i tretakt som det står.¹¹⁰ Det er praksis å moderere denne type rytmisk figur. Hvis tempoet går fort, blir det svært vanskelig å artikulere sekstendelen. Dette går likevel på bekostning av den dansende fremdriften og spensten i tretakt som er vesentlig for sammenhengen i andre halvdel.

Variasjon i repriser – B-delens fleksibilitet. Flere av utøverne tar ikke med alle repetisjonene av variasjonene. Grainger forkorter også variasjon 5. Verket blir derfor betydelig kortere i for eksempel d'Alberts versjon på rundt 12 minutter, mot de lengste som er over 20 minutter.

Et viktig prinsipp som går igjen i innspillingene er å variere den repeterte BA-delen i både selve temaet og variasjonene 1-9 (10). Dette skjer på ulike måter gjennom tempomodifikasjoner og dynamiske forskjeller. Et eksempel er Godowskys reprise i variasjon 2, der tempoet og dynamikken er kraftig redusert i forhold til første gang. Dette er en holdning som preger innspillingene i større eller mindre grad. De eldste innspillingene har større forskjeller enn de senere.

B-delen er gjenstand for tempomodifikasjoner i variasjonene til tross for at Grieg ikke indikerer dette direkte i partituret, med unntak av *poco animato* i selve temapresentasjonen og i variasjon 1. Dette innebærer at B-delen ofte blir langsommere eller hurtigere enn A-delen. For eksempel vil B-delen i variasjon 4 og 7 være langsommere som kontrast til den hurtige A-del, og hurtigere i variasjon 8, som kontrast til den langsomme A-del. Det kan oppleves som naturlig å gjøre

¹¹⁰ Totakt: D'Albert, Godowsky, Gresvik, Johnsen. Tretakt: Grainger, Riefling, Knardahl. Backer-Grøndahl blander begge varianter, noe som er karakteristisk for hans høyst fleksible stil. I variasjon 12 har de fleste problemer med å holde tretakt, unntaket er Riefling.

dette i variasjon 8 i kraft av orgelpunktet som omkringliggende klang som lager en lengre, sammenhengende frase i motsetning til temaets bokstavelige rigiditet i A-delen. Tendensen til å spille B-delen i variasjon 2 langsommere er allerede nevnt.

Avsluttende kommentarer

Nedenfor er gjort et forsøk på å trekke frem noen kjennetegn for hver av innspillingene.

D'Albert. Spillet virker usentimentalt, dansende med hurtig fremdrift. Det forekommer umotiverte stans i forløpet, ekstra markeringer og maniert rubato skjer i form av blant annet venting på de første tonene i motiver/figurer.

Grainger. Innspillingen preges av usentimentalt spill med plutselige temposkifte og ritardandi. En hurtig, dansende letthet (leggiero) går igjen i allegro-partier. Slutten av fraser har en utpustende virkning og sammenheng i siste halvdel poengteres.

Backer- Grøndahl. Fremførelsen bærer preg av store sjanser og er uforutsigbar, heroisk i karakter. Klanglig variasjon er fremtredende med en gjennomgående storslått gestisk frasering med uventede videreføringer. Tempo i overganger har gradvis overlapping. Det forekommer plutselige pianissimo og utpreget bruk av rubato er koblet med en sterk følelse av musikalsk fremdrift.

Godowsky. Spillet er preget av jevn stødighet og delikat bruk av rubato. Frasene er lange og utpustende med fokus på klanglige kontinuitet og fargeleggings-effekter. Indre stemmer fremheves og blir tidvis lagt til.

Gresvik. Klangbehandlingen er utsøkt med poengtering av en elegisk, innadvendt atmosfære i de langsomme variasjonene. En enkelhet i uttrykket er fremtredende.

Johnsen. Uttrykket er deklamatorisk og kan oppleves noe ujevnt med utpreget rubatospill. Variasjon 8 er spesielt sørgmodig og variasjon 3, 10 og 12 spilles uvanlig langsomt. Sluttdelen virker rapsodisk og usammenhengende.

Riefling. Spillet er kontrollert og klanglig nyansert. Han poengterer spesielt det innadvendte og melankolske. Uttrykket er preget av umiddelbar enkelhet.

Knardahl. Opplevs som impulsiv med store dynamiske kontraster og kan gi preg av overtydelighet. Mye bruk av rubato. Spillet er noe uryddig og er mer markert. Overganger er gradvise.

Det er gjennomgående mange feilslag i innspillingene, med unntak av Graingers og Rieflings. Man må anta at i hvert fall innspillingene før 1940 ble gjort uten redigering, de resterende kanskje med noen få klipp. Uten mulighet for redigering må prestasjonspresset ha vært formidabelt. Det er forhold enkelte pianister har problemer med, men har også å gjøre med i hvilken grad en tar sjanser i selve innspillingssituasjonen, jfr. Backer-Grøndahls innspilling der det satses friskt. Her må spesielt nevnes variasjonene 6 og 12. Siste del av variasjon 6 blir omarrangert av flere, sannsynligvis fordi Griegs klaversats i venstre hånd er nesten umulig i fortissimo – i hvert fall uten pedal. Variasjon 12 er problematisk fordi det er lett å miste akkordene når hendene forflyttes og må spille de rytmiske figurene innimellom. Det kan være på grunn av tekniske utholdenhetsproblemer heller enn tolkningsvalg at tempoet svinger og plutselig blir langsommere i variasjonene 13 og 14. I særlig grad gjelder dette de nedadgående sekvensene i variasjon 13 og kanonfigurene i variasjon 14. I sluttdelen kan enhver pianist stivne til og miste utholdenheten.

Det synes i liten grad å være etablerte tolkningstradisjoner til grunn for fremførelsene. Ulikhetene er mest fremtredende i de fire tidlige innspillingene. De fire norske nyere innspillingene har noen sammenfallende trekk. Generelt er tempiene langsommere, som i variasjoner 1 og 3, men også i noen grad variasjoner 8 og 12, med unntak av Riefling. Den mest særegne av de fem norske utøverne er uten tvil Backer-Grøndahl. Hans spillestil er storslått og ildfull dramatisk, jfr. Griegs beskrivelser. Griegs kommentarer vedrørende D'Alberts konsert i 1898 kunne uten tvil også gjelde for Backer-Grøndahls versjon av *Balladen*.¹¹¹

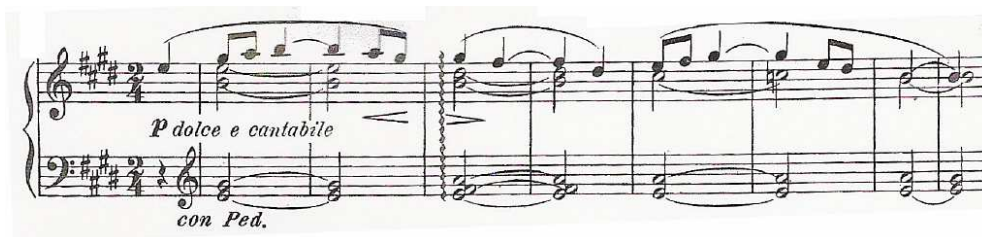
¹¹¹ I andre uttalelser la han heller ikke skjul på sine vurderinger når pianisten ikke levde opp til disse kravene. Grieg uttaler for eksempel om den norske pianistinnen Erika Lie-Nissen: "Bare hun ikke spiller min Ballade, som hun ymtede om, thi dertil mangler hun – meget, fremfor Alt Lidskap og – Storhed" (Brev til Matthison-Hansen, Benestad: 1998).

Griegs innspillinger

Grieg var kjent som en fremragende pianist og ga mange konserter. Flere anmeldelser fra hans tid vitner om dette.¹¹² Disse fremhever Griegs uttrykksfulle og poetiske spillestil med følsomhet i anslaget. I tillegg skal hans spill ha hatt en særegen livfullhet gjennom en drivende og spenstig rytmikk. Grieg gjorde også innspillinger av noen av sine egne små klaverstykker helt mot slutten av sitt liv.¹¹³ Da hadde han dårlig helse og var fysisk svak. De gir likevel en pekepinn på hva Grieg vektla som utøver av egen klavermusikk.

En kan høre at Grieg skiller mellom mer svermeriske rubato-stykker som *Sommerfugl* og *Til våren*, og stykker som krever mer jevn, danseaktig rytme, som *Bryllupsdag på Troidhaugen*, *Brudfølget drar forbi*, fjerde sats fra *Sonate op. 7* og *Gangar* fra *op. 54*. Også *Etterklang* og *Humoreske* har ytterst forsiktige og raffinerte nyanser i rytmen uten snev av sentimentalitet. Rubatospillet i *Sommerfugl* oppveies ved slutten av frasen – tempomodifikasjonene fremstår med en gi-og-ta-følelse innenfor en noenlunde regelmessig puls. Dette gir et karakteristisk, visuelt bilde av sommerfuglens frie, uregelmessige flukt. En spesiell effekt finnes i *Til våren* og *Menuett* i artikuleringen av trioler, der første tone holdes lenge og de to neste gis fremdrift inn i neste takslag. Virkningen kan virke manerisk for dagens lyttere, men kan også være for å unngå stivhet og rigiditet i rytmen. Denne typen gjennomført gestisk, motivrelatert rubato, fins i for eksempel d'Alberts *Ballade*-innspilling og Fritz Kreislers og Sergej Rachmaninovs innspilling av Griegs tredje fiolinsonate, andre sats (eks. 3.2).

Eksempel 3.2 Grieg, *Sonate op. 45*, andre sats, t. 1-8.



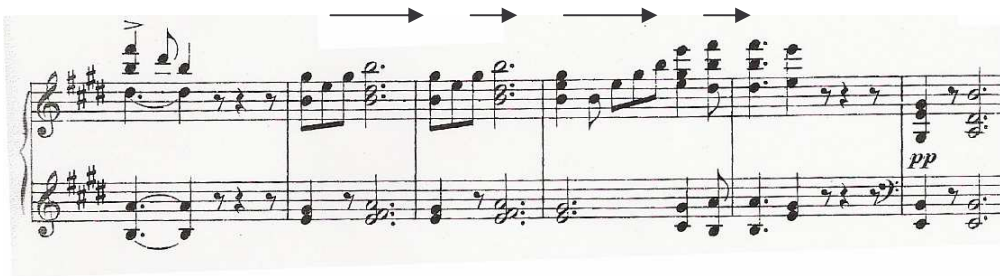
¹¹² Se utdrag fra anmeldelser av Griegs konserter som pianist (Benestad: 1980. s. 260).

¹¹³ Innspilt i 1903 og 1906: *Sommerfugl* (2 versjoner), *Til våren*, *Bryllupsdag på Troidhaugen* (siste del), *Gangar*, *Humoreske*, *Brudfølget drar forbi* (3 versjoner), *Etterklang*, 4. sats fra *Sonate op. 7* (forkortet) og *Liten fugl*.

I disse tilfellene er det snakk om forholdet mellom to åttendedeler som blir omgjort til triol: første åttendedel forlenges til fjerdedel (innenfor triolen) og andre åttendedel forkortes til åttendedelstriol (t. 1 og 2, t. 5 og 6). Dette gir klare indikasjoner på en type gjennomført rubato som var utpreget i denne tiden. Grieg varierer også reprisene i for eksempel *Sommerfugl*, noe som gir ytterligere liv og spontanitet til fremførelsen.

Det må særlig bemerkes Griegs overordnede fremdrift. Hans frasering er alltid preget av store enheter. Det er en åpenbar pågående, direkte og frisk holdning til bevegelighet. I *Menuettens* midttdel gjør Grieg bruk av dette. Grieg går opp i tempo i forhold til A-delen og korter inn andre slaget til fordel for en fremoverrettet frasering. Grieg synes for enhver pris å ville unngå det repeterende og stillestående i entaktsenheter (eks. 3.3).

Eksempel 3.3 Grieg, *Sonate op. 7*, tredje sats, t. 43-48.



Klanglig kan en, til tross for en begrenset opptakslyd, oppfatte Griegs evne til å nyansere og fargelegge. Melodien er ofte ringende, og uttrykksfullt artikulert, og pedal er brukt til fargeleggende virkning. Samtidig får han frem et tørrere, staccato-anslag i de danseaktige partiene. Det er klarhet selv i de mest hurtige satser. Aksentueringer, slik de er notert, er også fremtredende, men aldri overdrevet.

En kan også se høre at Grieg velger høye tempi, som i fjerde sats fra sonaten, *Bryllupsdag på Troidhaugen* og *Til Våren*. Ifølge Julius Røntgen spilte Grieg også mye forttere i variasjon 10 i *Balladen* som er indikert med poco allegro i partituret:

Vi snakket meget om den, men slutten vil han ha meget hurtig: det står imidlertid un poco allegro der, noe som altså ikke er riktig.¹¹⁴

¹¹⁴ Benestad. 1980

Nevnes må også 6/8-delsrytmen i *Liten Fugl* fordi den punkterte rytmen er en klar parallell til den gjennomgående figuren i variasjon 10 – 12 i *Balladen*. Innspillingen bærer preg av å være rytmisk ustabil og det virker som Grieg strever med å holde den tredelte takten. I praksis blir den mer i todelt enn tredelt, og samme tendens bekreftes i flere av innspillingene av *Balladen*. Er dette en bevisst, fremføringspraktisk tradisjon eller er denne figuren så krevende at flertallet av pianistene velger å ”forenkle” rytmefiguren? Det er ikke noe entydig svar her. Det må sies at innspillingene fra 1906, til tross for bedre lydkvalitet, er mer rytmisk famlende enn innspillingene fra 1903, sannsynligvis på grunn av Griegs forverrede helsetilstand. Dette kommer også tydelig frem i en sammenligning av de to innspillingene av *Sommerfugl*, hvor den fra 1903 er klart mer preget av pianistisk overskudd enn den fra 1906.

Griegs holdning til overdreven rubato og for mye frihet i spillet kommer godt frem i et dagboksnotat fra januar 1907. Etter en fremførelse av den unge norske pianisten Birger Hammer, tar han avstand fra de oversentimentale tendensene i tiden og dens uheldige påvirkning på unge norske musikere:

Koncert med Orkester i Logen af Birger Hammer. Atter en Pianist! Og en Bergenser! Med Bergenserens hele Pågåenhed og Tiltak. Her er utvivlsomt store Betingelser. Men, men! Der kunne skrives Jeremiader om vore Kunstforhold, som tvinger de Unge ud til Tyskland *i en for tidlig Alder*, eller rettere, på et for tidlig Udviklingsstandpunkt. Alle er vi bleven forkludret af den tydske Sentimentalitet, som er så langt borte fra vort norske Naturel. De norske Kunstnernationaliteter har endnu Evnen i sig til at levere naiv, sund, retliniet Kunst, blev den bare formet ud af det nationale Lynne og ikke af det fremmede. Og nu er tilmed Tydskernes Musikk nået så langt bort fra den sunde Natur, at deres moderne Fortolkere leverer den rene Karikatur af sine egne Mestre. Så slet har Wagnerianernes Kunst (heri innbefattet Bülow) virket på Nutidens Musikere, at de føler *al* Musikk Wagneriansk (jeg siger med Hensigt ikke Wagnersk) i den Forstand, at de ikke kan skabe eller gjengive 4 Takter i samme Tempo. Men dette var ikke Schumanns Mening. Han vilde have sin Musikk gjengivet i det foreskrevne Tempo, uden Bessermachen. Hvorfor kan ikke et Tranquillosted gjengives således, at *Karakteren* blir rolig, men Tempoet væsentlig de Samme? Nu skal Alt overdrives, takket være den nævnte Skole, for Klaverets Vedkommende med Bülow i Spidsen. Sådan som Schumanns a-mol Koncerts 1ste, og til dels 2den Sats i går blev fremført, måtte den ædle Mester vende sig i sin Grav.

Det var som et Gummiansigt, fortrukket til alle Sider indtil Ukjendelighed, det var som Musik af en drukken mand. Den sjanglede, ravede, den gik ikke. Allegro blev til Presto, et i Karakturen rolig Sted til Adagio, de herlige Harmonier i Ensemblet hørtes neppe, så som der blev faret over dem. Dette er en Forbrydelse.¹¹⁵

Tveitts innspillinger av *Sonate nr. 29*

Under studietiden i Leipzig 1928-31 hørte Tveitt fremstående pianister som Arthur Schnabel, Edwin Fischer, Walter Gieseking og Rudolf Serkin.¹¹⁶ Som pianist fremførte Tveitt fremfor alt egne klaververker, både solo og med orkester. I tillegg spilte han et romantisk repertoar av blant andre Chopin, Liszt og Grieg.

Der eksisterer to tilgjengelige innspillinger hvor Tveitt spiller sin sonate: opptak for fransk radio i 1948 (heretter V48) - gjort et år etter uroppførelsen i Paris - og studioopptak for NRK radio i 1955 (heretter V55) - gjort året etter at Tveitt hadde lagt opp som konserterende pianist i utlandet. Norsk Musikforlag utga sonaten mellom disse opptakene, i 1950.

Begge fremførelsene er skjemmet av mange feilslag og er i sjenerende grad ujevne og ustabile. Tveitt har tydelig problemer med å makte utfordringene med hensyn til å holde tempoet oppe og må flere ganger hente seg inn igjen ved å stoppe opp før en overgang eller en passasje. Rytmen er ofte nølende og famlende, selv der jevn rytme er viktig. Pedalindikasjonene blir delvis fulgt, men ikke der klangen skal holdes over lengre tid. Der er gjennomgående tendenser til å bryte tonene mellom høyre og venstre hånd samt å bryte akkorder der det ikke er indikert, noe som var en tendens hos en del pianister rundt på begynnelsen av 1900-tallet (jfr. d'Alberts innspilling av *Balladen*).

Det er slående at mange av anvisningene i partituret ikke følges. Tveitt varierer ofte tempoet på en annen måte enn indikert i partituret ved å legge inn andre ritardandi og accelerandi. Ved å høre begge innspillinger, som er gjort med syv års mellomrom og mange konsertfremførelser i mellomtiden, blir det tydelig at flere betydelige avvik fra anvisningene i partituret er de samme og må betraktes som en del av Tveitts frie tolkningskonsept.¹¹⁷

¹¹⁵ Dagboksnotat 20. januar 1907.

¹¹⁶ Storås: 1990.

¹¹⁷ Her må skilles mellom det som er tydelig tolkningsvalg og partier som rent teknisk eller konsentrasjonsmessig ikke mestres. Flere partier, som ikke nødvendigvis er spesielt teknisk krevende, er preget av den samme svikt i konsentrasjonen, mange feilslag og stans i forløpet. Et eksempel på et slikt sted er første sats' reprise t. 228-240, hvor Tveitt ikke sikrer koordineringen

De mest åpenbare avvikene er forbundet med Tveitts fleksible rytme. Et eksempel er åpningen av første sats (t. 1 – 43) hvor tempoet, målt med metronom, øker fra ca. 120 til 168 på fjerdedelen. Tempoet går betydelig ned i partier som t. 73-76, hvor Tveitt fremhever motstanden i de strebende oktavene for så å gå fremover i de innskytende t. 77-78. Sidetema i t. 93 spilles plutselig langsomt og majestetisk. I hele dette partiet har Tveitt indikert ritardando kun i to takter i notebildet – ellers jevnt tempo.

Accelerando gjøres i liten grad, som for eksempel t. 105 og tilsvarende steder. Også poco piu mosso i t. 168 sløyfes av Tveitt, sannsynligvis fordi tempoet allerede er høyt fra før. Den lange accelerando frem til Maestoso i tredje sats er også fraværende.

I Tveitts artikulering er også friheten stor i forhold til partituret. I V48 spiller han for eksempel staccato i t. 5-8 – partiet er notert med legatobuer i partituret - tydelig gjort som en variering av vandretemaet. Pedal brukes hele tiden i variasjon 13 i begge versjoner selv om Tveitt har spesifikt indikert senza pedal. I V55 sløyfes pedal i t. 97-100, noe som er oppsiktsvekkende i forhold til pedalens klare betydning.

Tveitts spill synes impulsivt og preget av problemer med pianistiske utfordringer og evne til konsentrasjon i øyeblikket. Tidvis kan Tveitt oppnå flyt i frasering og rytmisk driv. Likevel stopper fremdriften mange steder hvor det ikke er indikert, og helhetsinntrykket preges av en rapsodisk spillestil. I særlig grad virker andre sats svært famlende og lite organisk. I V48 er denne satsen spesielt ujevn, og det kan være grunn til å spørre om Tveitt er indisponert og ute av stand til å kunne gjennomføre satsen på en anstendig måte. Feilslag forekommer allerede på enkle toner i åpningen. Satsen er dynamisk og rytmisk famlende med mange stopp underveis. V55 er her betydelig jevnere i utførelsen. Nevnes må også slutten av andre sats hvor Tveitt i V48 og delvis i V55 gjør en stor, pågående crescendo til f i variasjon 17 før lento. I partituret står diminuendo og ritardando ned til p. Tveitt synes å fremheve t. 267 i variasjon 18 i stedet – ved å gå kraftig ned i tempo – selv om her er indikert flebile – ma non ritenuto. Dette endrer og forrykker radikalt høydepunktet i satsen. Slik Tveitt har notert det i partituret, er det klart at lento og molto lento i variasjon 17 skal være to innledende oppbygninger fra nesten stillestående p som leder inn i variasjon 18.

av oktavene og triolene. Det kan virke som om raske og samtidige forflytninger av hendene over et større register er et gjennomgående problem for Tveitt.

Notebildet er fra Tveitts hånd gjennomtenkt til minste detalj. Samtidig virker Tveitts holdning å være at det noterte verket er åpent for frihet og impulsivitet.¹¹⁸ Når komponisten selv er utøveren er selvfølgelig denne friheten legitim. Det blir et spørsmål om hvor musikalsk begrunnet endringene er. En kan også spørre seg hvorfor Tveitt ikke har vært mer forberedt og gjort seg mer flid med disse innspillingene. Dette gjelder særlig V48, som ble gjort da Tveitt skulle ha vært i god form som konserterende pianist. Selv om nesten ingen hadde hørt verket før, så er det naturlig å tenke at dette måtte ha vært en viktig begivenhet for Tveitts satsing som pianistkomponist. Det er vanskelig å forklare den svært ujevne kvaliteten i opptakene.

Opptaket fra 1955 var viktig fordi det var den første presentasjonen av sonaten i norsk radio. Etter mange års turneer i Europa og Nord-Afrika, var Tveitts forhold til sonaten kanskje mer avslappet. Han hadde spilt den mange ganger og må etter hvert ha følt seg fri i forhold til det opprinnelige partituret. En levende fremføringssituasjon krevde ikke den samme nøyaktighet som i et studioopptak. Få ville kunne vurdere feilslag og rotete spill på konsertene. Tveitt konkurrerte heller ikke med noen andre pianister i fremførelsen av sitt eget verk. Hans kvaliteter som pianist må ha kommet frem på en annen måte under konsertene, der han hadde suksess. Opptakene gir glimt av evner i klangbehandling og uredde satsing på store tempi i virtuose partier, som i tredje sats. Sonaten er også svært krevende å spille og i opptakssituasjon kan mye skje, som belyst med innspillingene av Griegs *Ballade*. Det kan også være at Tveitt ikke følte seg komfortabel med innspillingssituasjonen, noe han i så fall ville hatt felles med mange andre store pianister i sin generasjon (jfr. innspillingene av *Balladen*). Tveitt hørte utvilsomt med i gruppen av pianister som d'Albert, Backer-Grøndahl, Godowsky og Grainger. Den gang ble ikke innspillingene sett så viktige som vi gjør dem i dag. Det forekom en ikke at opptakene skulle bli stående og bli gjenstand for fornyet interesse mange år etter.

Det er imidlertid av spesiell interesse å se nærmere på de mer bevisste, permanente endringer i innspillingen i forhold til den trykte utgaven. Dette gjelder

¹¹⁸ Her kan og nevnes klaverstykket *Eolsharpa* fra 1945, som fins i manuskript. Hans innspilling fra 1949 viser at verket har blitt betydelig endret i forhold til partituret. Det kan virke som Tveitt var opptatt av stadig fornyelse og å kunne frigjøre seg fra det nedskrevne notebildet og åpne for nye innfall.

først og fremst V55. Noen av disse endringene er små, men likevel viktige. Endringene omfatter:

- tillegg av forslagstone g i temaets repeterende h i andre sats (variasjoner 1 og 16) og slutten av tredje sats.
- tillegg av gjennomgangs- eller dreietoner i bassen i venstre hånd i variasjon 9 (eks. 3.4).
- utelatelse av sluttakkord h - e - giss i de to siste takter av sonaten (eks. 3.5).

Eksempel 3.4 Tveitt, *Sonate nr. 29*, andre sats, variasjon 11, t. 144-153. Endringer fra Tveitts innspilling fra 1955 er notert inn som gjennomgangstoner i venstre hånd.

11. Allegretto.

De to første endringene har mindre, utsmykkende funksjon. Forslagstonene bidrar til å forsterke og levendegjøre ekkovirkningene i disse partiene. De er også et overraskelsesmoment. De tillagte gjennomgangstonene bidrar til en mer flytende frasering i variasjon 9. Det resulterer i en mindre akkordisk og mer lineær sammenbinding.

Den tredje endringen er av mer dramatisk karakter fordi den påvirker opplevelsen av hele avslutningen. I forhold til verkets drama er det liten tvil om at den endrede slutten skaper en sterkere effekt. Ekkoet blir stående igjen i stedet for forløsningen til E-dur i den trykte utgaven. Dette er også en bevisst endring som Tveitt kan ha gjort. Hans innspilling er derfor et viktig korrektiv til den trykte utgaven. Disse tre endringene er inkludert i den lydfestede delen av denne avhandlingen.

Eksempel 3.5 Tveitt, *Sonate nr. 29*, tredje sats, t. 279-290. Den alternative slutten i Tveitts innspilling fra 1955 sløyfer de to siste taktene (t. 289-290).

Valen om fremførelser i samtiden

Valen fikk oppleve flere fremtredende utøvere i sin tid. I tillegg til konserter i Norge, og da helst i Oslo, der han både studerte og arbeidet i flere år, var det først og fremst oppholdene i Berlin som ga ham mulighet til å høre store utøvere, deriblant Berlin Filharmoniske Orkester under Arthur Nikisch og flere fremtredende pianister, blant dem Max Reger, som spille egne verker. Valen forteller i et brev til sin venn Otto Louis Mohr:

Men jeg har også hørt meget morsomt. Noget af det første var Reger som pianist og komponist. Han spiller aldeles deilig; et så blødt anslag har jeg (næsten) aldrig hørt. Jeg

har studert hans ”ting” flittig i det sidste, men at høre ham selv spille dem gav en bedre forstaaelse af meget som før var mig problematisk. Jeg sad som tryllebunden hele aftenen.¹¹⁹

Han refererer også til andre klaversolister fra to konserter i Berlin og en i Kristiania i tre brev til sin tidligere klaverlærer i Stavanger, Jeanette Mohr:

Af solister har jeg nu hørt Busoni, Schnabel, Friedmann, Ansorge foruden mange mindre berømte. Busoni tiltalte mig meget i Es-dur koncerten. Jeg synes han havde sat sig ind i Beethovens stil og aand, men mange finder ham altfor kold. Schnabel havde det bløde, varme og fyldige anslag som jeg sværmer saa for. Han spillede bare Schubert som jo er hans specialitet, og aldri har jeg hørt en klavertone mer sunget og en mer fulendt frasering end i et par impromptus. Hos Friedmann er teknikken det overvældende, men Chopin's B-moll sonate spillede han i et tempo som fordreide hele dens fysiognomi. Liszt's sonate derimot gav han med en glødende farvepragt. Ansorge er hans motsetning. Teknikken er ikke saa fulendt, det er den sjælelige hengivelse som virker saa sterkt. Han spillede andanten av Schubert-Liszt's Wanderer-fantasi paa en maade som jeg ikke kan forklare – men det var med en næsten barnlig inderlighed, som virkede ganske rørende.¹²⁰

Efterpaa fik vi Schumanns klaverkoncert spillet av Harold Bauer. Jeg havde forberedt mig paa en stor nydelse, men blev skuffet. Han spillede med et sandt teknisk mesterskab, men en indre kulde som lammede dette poesifulde verk. Jeg trodde det var fordi jeg ikke kunde komme i stemning efter ouverturen. Men nu ser jeg kritiken siger det samme.¹²¹

(om Ernő Dohnányi). Alt hvad han rører ved, blir til guld (...) Jeg har aldrig hørt nogen faa pianoet til at synge som ham.¹²²

Uttalelsene viser Valens preferanser blant datidens store pianister. Han fremhever klanglige aspekter som evnen til et bløtt anslag og en fyldig, syngende tone. Valen tar avstand fra kjølige utøvere. Han kritiserer både teknikk og høye tempi, men blir til gjengjeld rørt over en barnlig inderlighet og sjelelig hengivenhet.

¹¹⁹ Furdal: 1996

¹²⁰ Furdal: 1996

¹²¹ Furdal: 1996

¹²² Furdal: 1996

Han opplevde flere av datidens ledende pianister og uttalelsene om dem sier noe om hans bevissthet om sensitiv klanglig tilnærming til instrumentet. Pianistene representerte både den gamle og den unge generasjonen. Den moderne skolen prøvde seriøst å gå i dybden i å tolke de store komponistene som reaksjon til de individualistiske og mer egosentriske, rubato-pregede fremførelsene rundt 1900.¹²³

Ifølge Gurvin møtte Valen ofte klager over at hans musikk var vanskelig å spille og lå dårlig for instrumentene: ”En gang ble det holdt prøve på et av hans større verker, og et sted greide ikke et instrument å spille noen dype toner svakt nok. Da forsøkte orkesteret en helt annen instrumentasjon, og musikerne var skjønt enige om at den klang mye bedre. Da forfatteren (Gurvin) fortalte dette til Valen, ble han grepet av hellig harme, og så kom det”:

Musikerne har ikke forstått hva det gjelder. De dype, mørke tonene må være der, for de står som klangkontrast. Balansen går bort dersom de føres over på et instrument med lys klangkarakter. Der har vi igjen dette at jeg skal instrumentere på en annen måte. Men jeg må instrumentere slik som jeg hører musikken i mitt indre, og jeg kan ikke rette meg etter hva en tilfeldig orkestermusiker i Oslo greier. Ellers vet jeg at i de store orkestrene ute i Europa vil jeg få disse dype, mørke tonene spilt nettopp slik som jeg har tenkt meg. For øvrig vil jeg også si at jeg alltid må skrive som jeg hører musikken, selv om det skulle hende at enkelte ting ville være umulige å utføre på de instrumenter vi har i dag. Da får det bero til instrumentene er blitt bedre og fullkomnere.¹²⁴

¹²³ Disse pianistene kan kategoriseres i to grupper. Den første representerer romantiske utøvere som tok seg store friheter. Conrad Ansoerge hadde vært Liszt-elev og tilhørte denne utøvertypen. Ernő von Dohnányi var en stor virtuos og spilte med finesse. Hans stil var utpreget romantisk. Ignaz Friedmann (1882-1948) var en uvanlig og original pianist med en ufattelig teknikk, musikalsk frihet, en høytflyvende tone med ekstrem dynamikk. Han kunne være voldsom og eksentrisk og benytte hurtige tempi. Valens forbehold om Friedmanns tempovalg bekrefter noe av dette. Den andre gruppen representerte som sagt en ny retning i tiden. Busoni var en av de store, og innledet den nye, moderne klaverstilen, uten store rubati og sentimentalitet. Han var opptatt av komponistens ”sanne” ånd og ideene bak verkene. Han var en forløper for Arthur Schnabel, som var ingen showmann: Konsertene hans var kjent som høytidsstunder med en rensende effekt for sjelen. Det er også interessant å merke seg at både Busoni og Schnabel var komponister med søkende og tonalt eksperimenterende stil. Denne dobbeltrollen som utøver og komponist har utvilsomt preget holdningen til interpretasjonen av andre komponisters verk. Harold Bauer representerte begge stiler. Han var ikke opptatt av komponistens intensjoner og tok seg friheter samtidig som han spilte med smak, uten overdrivelser og selvopptatthet (Schoenberg: 1963).

¹²⁴ Gurvin: 1962 s.159-160.

Hvis denne uttalelsen er riktig, og det vil man aldri helt kunne vite, var Valen helt bevisst hva han hadde skrevet og om viktigheten av å spille det som sto. Ingen kompromisser. Uttalelsen kan tolkes som lite imøtekommenhet for praktiske endringer på grunn av et instrumentalt problem. Viktigst er kanskje det siste: at verkene hans nødvendigvis ikke kan utføres på dagens instrumenter, men kanskje fremtidens. Det utopiske ideal er åpenbart.

Valen hadde liten kontakt med utøvere i sin samtid. I de uttalelsene han gjorde om fremførelser i samtiden, var han stort sett positiv og takknemlig. Ved fremførelsen av *Pastorale op. 11* med Oslo Filharmoniske Orkester og Olav Kielland som dirigent uttrykte Valen at det hørtes ut akkurat som han hadde tenkt.¹²⁵ Cellisten Carl Andersen uttaler i et radiointervju om innstuderingen av *Strykekvartett op. 10* sammen med komponisten, at Valen syntes det var fint hver gang, selv om musikerne gjorde oppmerksom på at de ikke spilte sammen.¹²⁶ Dette bildet forsterker inntrykket av at Valen manglet kontakt og erfaring med det utøvende. Ved at han ikke fikk høre sin musikk særlig ofte og i liten grad fikk tilbakemelding fra utøvere om notasjonen og instrumentale forhold, ble avstanden stor mellom det skapende arbeidet og den utøvende problematikken.

Innspillinger av Valens *Sonate op. 38*¹²⁷

Robert Riefeling hadde nær kontakt med Valen både personlig og gjennom mange års arbeid med hans klavermusikk. Riefeling fremførte alle hans verk for instrumentet. Det eksisterer tre tilgjengelige innspillinger av sonaten med Riefeling som utøver:

- NRK-opptak fra 1961.
- NRK -opptak fra 1975.
- BIS LP-innspilling som del av komplettinnspilling fra 1980.

¹²⁵ Kortsen: 1965.

¹²⁶ Opptak NRKs radioarkiv.

¹²⁷ Her må også nevnes Glenn Goulds innspilling fra 1972 i forbindelse med en radioserie med overskrift "The Idea of the North" (utgitt på Sony Classics i 1992). Den representerer en høyst individuell tolkning av en internasjonal anerkjent utøver som, i motsetning til Riefeling, tok til dels store interpretatoriske friheter. Gould spiller for eksempel første sats svært langsomt, med en plutselig økning i gjennomføringsdelen og siste sats svært hurtig. Gould har imidlertid et stort klanglig uttrykksregister og evne til kontrapunktisk differensiering.

Det må først sies, at selv om innspillingene spenner over 19 år, er tolkningene ikke særlig ulike. Grunnholdningen til interpretasjonen er beholdt og kun mindre forskjeller kan observeres. Det er derfor ikke et poeng å fokusere så mye på en sammenligning, men mer se på innspillingene som helhet. Valg av tempi er noe endret i langsommere retning. Rieflings arbeidspartitur av sonaten indikerer hans egne målinger av metronomangivelsene og den samlede varighet for de enkelte satsene i de tre innspillingene.¹²⁸

Innspillingene fremhever første sats som sterkt pågående, ustabil og svært markert, spesielt i innspillingen fra 1961. Det er en tendens å nyansere tempoet ned for de lyriske partiene og opp for de intense passasjene. Riefling understreker på denne måten Valens utskrevne quasi rubato som nevnt tidligere. Han artikulerer alt svært tydelig og har en gjennomgående klarhet i spillet. Det tematiske materialet, markert med tenuto, blir spesielt vektlagt, og ellers veksler han mellom å fremheve henholdsvis sopran- eller bass-stemmen. Dessuten legger Riefling til oktav i sidetemaversjonen i bassen i t. 30-34 i andre og tredje innspilling.¹²⁹

Store intervallgrep som ikke nåes, brytes på forskjellig vis for å ivareta linjen. Noen ganger brytes disse for eksempel nedover for å markere soprantonen. Pedal brukes hele tiden, men ikke for mye og aldri på bekostning av klarheten. I det krevende partiet i første sats, med sidetema i bass og sopran i reprisen, fremhever han temaet svært mye samtidig som han demper de andre stemmene tilsvarende (nesten p-pp) i f og ff. Riefling prioriterer dermed en klanglig aksenturering av temaet ved å differensiere i forhold til de andre stemmene. Rieflings anslag er til tider svært markert – en tolkning som synes å fremheve det brutale og opprørte mer enn det majestetiske og mektige.

Det problematiske med denne satsen er nettopp den markerte stilen som det legges opp til, og kompleksiteten og tettheten i de intense partiene i f og ff. Det er lett at helhetsfølelsen av 6/8-pulsen forsvinner til fordel for markerte åttendedeler.

¹²⁸ Dette arbeidspartituret fins i Norsk musikksamling i Oslo. Denne vil bli referert til i forbindelse med den praktiske tilretteleggingen av Valens *Sonate op. 38*.

¹²⁹ Det er spørsmål om Riefling har fått denne versjonen overlevert fra Valen, eller har arrangert denne selv. Motivasjonen er klar: i t. 34 er bass-stemmen i oktaver, og for at hele sidetemaversjonen skal tre klart frem er det naturlig at hele presentasjonen er i oktaver helt fra starten. Dette er imidlertid teknisk vanskelig og krever praktiske løsninger som innebærer at de andre stemmene ikke kan spilles som de står (noen må brytes etc.). Siden verken det trykte partituret eller manuskriptet har denne versjonen og Riefling heller ikke bruker den i første innspilling, er det nærliggende å tro at Riefling har arrangert dette selv (se kommentarer til Valen-utgaven).

Valens valg av taktart åpner for å se større enheter, enten takt for takt eller lengre partier, som indikert med for eksempel buer. På grunn av underdelingen i sekstendeler og trettitodeler minskes lett denne overordnede følelsen av sammenheng. Ved å bruke mer pedal og nyansere ned den markerte stilen vil det være mulig og få til større flyt i satsen.

I andre sats markerer også Riefling hovedtemaversjonen i bassen, selv om Valen har indikert p i hele dette partiet (kun fp i t. 18). Samtidig ber Valen om subito-virkninger som Riefling ikke utfører eksempelvis i t. 29-30 og t. 35-36 i denne satsen. Riefling understreker det kontemplative i B-delen med uttrykksfull rubato i t. 41 og det melodiske i t. 49-50. Valens crescendo i t. 83 er uklar i forhold til hvor den fører. Riefling beholder denne helt frem til t. 87, selv om her er en svell til f og tilbake til p. Det er grunn til å tro at Valen har glemt å skrive inn p i t. 85 som tilsvarer t. 30.

Siste sats er lett og elegant. Riefling spiller tenuto i fjerdedelene som relativt korte. Igjen er sidetema i et langsommere tempo, selv om Valen ikke har meno mosso før slutten. De punkterte triolrytmene blir spilt som duoler – som i *Balladen* – de er vanskelig å artikulere i et hurtig tempo. De lyriske partiene i denne satsen er også svært artikulerte, selv der Valen har indikert lange fraser med buer.

Valen og relatert notasjonsproblematikk i Den andre Wiener-skole

Det er hovedsakelig på grunnlag av Valens studier av partiturer av Schönberg, Berg og Webern at det er grunn til å undersøke notasjons- og interpretasjonsspørsmål i lys av Den andre wienerskoles praksis.¹³⁰ Blant disse partiturene er nesten alle soloklaververkene.

¹³⁰ Det er kjent at Valen beundret Schönbergs musikk og så den som en inspirasjon til å gå inn i det "atonale." Det var aldri noen direkte forbindelse mellom Valen og Schönberg bortsett fra et kort møte under en fremførelse av *Strykekvartett op. 7* i Berlin i 1913. I Paris hørte Valen også en fremførelse av Schönbergs *Strykekvartett nr. 3*. Valens innkjøp og studier av partiturer av Schönberg, Berg og Webern er imidlertid omfattende. Dette viser at han fulgte med og skaffet seg de siste verkene fra Wien kort tid etter de ble utgitt. Notene inneholder også Valens nedtegnelser av når han studerte partiturene. Tjøme referer til årstallene da enkelte partiturer av Schönberg kom i Valens besittelse: 1913: op. 7, 11 og 19, 1920: op. 16, 1921: op. 9, 15 og 21, 1925: op. 4, 10, 25 og 26, 1928: op. 30, 1930: op. 23, 1931: op. 34, 35, 1932: op. 33a, 1933: op. 27, 1934: op. 29, 1941: op. 28, 22. I tillegg kommer enkelte partiturer av Berg (*Sonate op. 1*) og Weberns *Variasjoner op. 27*, kjøpt i 1938 (Tjøme: 2002 s. 410-418).

Schönbergs klaververk fra og med 1923, er polyfone, om enn ulik Valens polyfoni (eks. 3.6).

Eksempel 3.6 Schönberg, *Fünf Klavierstücke op. 23*, nr.1, t. 1-4.



Eksempel 3.7 Berg, Adagio fra *Kammerkonsert* arr. for klarinett, fiolin og klaver.

Schönberg noterer svært detaljert, med styring av artikuleringen i hver stemme. Det er lagt til rette for å kunne realisere stemmene innenfor håndens omfang. Det syntes også å være et behov for å styre utøverens tolkning og gjøre klart hva komponisten ønsket. Berg følger opp denne detaljerte notasjonen (eks. 3.6 og 3.7). Her er en oppsummering av noen hovedpunkter i Schönbergs og Bergs notasjon og interpretasjonsanvisninger:

- De ulike stemmene er til enhver tid differensierte gjennom eksempelvis vekslende mellom forskjellige typer staccato og markeringer i kombinasjon med buer. Det blir klart for utøveren hvilken karakter/artikulasjon hver stemme skal ha.

- I begynnelsen av hvert verk plasserer Schönberg en forklaring av de ulike artikulasjonstegnene (som er til dels egenutviklet) og deres innbyrdes hierarkiske forhold til hverandre.
- Schönberg og Berg innfører etter hvert betegnelsene Hauptstimme (H) og Nebenstimme (N) for å til enhver tid gjøre utøveren oppmerksom på hvilke to stemmer som er viktigst i det kontrapunktiske vevet. I praksis gir dette et hierarkisk forhold mellom tre ulike lag av stemmer: 1. Hauptstimme 2. Nebenstimme 3. Andre stemmer. I tillegg har Berg også HR som betegnelse for Hauptrytmus, altså den rytmen eller rytmefiguren som skal fremheves mest.
- Pedal er angitt der en spesiell klanglig effekt tilsiktes (klangsky). Ellers styrer den kontrapunktiske artikulasjonen indirekte det som må til av pedalbruk, som nødvendigvis må bli sparsommelig.

Valens polyfoni er i en mer uartikulert, legatostil enn Schönbergs og Bergs. Selv om Valen var i besittelse av partiturene som hadde den nyanserte notasjonen, brukte han ikke denne i sine verker. Han hadde heller ikke opplevd poenget med denne notasjonen og prosessen som ledet frem til at komponistene følte et behov for å kommunisere en nyansert informasjon til utøverne.¹³¹ Valens bruk av individuell tenuto kan imidlertid minne om en Hauptstimme-funksjon – en fremheving av den viktigste stemmen.

Forbindelsen mellom Valen og Webern er mer åpenbar. Weberns tolvtonestil skiller seg ut ved at det ikke er selvstendige kontrapunktiske linjer, men isolerte toner og små motiver eller celler av tre toner som settes sammen på ulike måter, gjerne med store intervalliske avstander på tvers av notesystemene. Hovedproblemet blir i det hele tatt å forstå sammenhengen mellom disse tonene siden notasjonen ikke gir noen klar indikasjon på dette. Hos Schönberg og Berg er det tross alt klare melodiske linjer som refererer til en tradisjonell fraserings og organisk forbindelse mellom tonene. Weberns stil virker abstrakt og utilgjengelig i forhold til vante musikalske normer.

¹³¹ Her må nevnes miljøet rundt *Verein für Musikalische Privataufführungen* som eksisterte i Wien i årene 1918-21. Her arbeidet unge dedikerte utøvere som fiolinisten Rudolf Kolisch og pianisten Eduard Steuermann sammen med Schönberg, Berg og Webern i innstuderingen av ny musikk. Dette var nok medvirkende til at notasjonen og kommunikasjonen med utøverne ble forbedret i partiturene til Schönberg og Berg.

Etter Weberns død i 1945, gjorde en ny objektiv holdning sitt inntog både innen komposisjon (serialisme) og fremførelser (spill det som står). Schönberg som hadde overlevd begge sine elever Berg og Webern, så i 1948 hvordan denne pendelen hadde svingt og nå hadde gått til det motsatte ytterpunkt i forhold til de frie, utøversentrerte fremføringene på begynnelsen av 1900-tallet. Schönberg klargjør sin negative holdning til begge ekstreme posisjoner:

Today's manner of performing classical music of so-called "romantic" type, supressing all emotional qualities and all unnotated changes of tempo and expression, (...) came to Europe by way of America, where no old culture regulated presentation, but where a certain frigidity of feeling reduced all musical expression. Thus almost everywhere in Europe music is played in a stiff, inflexible metre – not in a tempo, i.e. according to a yardstick of freely measured quantities (...) It must be admitted that in the period around 1900 many artists overdid themselves in exhibiting the power of the emotion they were capable of feeling; artists who considered works of art to have been created only to secure opportunities for them to expose themselves to their audiences; artists who believed themselves to be more important than the work – or at least than the composer. Nothing can be more wrong than both these extremes.¹³²

Konsekvensene ble katastrofale for fremførelser av Weberns musikk. Pierre Boulez, i et tilbakeblikk på denne tiden, uttrykker denne problematikken slik:

Before this time, performances of Webern – especially – had always repelled me because of lack of care in the matter of sonority. Instruments became ugly and took on an aggressive colour; there was a complete lack of continuity between the instruments, no flexibility in the structures, and no feeling of transition from one part of the work to another. I particularly remember a performance of Webern's Symphony op. 21 for two clarinets, two horns, harp and strings in 1946 when I was quite overcome by the stupidity and the "irrelevance" of the music when interpreted this way. One wondered why people were playing those notes when they might just as well have been playing others. The music became so stupid that you felt that here was an invention having nothing whatever in common with musical invention.¹³³

¹³² Schönberg: 1948 (Style and Idea).

¹³³ Boulez/Deliège: 1975 s. 79.

Eksempel 3.8 Webern, *Variationen op. 27*, tredje sats t. 1-6.



Her er det spesielt interessant å trekke frem Weberns viktigste klaververk, *Variationen op. 27* for klaver, som er skrevet i Weberns sene tolvtonestil.¹³⁴ Partituret har få interpretasjons- og artikulasjons-anvisninger utenom generell dynamikk, artikulasjon (legato/staccato) og tempo-modifikasjoner (ritardando/a tempo). Ei heller fins der pedalanvisninger. Notebildet virker idealisert og objektivt som hos Valen uten et inntrykk av å være skrevet for et spesielt instrument (eks. 3.8 og 3.9).

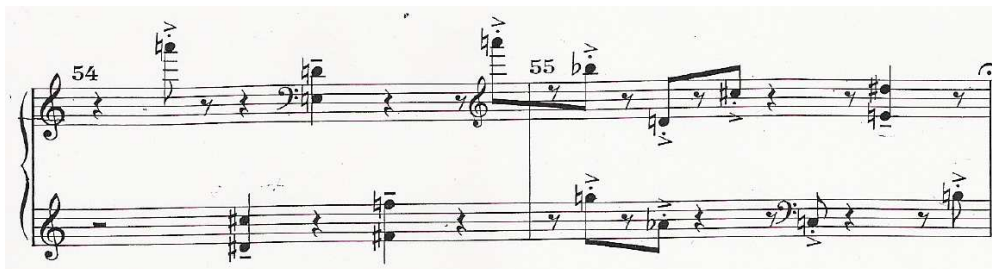
Pianisten Peter Stadlen uroppførte *Variationen op. 27* i 1937. I 1979 kom Universal Edition med en egen utgave basert på Stadlens arbeidspartitur som inneholder Weberns tilleggsnedtegnelser gjort i innstuderingsfasen.¹³⁵ Stadlen har også skrevet ned det han husker komponisten sa i prosessen. Denne utgaven har kastet et nytt lys over fremføring av Weberns musikk. Stadlens hovedpoeng er at komponisten ikke noterte ned tilnærmelsesvis alt det han la i partituret. Webern forutsatte at utøveren var kjent med den høyromantiske, ekspressive

¹³⁴ Valen kom i besittelse av dette partituret i 1938, like etter den ble trykket, og rundt to år før han påbegynte sin *Sonate op. 38*.

¹³⁵ Stadlen-utgaven har kopi av Peter Stadlens arbeidspartitur med Weberns blyantnotater i notebildet på den venstre siden. Høyre siden har klargjort disse blyantanvisningene i rødt. I tillegg har Stadlen tilført det som Webern skal ha sagt muntlig under innstuderingen. Disse er i grønt. Denne distinksjonen kommer derfor ikke frem her. Poenget er kun å vise formatet av hva Webern ønsket i tillegg til det trykte partituret. De ulike tegnene og strekene er forklart i innledningen til utgaven. I hovedsak viser strekene mellom tonene til forbindelsen mellom dem. Fraseringsenheter har klammer og komma. Krøllet linje betyr å ta tid (quasi ritardando) etter accelerando i t. 4 (eks. 3.10 og 3.11 kan sammenlignes med eks. 3.8 og 3.9).

fremføringstradisjon. Komponistens tilleggsanvisninger fremhever det poetiske, lyriske, sangbare og uttrykksfulle. Utgaven inneholder en rekke ekstra tegn og verbale kommentarer i form av karaktergivende, følelsesbetonte metaforer som støtter opp om et fremføringsideal som ligger langt fra objektiviteten som partituret umiddelbart gir inntrykk av (eks. 3.10 og 3.11).

Eksempel 3.9 Webern, *Variationen op. 27*, tredje sats t. 54-55.

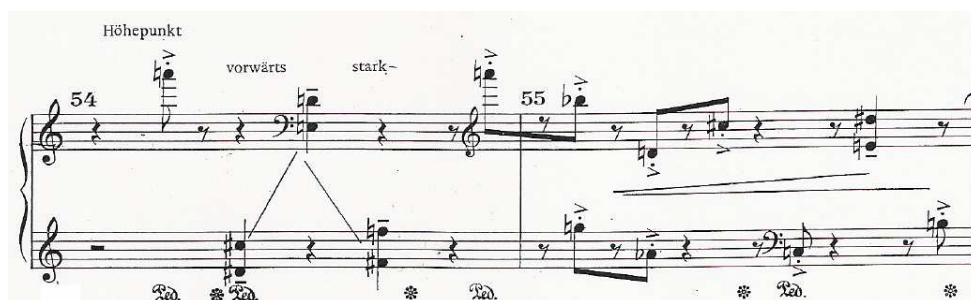


Eksempel 3.10 Webern, *Variationen op. 27*, tredje sats, t. 1-6. Stadlens arbeidspartitur.

Radikale pedalanvisninger er kommet til og viser at Webern var opptatt av å sammenbinde klanger i større fraseringsenheter og mindre klangskyer jfr. Valens *op. 29 nr. 1* (eks. 3.11). Webern viser også med streker, parenteser og klammer hvordan tonene faktisk har forbindelse til hverandre og kan høre sammen i større fraseringsenheter (eks. 3.10). Han indikerer også stadige uttrykk for rubatospill - en høyromantisk frasing med accelerando/crescendo og ritardando/diminuendo -

som ikke står i den trykte utgaven. Denne type intensiverende frasering ligger også i Valens stil, som nevnt i del 2.¹³⁶

Eksempel 3.11 Webern, *Variationen op. 27*, tredje sats t. 54-55. Stadlens arbeidspartitur.



Boulez er også inne på viktigheten av utøverens fundamentale holdning i fremførelser av Weberns kammermusikk. Utfordringen blir her enda større i forhold til at utøveren hele tiden må forstå sin stemmes musikalske funksjon i forhold til en overordnet frasering, klanglige betydning og helhet:

You have to discover how an instrumentalist can play an isolated sound in a way that links it intelligently with what has gone before and what follows. You must make him understand pointillistic phrasing, not just with his intellect but with his physical senses. So long as a player does not realize that when he has a note to play it comes to him from another instrument and passes from him to yet another, or that if he has an isolated note it has a precise role within the polyphonic texture, then he will be incapable of the concentration necessary to make his note interesting. He will then produce a note that is “stupid”, divorced from the context (...) An instrumental player produces an interesting

¹³⁶ Denne type agogisk rubato var et sentralt fraseringsmiddel i romantikken. Hugo Riemann laget teorier av disse ideene og blant annet hans elev Max Reger var en fremtredende eksponent for den dynamiske fraseringen som også Valen og Webern vokste opp med. Bergs *Klaversonate op. 1* fra 1908 er på mange måter en oppsummering av denne rastløse, senromantiske stilen, hvor tempo og dynamikk svinger frem og tilbake. Stadlens utgave bekrefter at Webern fremdeles forutsatte dette i sin tolvtonemusikk. For eksempel i opptaket av Webern som dirigerer Bergs *Fiolinkonsert* med BBC-orkesteret i 1938, finnes også denne type frasering gjennomgående og strukket til bristepunktet. Denne typen fleksible og bølgelignende frasering ligger tett opptil Valens stil og utskrevne rytmeunderdelinger (se del 2) og inviterer, som i Rieflings innspillinger, til å gjøre en viss tilleggs-rubato som en ytterligere understrekning av en levende og fleksibel frasering.

sonority when he is a part of a whole whose constituent parts he more or less consciously understands.¹³⁷

Valens linjer er naturligvis sammenhengende og sangbare, i motsetning til Weberns tilsynelatende isolerte toner, men det er ofte uklart hvordan de skal nyanseres til hverandre både klanglig og dynamisk. Som Boulez påpeker om Webern, kommer denne problematikk i større grad frem i kammermusikk, der utøveren må forstå sin stemmes sammenheng med de andre. Dette er et stort problem i Valens orkesttermusikk, der det totale klangbilde lett kan bli unyansert og uforståelig. Den romantiske, lyriske stilen til Valen kan oppleves presset, anmassende og overlesset slik enkelt-toner i Webern kan bli klanglig isolert og meningsløse uten å ses som en del av en frase.¹³⁸

Valens notasjon er nøktern og innbyr ikke til en høyromantisk, lyrisk ekspressivitet som Valen og Webern på hver sin måte hadde foredlet i sine "atonale" tonespråk. Pedalanvisninger mangler hos begge, selv om dette er en viktig del av forutsetningene for klanglig variasjon, fargelegging og klusterlignende effekter. Der er stor fare for at de helt essensielle klanglige og fraseringsmessige aspektene ikke blir ivaretatt ved å ta partituret bokstavelig. Som Boulez påpeker vedrørende Webern: Fremførelser kan lett bli meningsløse, med mangel på klanglig sensitivitet, kontinuitet og fleksibilitet.

Begge beundret Bach mer enn andre komponister. Bachs abstrakte, klare og objektive notasjon var et ideal for begge. Webern skriver også i sin foredragsrekke om tolvtoneteknikken:

It's important that Bach's last works was the "*Art of Fugue*", a work that goes wholly into the abstract, music lacking all the things usually shown by notation – no sign whether

¹³⁷ Boulez/Deliège: 1975 s. 79.

¹³⁸ Her tenker jeg for eksempel på partier i ff, som lett kan bli pressede og brutale hvis ikke stemmene differensieres. Mange eldre innspillinger av Valens orkesterverk bekrefter dette. Strykerklngen er ofte anstrengt, og generelt er førstefiolinstemmen ensidig fremhevet som i en tradisjonell tonal, senromantisk kontekst (Tsjaikovskij, Mahler). Dette kan ikke være meningen med Valens kontrapunkt, som jeg har påpekt i del 2. Valens atonale polyfoni er nettopp skapt i et ønske om å lette, konsentrere og klargjøre det emosjonelle uttrykket i forhold til det overlessete i senromantikken. Her kan kanskje den klaverstilistiske drøftingen som er gjort i dette prosjektet være et innspill i diskusjonen om Valens orkesterstil. Der er behov for å gå mer i dybden i orkestreringen.

it's for voices or instruments, no performing indications. It's almost an abstraction – or I prefer to say the highest reality!¹³⁹

Notasjonen hos begge komponister ble idealisert på bekostning av en kommunikasjon med utøveren. Det kan ses som en reaksjon mot et turbulent Europa i oppløsning - en slags tilbakevending til Bachs orden og åndelig perspektiv. I boken *Webern and the Transformation of Nature* hevder Julian Johnsen at Weberns idealisering av naturen og følelsen av “det tapte paradiset” preger hele hans produksjon og menneskesyn.¹⁴⁰ Valen var også, som Webern, svært knyttet til naturen i hjemlige omgivelser og opptatt religiøse spørsmål. Det kan også trekkes andre paralleller mellom Webern og Valen: Begge var på hver sin måte kunstnerisk isolerte i de siste 10–15 årene av sine liv. Deres verker ble lite spilt, og de hadde liten kontakt med utøvende miljøer. Gjennom brev og korrespondanser refererer begge til personlige hendelser som har direkte forbindelse til spesielle verk. Begge var svært knyttet til hjemstedet (Weberns Heimat i Østerrike og Valens slektssted Valevåg). I denne isolerte tilværelsen skapte de i enda større grad enn sine kolleger, en idealisert, utopisk musikk som omverdenen hadde vanskelig for å begripe. De var begge opptatt av den abstrakte enhetstanken (Valens tretoners motiv/gest i *op. 38*/ Weberns tretoners celle), og trodde på det ”atonale” som en religiøs-idealistisk frigjøring og forløsning, i motsetning til Berg og Schönbergs poengtering av det jordiske og på menneskelige problemer.¹⁴¹

I forlengelsen av den abstrakte notasjonen, er Weberns og Valens verker tenkt for instrumentgrupper og stemmer uten hensyn til om det var praktisk gjennomførbart. Det kan virke som om komposisjonsteknikken gikk foran bevisstheten om det klingende resultatet. Webern og Valen har eksempelvis også skrevet vokalverker som har stor vanskelighetsgrad og grenser til det

¹³⁹ Webern: 1960/63.

¹⁴⁰ Johnson: 1998

¹⁴¹ Webern skrev blant annet to kantater basert på religiøs diktning på slutten av sitt liv. Valen skrev en rekke motetter basert på religiøse tekster. I kontrast skrev Berg realistiske operaer som *Wozzeck* og *Lulu*. Schönberg skrev psykologiske dramaer som *Erwartung*, *Pierrot Lunaire*, reaksjoner på politiske forhold som i *A Survivor from Warsaw*, *Ode to Napoleon* men også religiøse motiver i *Moses og Aaron* og *Jakobsleiter* (som aldri ble fullført), *Modern Psalms* og *Gebete und Gespräche*.

usyngelige.¹⁴² I ensemblemusikken kan det virke som om Weberns tretonemotiver og Valens polyfone linjer er distribuert mellom instrumentene på en tilfeldig måte.¹⁴³

En kan bare spekulere på hvordan Valens notasjon og forhold til utøving hadde blitt hvis han kunne ha tatt aktivt del i miljøet rundt Schönberg. Men det kan herske liten tvil om at han hadde omfavnet de samme idealer for fremføring: En ekspressiv sensitivitet og uttrykkskraft og, fremfor alt, klarhet:

The highest principle for all reproduction of music would have to be that what the composer has written is made to sound in such a way that every note is really heard, and that all the sounds, whether successive or simultaneous, are in such relationship to each other that no part at any moment obscures another, but, on the contrary, makes its contribution towards ensuring that they all stand out clearly from one another.¹⁴⁴

De ”utopiske” fremføringsidealene, ideen om ”Ewigkeitswerte” og ønsket om utøverens seriøse hengivenhet til verket kan også passe inn i Valens verden. Valens verker var for det meste skrevet for fremtidige fremførelser, og kravene han stilte til utøveren var ikke åpen for kompromisser (jfr. Gurvins kommentarer ovenfor). Som Webern må Valen ha hatt tro på at fremtidens musikere ville forstå den tradisjonen han kom fra. I motsetning til Valen, hadde Webern en omfattende erfaring i å samarbeide med utøvere, men valgte likevel å ikke legge vekt på dette i notasjonen. Som Webern, i motsetning til Schönberg og Berg, korrigerte heller ikke Valen sin notasjon for ettertidens utøvere. I dette forekommer en provinsiell holdning til notasjon hos Webern og Valen: Notasjonen forblir innenfor komponistens eget univers og når ikke ut til den utøvende verden uten ved en omfattende ”oversettelse” av notebildet for å finne svar på grunnleggende stilistiske spørsmål.

¹⁴² Her kan nevnes Weberns mange verk for stemmer og kor som *op. 13-19* og de to kantatene *op. 30* og *op. 32*. Valen har også en rekke motetter som nesten aldri synges på grunn av vanskelighetsgraden.

¹⁴³ Valens symfonier har vært kritisert for å være firestemmige satser som er bare fordelt vilkårlig utover orkesteret.

¹⁴⁴ Schönberg: 1923/24 (Style and Idea).

DEL 4 GENRER OG REFERANSER

Genre og verkkonsept

Instrumentalballaden: referanser til Chopin

Instrumentalballaden oppstod med Chopins etablering av denne genren i 1836, men har også forbindelse til en folkemusikalsk og litterær fortellertradisjon med røtter tilbake til middelalderen. Klaverballaden er først og fremst knyttet til en romantisk tenkemåte i andre halvdel av 1800-tallet.¹⁴⁵ Det som kjennetegner Chopins ballader er den kontinuerlige, fortellende stilen med en fleksibel, åpen form som har islett av sonatesats-, variasjons- og rondoform.

Griegs *Ballade* har flere kompositoriske fellestrekk med Chopins ballader. Toneartsforbindelsen til Chopins første *Ballade i g-moll op. 23* er åpenbar. Den narrative, tredelte takten er også felles og fins i alle Chopins ballader: alle går i 6/8 eller 6/4-takt. Grieg veksler mellom $\frac{3}{4}$ og senere 6/8 og 12/8. Han er opptatt av å lage en inngang til fortellingen ved å skape kontinuitet fra temaet til variasjonene 1 og 2. Introduksjonene i Chopins *Ballader op. 23* og *op. 52* fungerer også som innganger til fortellingene før det hovedtematiske materialet trer inn.

Eksempel 4.1 Grieg, *Ballade op. 24*, t. 30-36, overgang variasjoner 1-2.



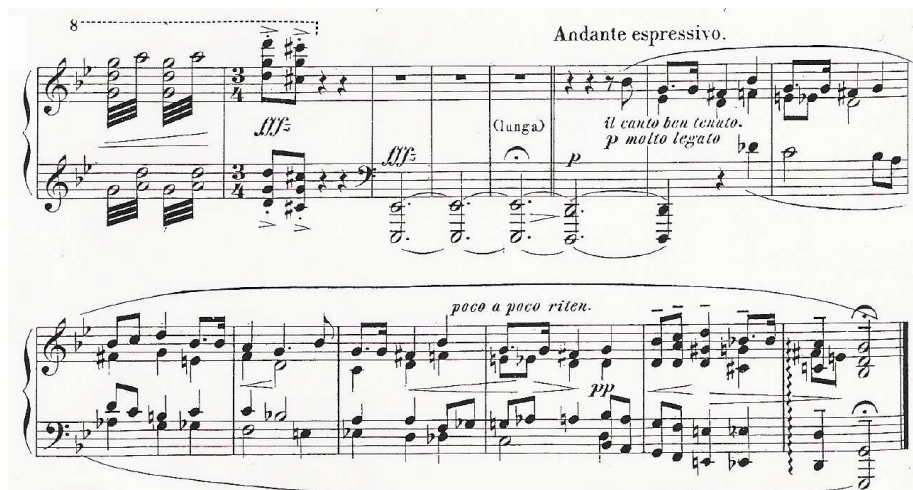
¹⁴⁵ Liszt, Brahms, Franck og Faure er andre eksempler på klaverkomponister som skrev i denne genren. Men også komponister som N. Medtner og F. Martin videreførte tradisjonen i det 20. århundret. Medtner er blant annet kjent for hybridformen sonate-ballade. Se Parakilas: 1992 for en utdypende introduksjon til instrumentalballadetradisjonen fra Chopins tid til i dag.

Griegs teknikk med å videreføre og omdanne samme rytme finner sin parallell i Chopins *op. 38*, hvor overgangen fra den innledende andantino (i 6/8- takt) til Presto con fuoco går i samme taktart (eks. 4.2). Som i Griegs innledende variasjoner gir denne plutselige underdelingen av åttendedelene til sekstendeler følelsen av et mye hurtigere tempo samtidig som pulsen videreføres (eks. 4.1).

Eksempel 4.2 Chopin, *Ballade F-dur op. 38*, t. 41-48.



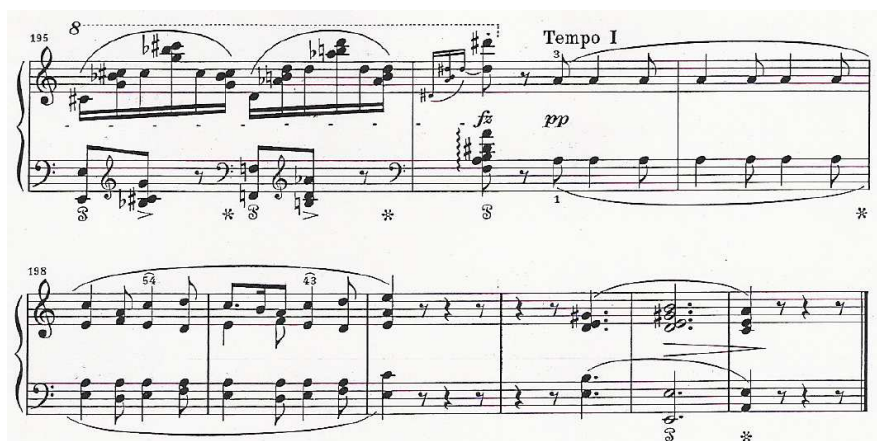
Eksempel 4.3 Grieg, *Ballade op. 24*, t. 323-337.



Chopins ballader inneholder ofte to tematiske ideer som kan ses som hovedtema og sidetema. I *op. 23*, er disse temaene i henholdsvis g-moll og B-dur som A- og

B-delen i temaet i Griegs *op. 24*. En eller begge av disse temaene kommer alltid triumferende tilbake i Chopins ballader, noe som Grieg har som modell i forhold til temaglorifisering i variasjon 12. Variasjonsteknikker er til stede hos Chopin, men er mer integrert i forløpet. Ideen om et hovedtema som tilbakevendende refreng er likevel et viktig element hos begge komponister. Karakteristisk for Chopins ballader er også utvidede sluttdeler som fungerer som gjennomføringsdeler med besettende driv og dramatikk – ikke ulik den overveldende intensiteten i siste halvdel hos Grieg. Chopins *op. 38* slutter, som i Griegs *op. 24*, med et dramatisk brudd på den altererte vekseldominanten før temaene, i ufullstendig form, kommer tilbake (eks. 4.3 og 4.4).

Eksempel 4.4 Chopin, *Ballade F-dur op. 38*, t. 195-203.



Griegs kombinasjon av genrene ballade og variasjonsform er historisk unik. Men ideen om å skape hybride former ved å kombinere ulike genrer er også en del av arven etter Chopin. Særlig gjelder dette inkorporering av folkemusikalske og kunstmusikalske genrer i samme verk. Mest fremtredende er her Chopins eksperimenter i *Polonaise op. 44*, hvor en mazurka overraskende opptrer som midt del, og *Nocturne op. 15 nr. 1*, som er i mazurka-stil.¹⁴⁶

¹⁴⁶ Se Kallberg: 1996 om Chopins symbolske koder og hentydninger til en annen polsk komponist i *Nocturne g-moll op. 15 nr. 1*. Dette som en måte å kommunisere med egne landsmenn i landflyktighet i forbindelse med Polens frigjøringskamp.

Tema og variasjoner- tradisjonen

Ideen om å variere eller improvisere over et gitt tema er et urkonsept som peker langt utover den europeiske kunstmusikalske tradisjonen: En finner det igjen i folkemusikk og andre, utenomeuropeiske kulturers musikk. Genren tema med variasjoner innenfor tasteinstrumenttradisjonen har forbindelser til den tidligste klaviaturmusikk og ble viktig i både klassisismen og romantikken som ramme for seriøse og mer populærorienterte variasjonsverk.

Eksempel 4.5 Schumann, *Symfoniske etyder op. 13*, tema, t. 1-4.

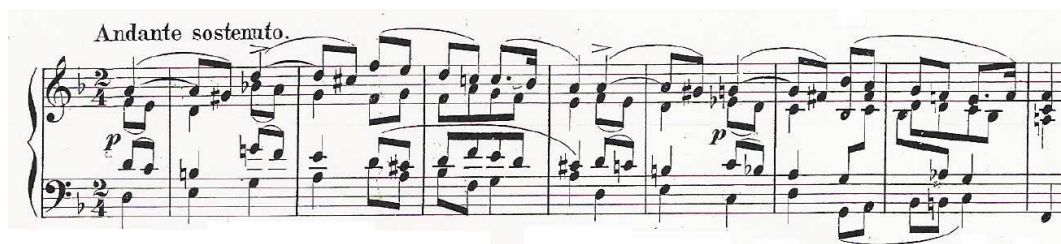


Griegs *Ballade* føyer seg inn i en tradisjon av enkeltstående, dyptloddende og seriøse variasjonsverk for klaver av primært tyske komponister som Mendelssohn, Schumann og Brahms. Liszts *Weinen, klagen, sorgen* –*variasjoner* (basert på en kromatisk nedgang fra Bachs koral ved samme navn) er en forløper for Griegs *Ballade*. Griegs friere behandlingen av temaet gir assosiasjoner til Schumanns variasjonssykluser. Her kan nevnes *Carnaval op. 9*, med variasjoner over et firetoners motiv (a – ess – c – h), og *Davidsbündlertänze op. 6*, hvor en av satsene også kommer igjen mot slutten som en nostalgisk referanse. Alvoret, formatet og klaverstilen i de *Symfoniske etydene op. 13*, også basert på et elegisk tema, er kanskje verket av Schumann som ligger tettest opp til Griegs *op. 24* (eks. 4.5).¹⁴⁷

¹⁴⁷ Schumanns *op. 13* har supplerende variasjoner som ble tatt ut av den endelige versjonen med bakgrunn i Claras ønske om et kortere verk for hennes konserter. Frykten var at verket ellers ville bli for langt for datidens publikum. Interessant er det også at det finnes en ufullstendig variasjon som ikke ble inkludert i Griegs *Ballade*, men eksisterer i autografen. Grieg skrev den og kanskje flere som i siste instans ble ekskludert. Schumanns *op. 13* spilles ofte med de utelatte variasjonene som blir inkorporert på ulikt vis av pianister som Svjatoslav Richter og Alfred Cortot. Det ville være utenkelig å gjøre noe lignende med Griegs etterlatte variasjon eller bytte om på rekkefølgen av variasjonene. *Balladen* har en rekkefølge av variasjoner som del i en bestemt musikalsk fortelling i motsetning til Schumanns samling av variasjoner/etyder som kan plasseres i ulike

Andre beslektede verk er Mendelssohns *Variations Sérieuses* (eks. 4.6), også med elegiske halvtonetrinn i temaet, og ikke minst Brahms' *Variasjoner over et tema av Schumann op. 9* (eks. 4.7).¹⁴⁸

Eksempel 4.6 Mendelssohn, *Variations Sérieuses op. 54*, tema, t. 1-8.



Eksempel 4.7 Brahms, *Variasjoner over et tema av Schumann op. 9*, tema, t. 1-6.



Sonaten: en ramme for instrumentale dramaer

Sonaten, en ren instrumental genre, utviklet seg til et dominerende formkonsept innen kunstmusikken i andre halvdel av 1700-tallet. Sonategenren ble videreført i romantikken og har overlevd helt frem til i dag. Komponister i det tjuende århundrede, som Valen og Tveitt, har stått enda friere i å velge aspekter ved de klassiske idealene og trekke inn nye og individuelle elementer. Ideen om et

rekkefølge. Hos ham synes det ikke å være en hovedsak utover begynnelsen (tema) og slutten (finale), som tydelig må beholdes som ramme.

¹⁴⁸ Brahms' *op. 9* synes på flere måter å være en viktig forløper for Griegs *op. 24*: Begge er basert på et elegisk, repeterende tema i tredelt form og firestemmig sats. Begge kan også ses som lamenter over et personlig savn: Brahms var i ferd med å miste Schumann som venn og støtte (han var lagt inn på asyl i 1854) og Grieg var preget av savnet av hans foreldre som nylig var gått bort. Grieg har utvilsomt kjent til Brahms' verk, som ble skrevet fire år før han begynte på sine studier i Leipzig, og er fra Brahms tidlige periode. Grieg tok senere avstand fra Brahms' utvikling: "Brahms er dog bleven så doktrinær, at man trods al Ånd, ofte har vanskelig med at finde det friske, pulserende liv" (Brev til N. Ravnanger 1886). Ifølge Julius Røntgen, Griegs nære venn, hadde Brahms uttrykt sin begeistring for Griegs *Ballade* (Benestad: 1980).

selvstendig, dramatisk og enhetlig instrumentalverk i en eller flere satser er felles musikalsk tankegods.

Som belyst, tar Tveitt og Valen utgangspunkt i flere formelementer som vi tradisjonelt forbinder med sonaten:

- Tresatsig struktur (hurtig – langsom - hurtig)
- Tematisk polarisering (Tveitt: vandretema og eterisk tema/ Valen: hoved- og sidetema)
- Sonatesatsform (Eksposisjon – Gjennomføring – Reprise)
- Rondoaktig tredjesats

I tillegg er det ikke uvanlig å ha en lyrisk midtsats i ABA-form (Valen) og ”Tema med variasjoner” som del av strukturen (Tveitt). Begge sonatene fremstår som høyst originale innenfor sin genre, og det er vanskelig å finne direkte modeller for dem. Noen referanser kan likevel nevnes.

Eksempel 4.8 Beethoven, *Sonate nr. 29 op. 106*, første sats, t. 1-2.



Tveitts sonate gir assosiasjoner til Beethovens stort anlagte *Sonate op. 106*, den såkalte *Hammerklaversonaten*, som har samme nummerering som Tveitt: nr. 29.¹⁴⁹ Begge sonater har grensesprengende dimensjoner, både i lengde og pianistisk utfoldelse. Tveitt kjente til Beethovens klaversonater fra tidlige år, og det synes som om Beethovens ambisjoner med *op. 106* ble hans egne i *op. 129*. En finner igjen det heroiske og majestetiske uttrykket i åpningssekvensen i *op. 106* i mange partier i Tveitts sonate (eks. 4.8).

Også Beethovens akkordiske staccatoklanger i åpen pedal i åpningen bidrar til en eksplosiv klaverklang som en finner igjen hos Tveitt. Beethoven er også

¹⁴⁹ Det er all grunn til å tro at Tveitt har vært bevisst om hentydningen til Hammerklaversonatens nummerering. Etter 28 sonater ville Tveitt tydelig gå i Beethovens spor og skrive en grensesprengende klaversonate.

hovedreferansen for stort anlagte variasjonssatser som del av sonateforløpet, noe flere komponister i romantikken bygget videre på.¹⁵⁰ Hos Beethoven ble disse satsene ofte de mest sentrale og dyptloddende i verkene - en utforskende reise inn i temaets indre. Tveitts variasjonssats er tydelig inspirert av dette konseptet. Det synes også å være en sammenfallende utforming av Beethovens mollstemte tema i tredje sats og Tveitts eteriske tema (eks. 4.9). Ser en alle hentydningene til *op. 106* under ett, kan ikke dette slektskapet være tilfeldig.

Eksempel 4.9 Beethoven, *Sonate nr. 29 op. 106*, tredje sats, t. 1-6.



Det er et påfallende slektskap mellom konseptet i Valens første og andre sonate. *Klaversonate i ciss-moll op. 2*, skrevet rundt 30 år tidligere i studietiden i Berlin i 1910-12, er i en senromantisk, tonal stil, og har uten tvil vært modell for *op. 38*:

- Begge sonatene er i tre satser (hurtig – langsom - hurtig).
- Det ekspressive og romantiske uttrykket er gjennomgående majestetisk, stormfull, og dramatisk i første sats. Lyrisk andre sats og drivende tredje sats.
- Den klare sonatesatsinndelingen (eksp./gjennomf./repr.) i første sats.
- Hovedtema/sidetema- polariseringen er tydelig bærende ide.

Denne oppskriften på en klaversonate må ha tiltalt Valen. Selve utformingene av de majestetiske åpningstemaene har i tillegg gestisk slektskap (eks. 2.15 og 2.16)

Første sats' stormfulle allegro maestoso kan minne om flere kjente klaversonater. Temaet i første sats av Beethovens *Sonate op. 111* har lignende gestisk utforming og kommer, som i Valens *op. 38*, også triumferende igjen som

¹⁵⁰ Beethovens sene *Sonater op. 109*, *op. 111* i tillegg til *op. 106* har store variasjonssatser. *Strykekvartett op. 131* inkorporerer også en lengre variasjonssats som midtpunkt i strukturen. Brahms (*op. 1*) og Schumann (*op. 14*) var blant komponistene i ettertid som fulgte opp med variasjonssatser som del av sonateforløpet.

kulminasjon på gjennomføringsdelen.¹⁵¹ Utformingen av åpningstemaet i allegro maestoso-satsen i Chopins *Sonate op. 58* - i stigende og fallende gester frem til et høydepunkt - gir også karaktermessige og gestiske assosiasjoner (eks. 4.10).

Eksempel 4.10 Chopin, *Sonate h-moll op. 58*, første sats, t. 1-4.

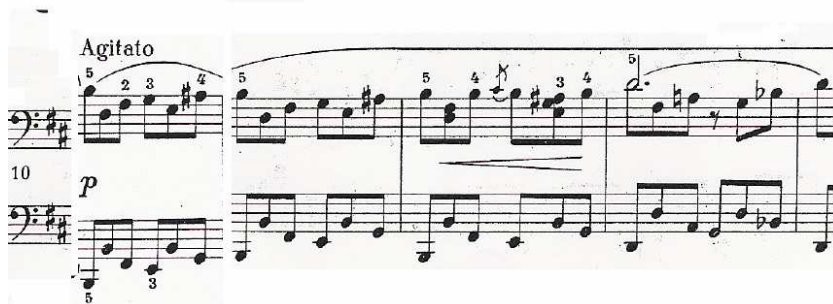


Den kontemplerende, utenomverdlige B-del i andre sats i Valens *op. 38* gir assosiasjoner til den type stemning som vi finner i midtdelen av largosatsen i Chopins *Sonate op. 58*.

Eksempel 4.11 Valen, *Sonate ciss-moll op. 2*, tredje sats, t. 1-4.



Eksempel 4.12 Chopin, *Sonate h-moll op. 58*, tredje sats, t. 9-12.



¹⁵¹ Den kulminerende, fallende passasjen til hovedtemas gjenkomst i første sats' reprise av Valens *op. 38* gir også assosiasjoner til parallelle steder i Beethovens *op. 111*, første sats, og Chopins *op. 53*, tredje sats.

At Chopins *op. 58* må ha vært en inspirasjon for Valen i begynnelsen av karrieren kan en se i siste satsen i Valens *Sonate op. 2* som tydelig hentyder til fjerde sats i Chopins *op. 58*. Valens tema er nærmest en omvending av Chopins tema (eks. 4.11 og 4.12).

Valens toccata viser først og fremst forbindelsen til Bach og barokken, men også til andre hurtige avslutningssatser.¹⁵²

Instrumentale referanser og hentydninger

Ved å se nærmere på de instrumentale aspektene ved verkene, kan en søke å finne forbindelseslinjer som setter dem inn i en større sammenheng. I dette perspektivet eksisterer det også en egen tradisjon med å referere eller hentyde til komponistkollegaer (eller andre), enten på en åpenbar eller mer skjult måte. Dette gjelder i særlig grad i klavermusikk. Det kan skje ved å referere til et tema eller motiv, en type klaversats eller komposisjonsstil. Schumann var den fremste og mest kjente eksponenten for denne tradisjonen. Men også komponister som Beethoven og Brahms gjorde det i sine variasjonsverker.¹⁵³ Her er ikke poenget å endelig avdekke om referansene var bevisste intensjoner fra komponistenes side eller ikke, men heller et forsøk på å vise mulige forbindelseslinjer i en felleskulturell kontekst. Dette inkluderer også å se på eventuelle påvirkninger som Grieg og *Balladen* kan ha hatt på de to sonatene.

¹⁵² Andre komponister, som Schumann, Ravel, Debussy og Prokofjev har også skrevet toccataer som er forløpere til Valen.

¹⁵³ Her kan nevnes for eksempel Beethovens referanser til Bach (*Goldbergvariasjonene*) og Mozart (*Don Giovanni*) i *Diabellivariasjonene*, Schumanns utallige referanser til Chopin, Clara Schumann, Beethoven, Bach, Schubert i hans egenartede variasjonssykluser som *Carnaval op. 9*, *Dauidsbündlertänze op. 6*, *Impromptuer op. 5*. I Brahms *Variasjoner over et tema av Schumann op. 9* fra 1854, fins et utall av hentydninger til Clara og Robert Schumann: Temaet er hentet fra Schumanns *op. 99*, variasjon 9 hentyder til *Albumblatt fra op. 99* og variasjon 10 hentyder til temaet fra *Impromptuer op. 5* (opprinnelig tema av Clara). Variasjon 14 hentyder til satsen "Chopin" fra *Carnaval op. 9*. Variasjonene avslutter med å skille ut basstemmen alla Schumanns *op. 5*. Vi finner også hentydninger til Schumanns særegne klaverstil i for eksempel variasjon 15 (*Ein Fabel op. 12*) og variasjoner 8 og 12 (*Danser fra op. 6*) (Todd: 1994). Se også Reynolds: 2003 som gir en inngående innføring i den omfattende bruk av allusjoner på 1800-tallet.

Balladen: referanser til Chopin og Schumann

I *Balladen* er flere instrumentale og stilistiske vendinger gjenkjennelige fra tidligere verker av Grieg, samtidig som nye er kommet til.¹⁵⁴ Den synes også i påfallende grad å gi assosiasjoner til andre klaververk fra tidlige romantikk og særlig til verker av Chopin og Schumann. Her vil det bli gjort forsøk på å utdype noen instrumentale forbindelser til Griegs forløpere.

Eksempel 4.13 Chopin, *Mazurka op. 33 nr. 1*, t. 1-3.



Eksempel 4.14 Chopin, *Mazurka, op. 6 nr. 1*, t. 1-7.

Chopins mazurkaer, som har folkemusikalske referanser, har vært et utgangspunkt for Griegs klaversats i temaet. Fellestrekk er blant annet den skiftende harmonisering i firestemmig sats (også med kromatisk koloritt) over enkel

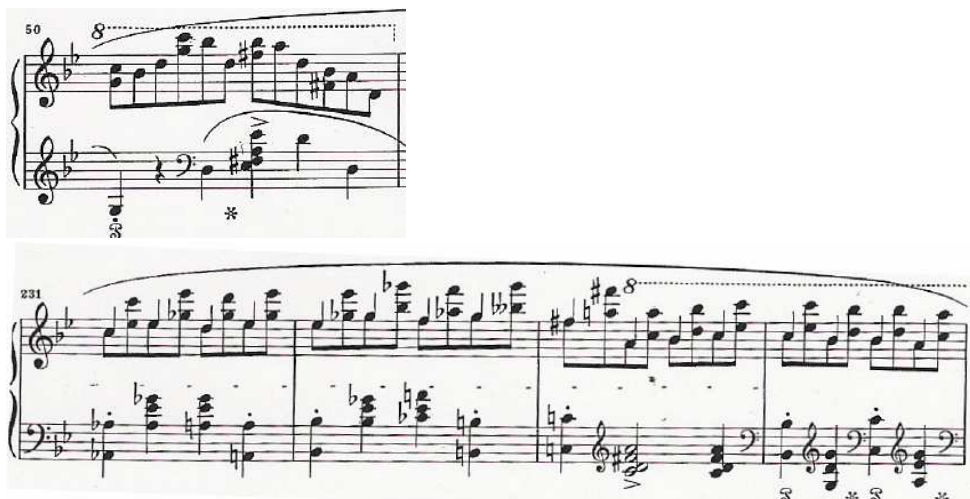
¹⁵⁴ Her kan nevnes referanser til variasjon 4 (springar), variasjon 6 (fra a-moll-konsertens første sats), variasjon 10 (fra *Karnevalet op. 19*). Temaets harmonisering er imidlertid ny og skulle få stor betydning for fremtidige arrangementer av folketonene som *Folketonene op. 66*.

folkloristisk melodi. Mange av mazurkaene, og spesielt de rolige som går i moll, har en særegen intimitet med poetiske nyanser og en kunstnerisk sensitivitet som kan ha inspirert Grieg. Flere av mazurkaene er også i samme tredelte rytmemønster med punktering på eneren (eks. 4.13 og 4.14).¹⁵⁵

Eksempel 4.15 Chopin, *Ballade g-moll op. 23*, t. 34-37.



Eksempel 4.16 Chopin, *Ballade g-moll op. 23*, t. 50 og t. 231-234.



¹⁵⁵ Denne poengteringen av det danseaktige i mazurkaene gir assosiasjoner til de opprinnelige folkeballadene fra middelalderen som det også skulle kunne danses til. Det finnes ulike rytmiske formler for mazurkaer, men den mest vanlige er nettopp den punkterte betoningen på eneren i takten. Det er også av interesse i denne sammenheng å vite at *Balladens* tema opprinnelig kom fra Tyskland via Danmark til Norge (se Ø. Gaukstad: Temaet i Griegs *Ballade*) – en bekreftelse på at melodien har vandret fra en felleseuropeisk tradisjon som kan spores til 1500-tallet. B-delen i Griegs *Ballade*-tema går litt opp i tempo, noe som foregriper det danseaktige som etter hvert blir fremtredende i verket.

Første variasjon i Griegs *op. 24* minner om en langsam vals med høyre hånds etterslag som også dobler og kretser rundt øverste tenortonen i venstre hånd. Dette er også karakteristisk for Chopins klaverstil i blant annet *op. 23* (eks. 4.15).¹⁵⁶

Variasjon 2 følger opp og utvider denne type disponering mellom hendene. De virtuose figurene i t. 38-41 er tydelige varianter av lignende passasjer i Chopins *op. 23* (eks. 4.16). Figurene i høyre hånd gir assosiasjoner til de virvlende sekstendelene i Schumanns *Aufschwung*, men med forandringen at Grieg har melodien i tommelen – Schumann har den i lillefingeren (eks. 4.17).

Eksempel 4.17 Schumann, *Fantasiestücke op. 12, Aufschwung*, t. 122-124.



Den parallelle melodien i begge tomlene i variasjon 3 finner sin direkte referanse i Schumanns *Romance i Fiss-dur* (eks. 4.18).

Eksempel 4.18 Schumann, *Romance op. 28 nr. 2*, t. 1-4.

Einfach. (♩ = 100.)

Rechte Hand.

p

Pedal

Springar-karakteren i variasjon 4 gir minner om klaverstilen i Chopins *Mazurka op. 6 nr. 2*, med kvint i bassen, orgelpunkt i den øvre stemmen og melodiske

¹⁵⁶ Rosen refererer til denne type klaversats som "Chopin's heterophonic polyphony, in which two apparently separate voices outline in different rhythms the same motive" (Rosen: 1995).

bevegelser i mellomstemmen: Grieg har markering på tredje slag til forskjell fra Chopins markering på andre slag (eks. 4.19).

Eksempel 4.19 Chopin, *Mazurka op. 6 nr. 2*, t. 1-5.



Griegs hamrende gjentakelse av tonen d med tilhørende kromatikk i understemmen i t. 78-79 refererer til sluttdelen i Chopins *op. 38* (eks. 4.20).

Eksempel 4.20 Chopin, *Ballade F-dur op. 38*, t. 180.



Oppgangen i variasjon 5, som også forekommer i oktaver mellom hendene, gir reminisens av innledningen i Chopins *op. 23* (eks. 4.21).

Eksempel 4.21 Chopin, *Ballade g-moll op. 23*, t. 1-4.



Denne klatrende, cello-lignende oppgangen, er også karakteristisk for åpningen av Liszts *Ballade nr. 1* (eks. 4.22). Den elegiske nonen (d - ess) i venstre hånd i Griegs *op. 24* (t. 91 og 95) er samme som i Chopins *op. 23* i t. 7. Denne har hos

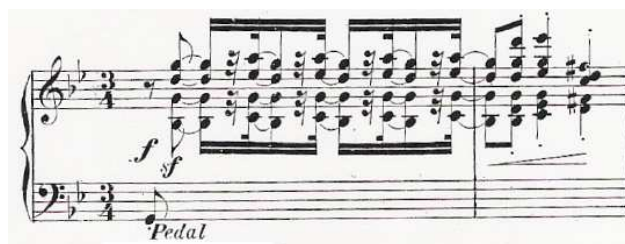
begge en spesielt smertelig karakter som en forlenget forholdning før oppløsning til dominantakkorden D-dur.

Eksempel 4.22 Liszt, *Ballade nr. 1*, t.1-2.

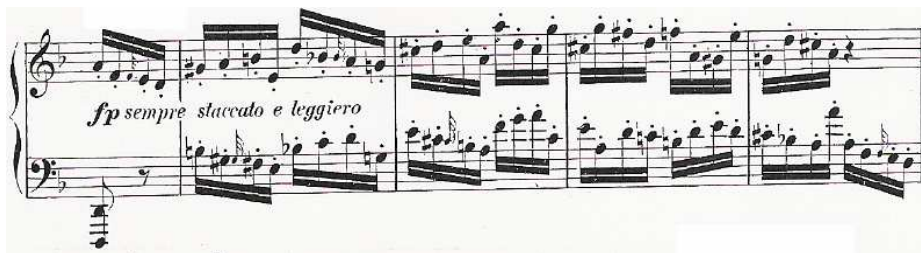


Variasjon 6 gir assosiasjoner til figurerene i scherzo-satsen i Schumanns *Sonate nr. 2* i g-moll (eks. 4.23).

Eksempel 4.23 Schumann, *Sonate g-moll op. 22*, andre sats, t. 1-2.



Eksempel 4.24 Mendelssohn, *Variations Sérieuses*, variasjon 5, t. 43-46.

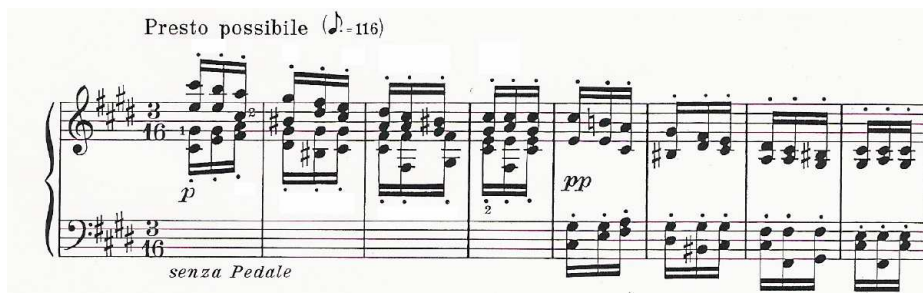


Eksempel 4.25 Schumann, *Fantasiestücke op. 12*, *Ein Fabel*, t. 44-47.



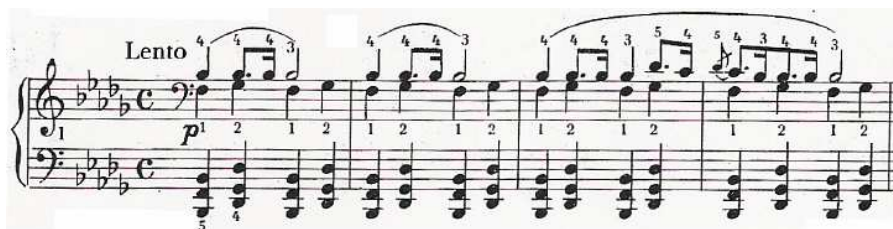
De teknisk krevende staccatopassasjene i kanon i variasjon 7 minner om femte variasjonen i Mendelssohns *Variations serieuses*, Schumanns *Etyde nr. 9* fra op. 13 og de repeterte figurer med forrykking mellom hendene i *Ein Fabel* op. 12 (eks. 4.24, 4.25 og 4.26).

Eksempel 4.26 Schumann, *Symfoniske etyder* op.13, etyde 9, t. 1-8.

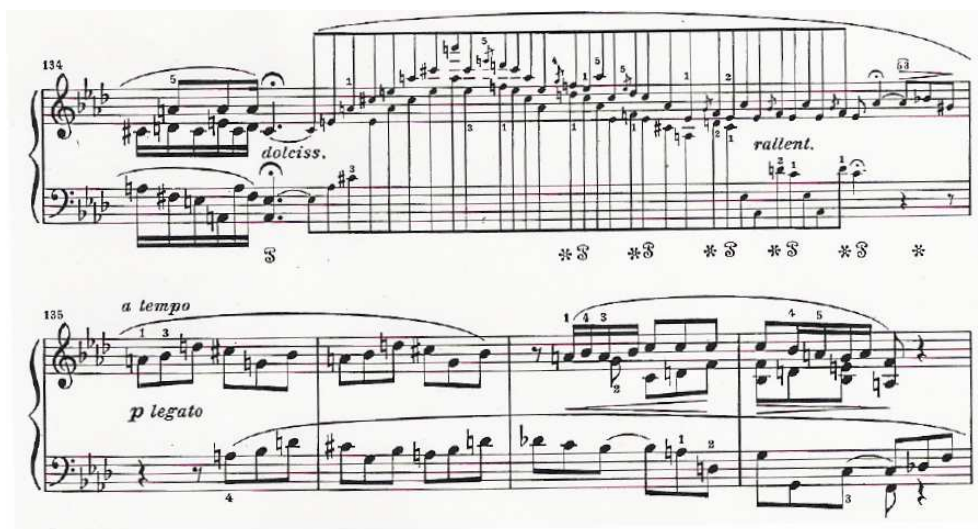


Referanser til *Marche funébre* fra Chopins *Sonate i b-moll* tredje sats er åpenbare i variasjon 8 (eks. 4.27)

Eksempel 4.27 Chopin, *Sonate b-moll* op. 35, tredjesats, t. 1-4.



Eksempel 4.28 Chopin, *Ballade f-moll* op. 52, t. 134-138.



Den store kadensplassasjen i variasjon 9 gir assosiasjoner til Chopins kadens i *op. 52*. I begge verk representerer den en midlertidig oppløsning av fremdriften i fortellingen og innleder et søkende vendepunkt og forvandling i forløpet. Det er også verd å legge merke til at begge komponister går videre til et kanonaktig parti (eks. 4.28).

Åpningstaktene i variasjon 9 gir assosiasjoner til temaet i Schumanns *Andante og Variasjoner op. 46* (eks. 4.29).

Eksempel 4.29 Schumann, *Andante og variasjoner op. 46*, t. 7-10.



Eksempel 4.30 Schumann, *Kreisleriana op. 16*, åttende sats, t. 1-2.



En følger referanser til Schumanns verker i variasjon 10, først og fremst til siste sats i *Kreisleriana*, men også til *op. 13* (eks. 4.30 og 4.31).¹⁵⁷

Kombinasjonen av massive akkorder og dansende akkompagnement fins i flere av etydene i Schumanns *op. 13* (eks. 4.32).

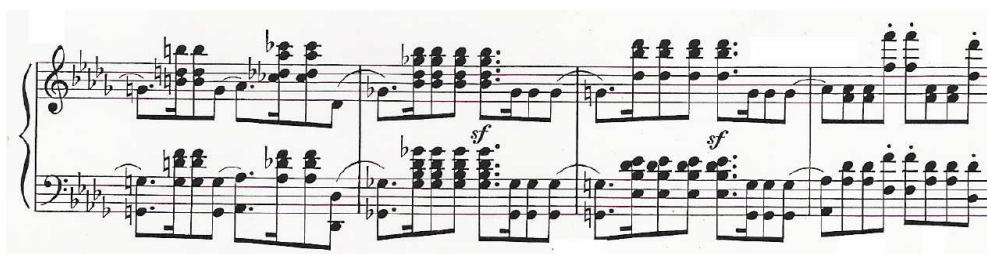
Det synes å være en tradisjon for furioso-satser i g-moll i romantisk klavermusikk. Her kan nevnes kodadelen i Chopins *op. 23, Prelude nr. 22* fra *op. 28*, deler av Schumanns *g-moll-sonate* og tredje og syvende sats i *Kreisleriana* (eks. 4.16 og 4.33).

¹⁵⁷ Man vet at *Kreisleriana*, som var høyt ansett av Grieg, var på Griegs konsertprogrammer som pianist i tiden etter studiene i Leipzig.

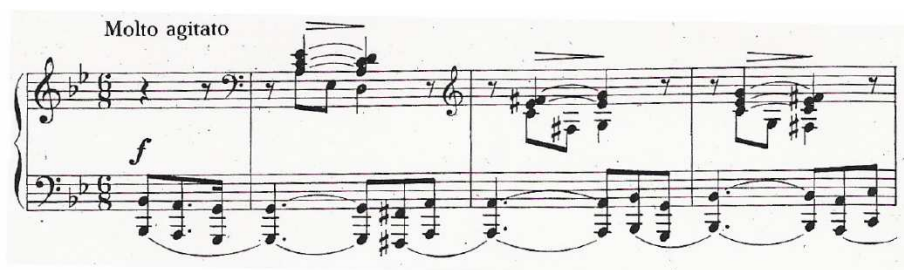
Eksempel 4.31 Schumann, *Symfoniske Etyder op. 13*, etyde nr. 5, t. 1-2.



Eksempel 4.32 Schumann, *Symfoniske etyder op. 13*, finale, t. 195-198.



Eksempel 4.33 Chopin, *24 Preluder op. 28*, nr. 22 i g-moll, t. 1-3.



De brutale partiene i variasjonene 13 og 14 er tydelig inspirert av Chopins massive klaversatser som en finner blant enkelte av polonaisene. Griegs doble oktaver med kvint, minner i særlig grad om passasjene i *Polonaise op. 44* (eks. 4.34).

Eksempel 4.34 Chopin, *Polonaise fiss-moll op. 44*, t. 282-284.



Temaets gjenkomst i Griegs *op. 24* gir en lignende effekt som i Chopins *op. 38*. Chopin reduserer derimot den siste tematiske referansen mer enn det Grieg gjør (eks. 4.3 og 4.4).

Referanser og hentydninger i Tveitts *Sonate nr. 29*

Griegs *Ballade* var en inspirasjon for Tveitts sonate – ikke bare i forhold til klaverstil, modalitet og pedalbruk, men også gjennom variasjonsprinsippet som formdannende element. Flere av de sammenfallende klaverstilistiske aspektene har vært belyst i del 2.

Eksempel 4.35 Grieg, *Aften på høyfjellet op. 68 nr. 4*, t. 1-41.

Allegretto.

mf

p

dim. e rit.

pp

Andante espressivo.

p

cresc. e string.

f

agitato

ff

poco rit.

dim. molto e più tranqu.

a tempo

p

poco rit.

Oppsiktsvekkende er det at Tveitts eteriske tema tydelig hentyder til de fire første tonene h – a – g – e i t. 8 i Griegs lyriske stykke *Aften på høyfjellet* (eks. 4.35).

Tveitt har også beholdt samme toneart, e-moll. I dette lyriske stykket er modale elementer fremtredende: Det veksler mellom eolisk, dorisk, lydisk og mixolydisk koloritt i tillegg til kromatiske elementer. Grieg skifter også, som Tveitt, mellom hevet og senket ledetone. Ekkoeffekten er antydnet hos Grieg allerede i åpningstaktene ved at h blir liggende i diskanten. Den ensomme melodien som inntreier i t. 8 kunne vært spilt med Tveitts ekkoeffekt (lydløst dempede basstoner), som en hentydning til en ensom kveldslokk i fjellet. Melodien blir enda mer lokkaktig i de repeterte triolfigurene, først som et fallende tretone motiv, senere stigende (t. 24-25 og t. 36-40). Det kan ikke være tvil om at Tveitt har hatt et symbolsk budskap ved å legge inn denne hentydningen. Den enkle og ensomme melodien har en dramatisk kraft og spenning som gjør den til en av Griegs mest gripende klaverstykker i det lille format.

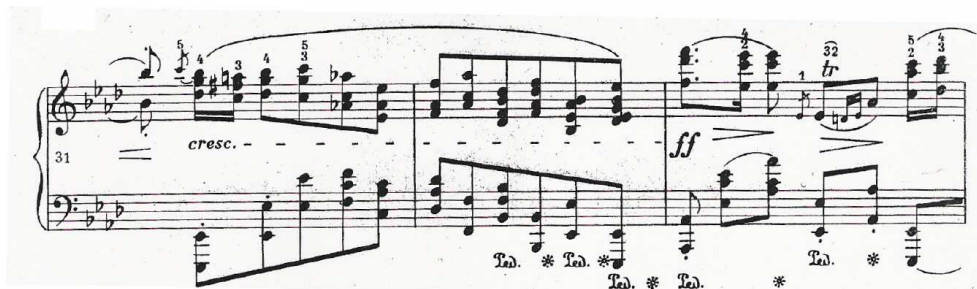
Tveitts særegne senza pedal, ofte i firestemmig sats, minner mer enn noe annet om Chopins stil, særlig i enkelte av hans mazurkaer. Et karakteristisk element er Chopins kontrapunktiske klaversats som må realiseres med ytterst lite eller ingen pedal for å tre klart frem. Det er fingerspilletts renhet som vektlegges i motsetning til utstrakt pedalbruk. Av Tveitts forløpere, er Chopin i en særstilling som komponist av denne type klaversats (eks. 4.36).¹⁵⁸

Eksempel 4.36 Chopin, *Mazurka op. 50 nr. 3*, t. 5-10.



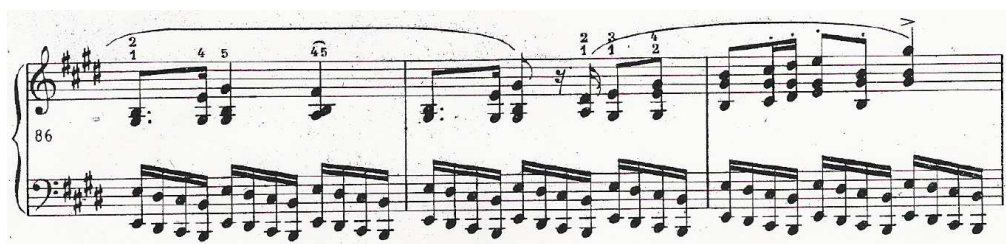
¹⁵⁸ Chopin var som kjent inspirert av J.S. Bachs harmonikk og stemmeføring. Charles Rosen er inne på Chopins særegne kontrapunktiske stil spesielt i mazurkaene (Rosen: 1995). Nettopp denne interessen for kontrapunkt er det Tveitt får i sin studietid i Leipzig. Dette resulterte i 12 tostemmige invensjoner (de andre invensjonene er tapt). Denne typen polyfoni er inkorporert i sonatens klanglige mangfold.

Eksempel 4.37 Chopin, *Polonaise op. 53*, t. 31-33.

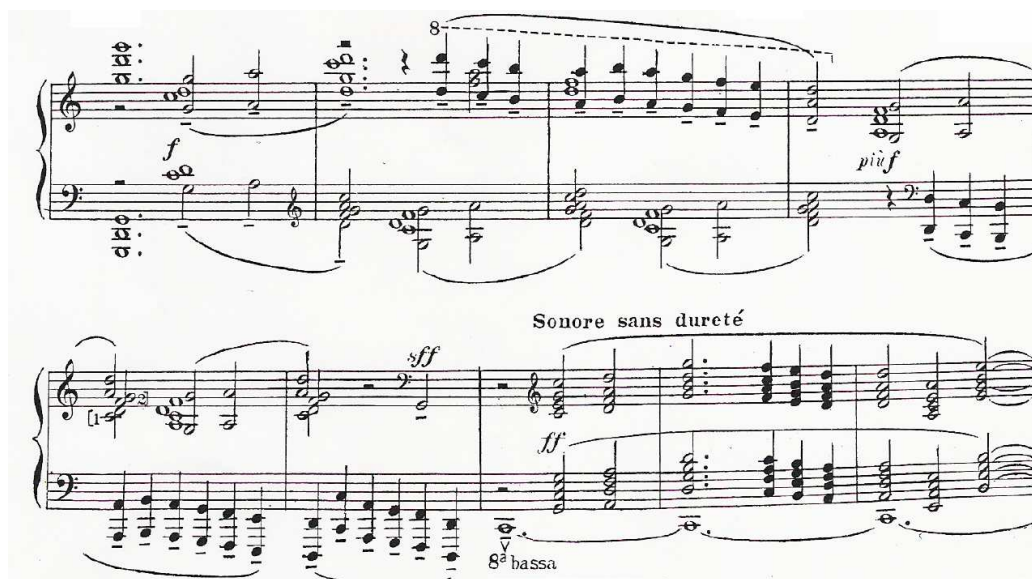


Flere av de voldsomme utladningene i Tveitts *op. 129* gir assosiasjoner til klaversatsen i Chopins polonaiser. Den heroiske og majestetiske stilen i Chopins *op. 53* og *op. 44* bruker hele klaverregisteret og er klanglig beslektet med partier i yttersatsene hos Tveitt (eks. 4.37).

Eksempel 4.38 Chopin, *Polonaise op. 53*, t. 86-88.



Eksempel 4.39 Debussy, *Preluder vol. 1.*, La Cathédrale engloutie, t. 22-30.



I det motoriske ostinatet på e i første sats av Tveits sonate (t. 196), leder tankene hen til midtpartiet i Chopins *op. 53*, med sine besettende, repeterte oktaver i venstre hånd (eks. 4.38).

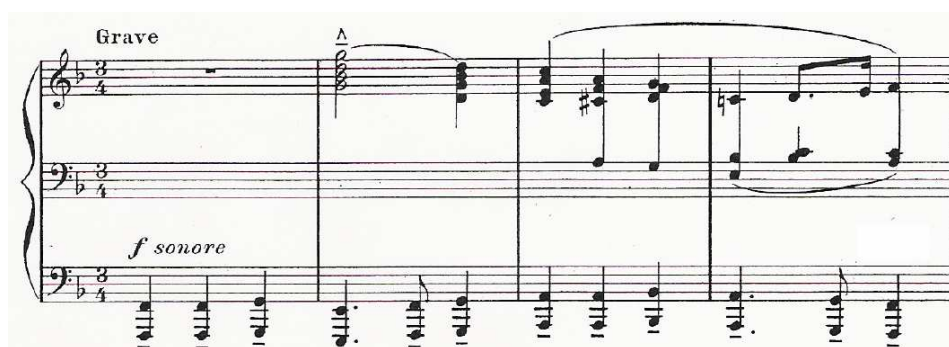
Debussy og Ravel må sies å være viktige inspirasjonskilder for Tveitts klaverstil. Et verk som Debussys *La Cathédrale engloutie* har mange av de klanglige effektene som Tveitt benytter. Her kan nevnes flerlagsstilen, parallellføring av akkorder, pedaleffekter med sammenblanding av akkorder og toner over hele registeret og klokkeaktige resonanser primært rundt et kvint/kvart- og oktavfundament i bass (eks. 4.39 og 4.40).

Eksempel 4.40 Debussy, *Preluder vol. 1*, *La Cathédrale engloutie*, t. 18-19.



Det koralaktige partiet i tredje sats av Tveitts *op. 129* (t. 15-17) gir assosiasjoner til Debussys *Prelude vol. 2 nr. 9* (eks. 4.41).

Eksempel 4.41 Debussy, *Preluder vol. 2*, *Hommage à Pickwick Esq. P.P.M.P.C.*, t. 1-4.



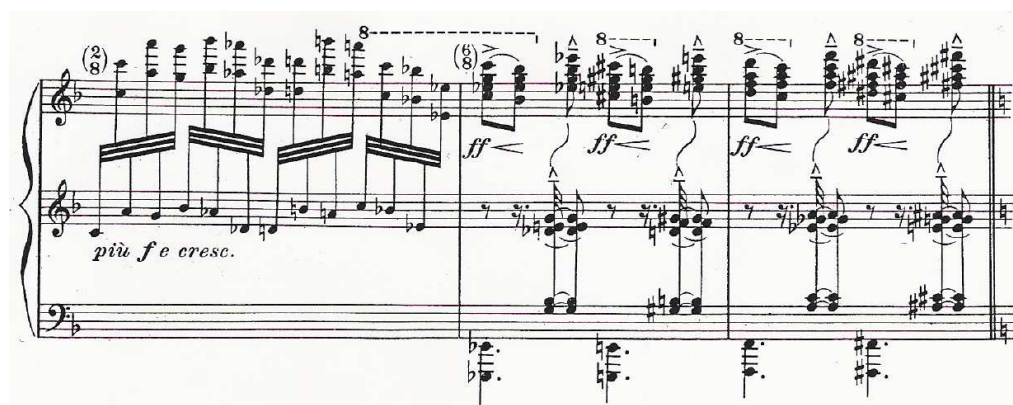
Tveitt bruker ofte hele registeret i ff for å oppnå en overveldende klangeffekt som inkluderer akkorder i ytter- og mellomregisteret. Karakteristisk her er maestoso-

partiet i tredje sats (t. 123-130). Lignende klangvirkninger finner en i for eksempel enkelte av Debussys *Preluder vol. 2* (eks. 4.42 og 4.43).

Eksempel 4.42 Debussy, *Preluder vol. 2*, La terrasse des audiences du clair de lune, t. 25-27.



Eksempel 4.43 Debussy, *Preluder vol. 2*, Feux d'artifice, t. 85-87.



Kombinasjonen av staccato og legato i ulike lag av klaversatsen som i t. 113 og 124 i Tveitts sonate minner om stilen i Debussys *Prelude vol. 1 nr. 9* (eks. 4.44).

Eksempel 4.44 Debussy, *Preluder vol. 1.*, La sérénade interrompue, t. 54-59.



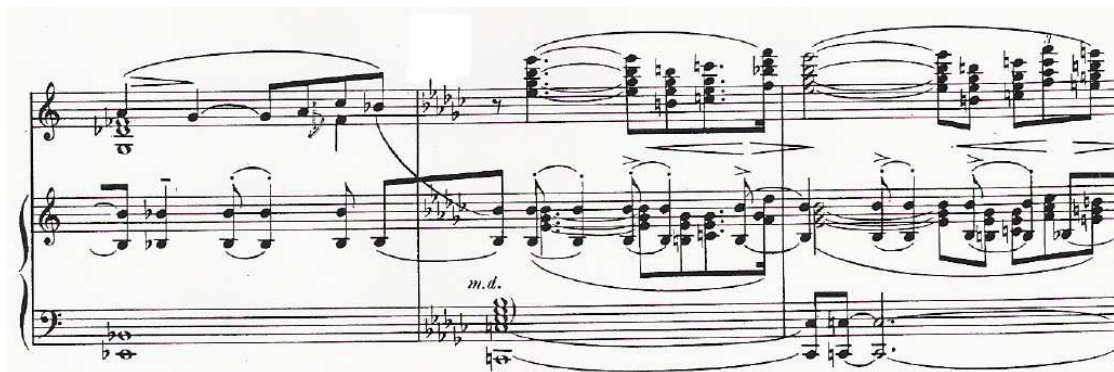
Den særegne klangen i akkordene i Debussys *Prelude vol. 1 nr. 4* finner sin parallell i variasjon 2 hos Tveitt: Høyre hånd har oktaver og kvint/kvart og venstre hånd har fyldigere treklanger. Dette bidrar til en klarhet i de øvre stemmene kombinert med en ”varmere”, strykeraktig klang i nedre register (eks. 4.45).

Eksempel 4.45 Debussy, *Preluder vol. 1.*, ”Les sons et les parfums tournent dans l’air du soir”, t. 27-29.

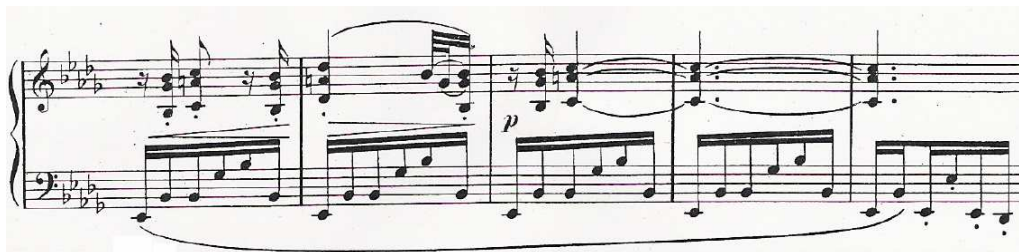


Den akkordiske stilen og flerlagsklanger i Ravels *Le Gibet* minner eksempelvis om fortissimopartiet mot slutten av variasjon 17 hos Tveitt (eks. 4.46).

Eksempel 4.46 Ravel, *Gaspard de la nuit*, Le Gibet, t. 34-36.



Eksempel 4.47 Ravel, *Gaspard de la nuit*, Scarbo, t. 83-88.



Gaspard de la nuit er en viktig referanse for Tveitt. Ikke minst må den særegne blandingen av romantisk og impresjonistisk uttrykk og klaverstil ha appellert til han. I særlig grad synes tredje sats, *Scarbo*, å ha vært en inspirasjon. Hovedelementet her er den besettende, rytmiske fremdriften og lange oppbygninger over ulike rytmeostinat (eks. 4.47).

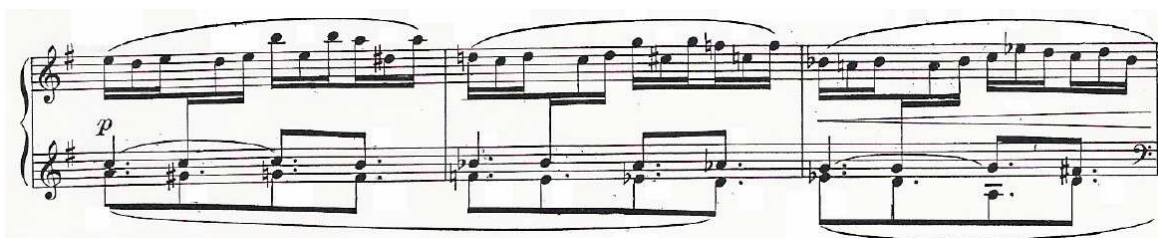
Tredje sats' forlengede oppbygninger hos Tveitt gir assosiasjoner til *Scarbo*. Tveitt roer forløpet ned på lignende måte som Ravel før reprisen av oppbygningsdelen starter igjen (t. 183-216). *Scarbo* slutter også uventet og flyktig i *ppp*.¹⁵⁹

Ravels magiske og eventyraktige uttrykk trer frem i deler av Tveitts sonate. I variasjon 3 og 6 i andre sats, kombineres det midtre og høye registeret med enkle toner i bassregisteret. Denne type klangverden, med glassaktig klarhet og dryssende arpeggio, finner en blant annet i menuetten i Ravels *Sonatine*. (eks. 4.48).

Eksempel 4.48 Ravel, *Sonatine*, andre sats, t. 39-46.



Eksempel 4.49 Ravel, *Le Tombeau de Couperin*, Prélude, t. 19-21.

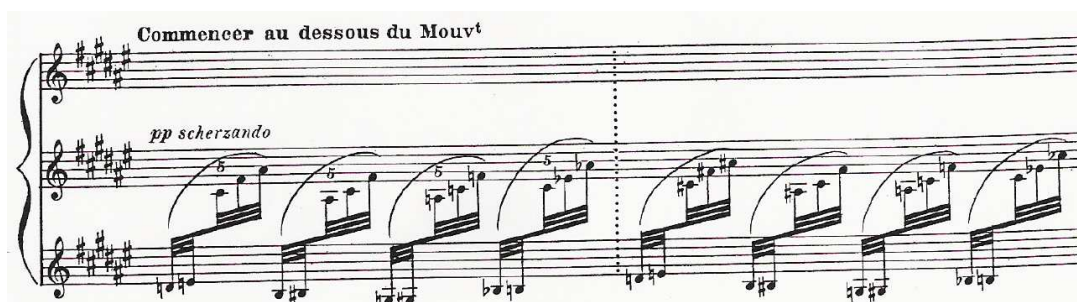


¹⁵⁹ Tveitt anmeldte Robert Rieflings konsert i Oslo i 1939 og viste sin begeistring for denne satsen av Ravel: "Men for en avslutning han gav sin aften! En tolkning av Maurice Ravels *Scarbo* som var fantastisk – fabelaktig! Det likeså geniale som vanskelige verk blev i Rieflings fremstilling det eventyr det virkelig er, fullt av flimrende lys, svirrende mystiske klangåpenbaringer og rytmiske

De hurtige triolpassasjene i variasjon 4 kan minne om lignende fingerpassasjer i *Le Tomeau de Couperin* (eks. 4.49).

Tveitts spinnende virveleffekt i tredje sats kan en finne igjen i mange verk av Ravel og Debussy som for eksempel Debussys *Poissons d'or* (eks. 4.50).

Eksempel 4.50 Debussy, *Images II*, *Poissons d'or*, t.94.



Klaverstilen i sidetema-versjonen av det eteriske temaet i første sats av Tveitts sonate gir assosiasjoner til Debussys *Prelude vol. 2 nr. 4*, med akkordisk melodi over oktavbass og arpeggio i mellomstemmen. Dette gir inntrykket av en viss avslappet, slentrende og salongaktig stil (eks. 4.51).

Eksempel 4.51 Debussy, *Preluder vol. 2*, "Les fées sont d'exquises danseuses", t. 68-71.

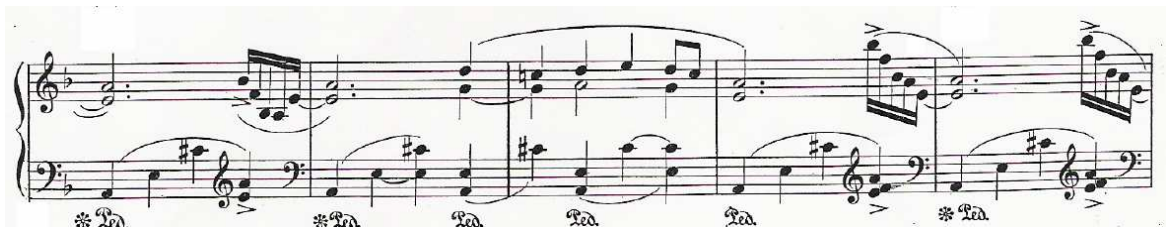


Tveitts bramoso e triste i på slutten av variasjon 18 poengterer gnisningen mellom h og b over en G-dur treklang – en tydelig folkemusikalsk referanse som skaper assosiasjoner til overtonerekkens "ustemte" syvende trinn. På lignende måte

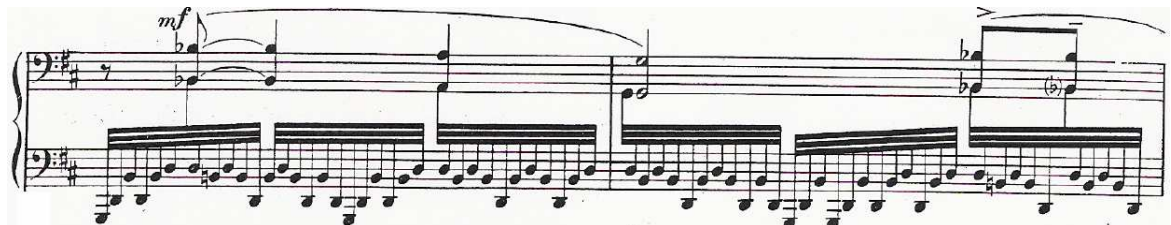
trekninger. Hvilken geniets fantast, denne Ravel – og samtidig hvilken guddommelig instrumentalist han er"(Tveit: 1983).

bruker Ravel en hentydning til blåtonen i bluesgenren på 1920 og 30-tallet. Denne virkningen er mye brukt i de to klaverkonsertene (eks. 4.52 og 4.53).

Eksempel 4.52 Ravel, *Konsert for klaver og orkester G-dur*, første sats, t. 192-196.



Eksempel 4.53 Ravel, *Konsert for klaver, venstre hånd og orkester D-dur*, t. 335-336.



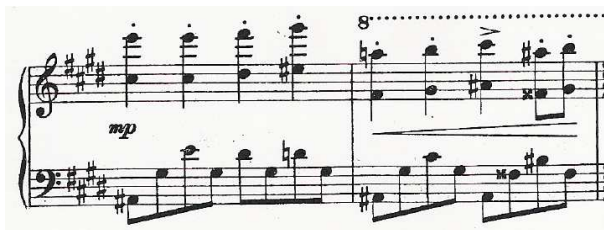
Den tørre og rytmiske staccatovirkningen, som en finner blant annet i t. 143-148 i Tveitts første sats, minner om tilsvarende partier hos Ravel som *Alborado del gracioso* (eks. 4.54).

Eksempel 4.54 Ravel, *Miroirs*, *Alborado del gracioso*, t. 1-4.



Nevnes må også referanser til Prokofjevs klaverstil, som delvis fornyet klaverets uttrykksmuligheter i første halvdel av 1900-tallet. Den eiendommelige desimteknikken i Tveitts variasjon 9 kan en finne allerede i *Visions Fugitives* op. 22 nr. 9 (eks. 4.55).

Eksempel 4.55 Prokofjev, *Visions Fugitives* op. 22 nr. 9, t. 16-17.



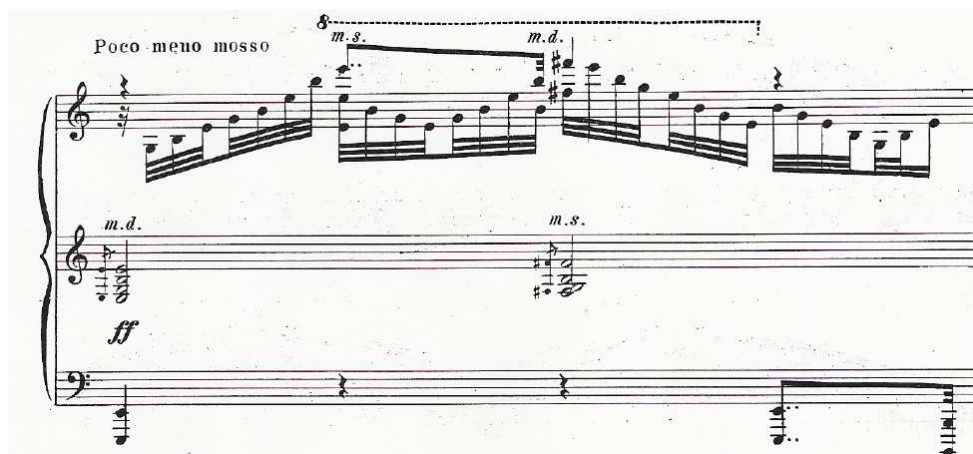
Åpningen av tredje sats, med ”tørre” bassakkorder over liggende toner, minner om partier i *Sarcasmer* op. 17 (eks. 4.56).

Eksempel 4.56 Prokofjev, *Sarcasmer* op. 17 nr. 5, t. 91-94.



Det kolossale i siste oppbygning av Tveitts tredje sats (t. 163-168) gir assosiasjoner til en type overveldende klaverpassasje som finnes i kadensen i Prokofjevs *Klaverkonsert nr. 2* op. 16 fra 1913. Her kombinerer begge komponister alle registre i flere lag og med flyktige trettitodeler og venstre hånd som raskt må krysse over høyre (eks. 4.57).

Eksempel 4.57 Prokofjev, *Konsert for klaver og orkester nr. 2* op. 16, første sats, t. 164.



Referanser og hentydninger i Valens *Sonate op. 38*

Valens *Sonate op. 38* referer delvis til en senromantisk klaverstil. Det selvrefererende er allerede nevnt i forhold til *Klaversonate op. 2*. I tillegg finnes det tråder til Max Regers klaverstil. Selv om Reger alltid beveger seg innenfor tonale rammer, er det den komplekse flerstemmigheten, tenutoartikulasjon av enkeltstemmer og en generell legatostil med individuelle og langstrakte legatobuer som skaper forbindelser til *Valens Sonate op. 38* (eks. 4.58).¹⁶⁰

I tillegg må nevnes den generelle referansen til J. S. Bachs kontrapunktiske klaverstil og toccata-formen. De flyktige sekstendelsfigurene i åpningen av tredje sats hos Valen er i stil med Bachs *Toccat i d-moll BWV 913* (eks. 4.59).

Eksempel 4.58 Reger, *Variasjoner og fuge over et tema av Bach op. 81*, variasjon 1, t. 17-19.



Eksempel 4.59 J. S. Bach, *Toccat i d-moll BWV 913*, t. 1-2.



¹⁶⁰ Valen var begeistret for Max Regers musikk, som nettopp kombinerte et høyromantisk uttrykk med barokke (kontrapunkt/fuge) og klassiske former (sonate/rondoform/ variasjonsform): "Og foruten Bach har jeg studert Reger, og jeg er aldeles fylt av beundring og begeistring for hans veldige ånd. Først når man trenger riktig dypt inn i hans verker får man øynene opp for hvilken gigant han er; ja, siden Wagner har vel ingen tilført musikken så mange nye verdier som han; han åpner ganske nye verdener for ens blikk" (brev fra Valen til Tove Møller Mohr, 16.6 1917). Tjøme viser at Valen anskaffet en rekke partiturer av Reger gjennom sitt liv. Regers polyfone stil og notasjon må ha påvirket Valen. Samtidig er ikke Valen i nærheten av den mengde detaljanvisninger av dynamikk, artikulasjon og verbale uttrykk i partituret som Reger noterte (Tjøme: 2002).

Det kan ellers være vanskelig å se noen direkte referanser til Valens delvis nyskapende klaverstil. Det er likevel grunn til å følge opp forbindelsen til Chopin og Grieg med aura-skapende gester og melodiske vendinger.

Ser en nærmere på Chopins melodiske figurer, kan en finne lignende utforminger i Valens *op. 38*. Et karakteristisk eksempel er den arabiske sekstendelsbevegelsen i t. 8-9 i andre sats som har paralleller til t. 11 i andre sats av Chopins *op. 58* (eks. 4.60).

Eksempel 4.60 Chopin, *Sonate h-moll op. 58*, tredje sats, t. 9-11.



Den improvisatoriske oppgangen i andre sats' B-del i Valens *op.38* (t. 41) minner om de tidligere nevnte, ekspressive oppgangene i balladene til Grieg og Chopin. (eks. 4.61, 4.62 og 4.63).

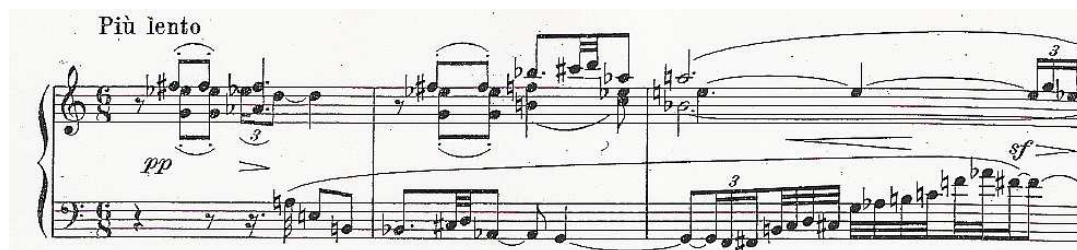
Eksempel 4.61 Chopin, *Ballade g-moll op. 23*, t.1-3.



Eksempel 4.62 Grieg, *Ballade op. 24*, variasjon 5, t. 82-83.



Eksempel 4.63 Valen, *Sonate op. 38*, andre sats, t. 39-41.



Likheter finnes også mellom lange, fallende passasjer med kromatikk i variasjon 1 hos Grieg og i sidetema i tredje sats i Valens *op. 38*. Etter en innledende stigning, gir denne type dalende, elegiske nedgang en magisk virkning. Kromatikk bidrar til at tonalitetsfølelsen blir uklar, i *Balladen* allerede i de innledende taktene (eks. 4.64 og 4.65).

Eksempel 4.64 Grieg, *Ballade op. 24*, variasjon 1, t. 17-20.



Eksempel 4.65 Valen, *Sonate op. 38*, tredje sats, t. 63-72.

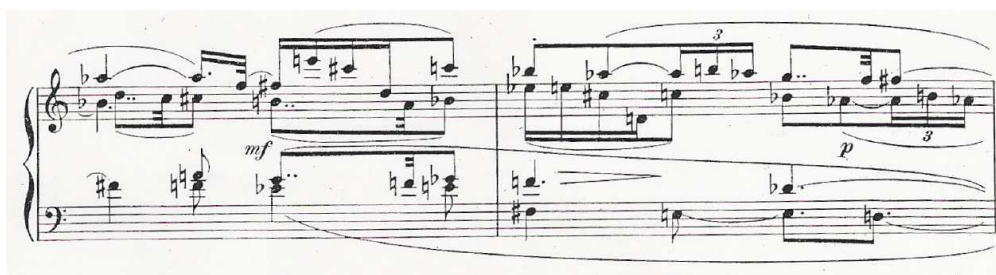


Stemningen i B-delen av Valens andre sats har en melankolsk aura som ikke er ulik den i de langsomme variasjonene i *Balladen*. Den uttrykksfulle gesten i åpningen av variasjon 9 hos Grieg er eksempelvis nær gestiske elementer i denne kontemplerende midtdelen av Valens *op. 38*. Her er elegisk kromatikk etterfulgt av en omsluttende, improvisatorisk figur (eks. 4.66 og 4.67).

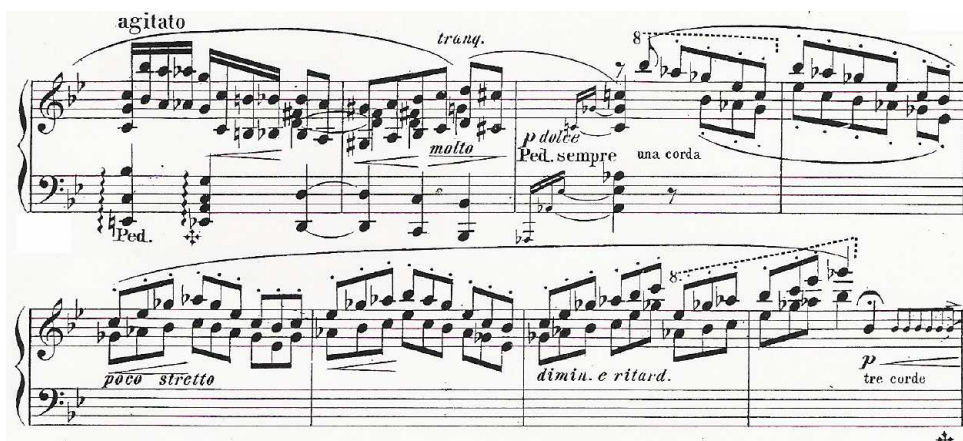
Eksempel 4.66 Grieg, *Ballade op. 24*, variasjon 9, t. 155-158.



Eksempel 4.67 Valen, *Sonate op. 38*, andre sats, t. 42-43.



Eksempel 4.68 Grieg, *Ballade op. 24*, variasjon 9, t. 170-177.



Eksempel 4.69 Valen, *Sonate op. 38*, andre sats, t. 87-95.



Andre sats hos Valen kulminerer i f på samme klang som *Balladens* kadens på ass-noneakkorden i variasjon 9. Akkorden er hos begge utgangspunkt for en friere, improvisatorisk klatring mot de øvre registre for så å utånde i diminuendo til tonen b som viktigste avslutningstone (eks. 4.68 og 4.69).

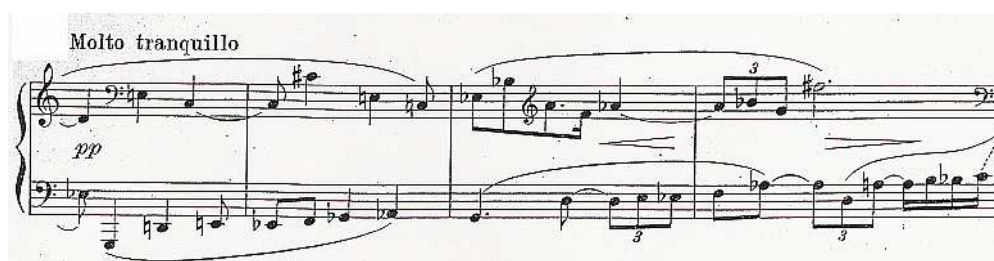
Eksempel 4.70 Valen, *Sonate op. 38*, første sats, åpning t. 1-3 og avslutning t. 135-138.



Det kan være grunn til å spørre om dette er tilfeldig eller om Valen har vært bevisst denne hentydningen. Et annet spørsmål knytter seg til Valens spesielle markering av motivet b – g – fiss som den siste og eneste referanse til første sats i sonatens avslutningstakter (eks. 4.70 og 4.71).

Dette motivet er allerede introdusert i t. 3 og er viktige toner i kulminasjonsakkorden i første sats i fff (eks. 4.70). Selv om disse tonene er i et annet intervallforhold enn hos Grieg, er de like fullt de samme tonene som i Griegs kjernemotiv. Disse forholdene gir grunnlag for å anta at det er sannsynlig at Valen har gjort bevisste hentydninger til Griegs *Ballade*.¹⁶¹

Eksempel 4.71 Valen, *Sonate op.38*, tredje sats, t. 163-166.



Metaforiske referanser

Alle tre komponister gjorde flittig bruk av billedlige assosiasjoner i tilknytning til sin musikk. Grieg laget deskriptive, stemningsvekkende titler på mange av sine lyriske stykker og andre klaververker. Tveitt har ofte titler og historier knyttet til sine opus. Dette gjelder i første rekke sceniske verk, balletter og operaer, ofte basert på norrøne temaer. *Hardingtonane*, et av hans mest spilte, har deskriptive titler fra samme geografiske området.¹⁶² Av særlig interesse er den fjerde klaverkonserten *Aurora Borealis*, et verk fra samme tid som *Sonate nr. 29*.

¹⁶¹ En kan si at ved å gjøre halvtonen g' – fiss' til stor septim (g' - fiss''), skapes en helt annen musikalsk virkning: Griegs resignerte motiv blir hos Valen til en opprivende gest til fiss''. Det er denne gesten som får en slags siste neddempet, symbolsk ekspressivitet i kodaen, understreket av et dynamisk svell (eks. 4.71).

¹⁶² Se også Bjarte Engesets "Naturrealisme og Naturmystikk i Geirr Tveitt si orkestrering av Hardingtonesuitene" (Engeset: 2003, Trolldhaugens skriftserie 2003).

Nordlyset er nettopp et overjordisk, gåtefullt himmelfenomen, og hver av satsene har et billedlig program knyttet til dette.¹⁶³

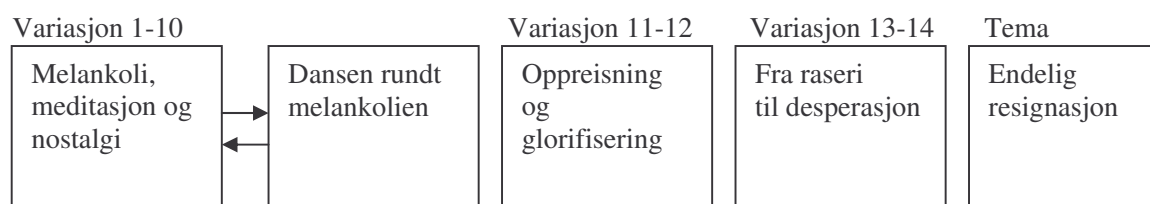
Valen refererer ofte til billedlige inspirasjoner og personlige hendelser.¹⁶⁴ Disse var gjerne i forbindelse med opplevelser knyttet til lesing av litteratur, natur, reiser eller personer i hans nære krets. De ensatsige orkesterverkene har billedlige titler. Valen uttrykte aldri et musikalsk program for sine verker, men la likevel ikke skjul på den subjektive opplevelsedimensjonen som inspirasjon. I motsetning til Tveitt, har de større instrumentalverkene til Valen aldri tilnavn, men kun nøytrale klassiske titler som sonate, symfoni, strykekvartett, trio.

Ingen av de tre klaververkene har uttalte musikalske programmer. Samtidig har komponistene selv antydnet utenommusikalske forbindelser: Grieg har i sine brev ikke lagt skjul på *Balladens* tilknytning til sin egen livskrise. Og tittelen ballade gir assosiasjoner til en fortelling som kan ha noe å gjøre med hans egen sinnstilstand i denne perioden. Tveitts tilnavn *etere* og mottoet *in cerca di...* åpner opp for billedlige assosiasjoner. Valen har selv uttrykt at hans sonate ble inspirert av blant annet diktet *The Hound of Heaven*. Det er grunnlag for å bygge på dette i forhold til en fortellende billedliggjøring av verkenes dramatiske utforming.

Griegs *Ballade*: et psykologisk drama

Balladen kan ses som et psykologisk drama og prosess som er utformet etter en helt spesiell plan (eks. 4.72).

Eksempel 4.72 Grieg, *Ballade op.24*. Dramatisk oversikt.



¹⁶³ Første sats: "Nordljøset vaknar yuir haustfargane", andre sats: "Det glittrar på vinterhimlen", og..., tredje sats: "Siglar burt i vårnatti".

¹⁶⁴ Se historien bak *op. 29 nr. 1* i "Spørsmål om pedal i Valens sonate" i del 2.

Her følger noen fritt sammensatte, og utdypende bilder og betraktninger om innholdet i de ulike stadiene og tilstandene i denne prosessen.

Det repeterende og sirkulære. G-mollauraen og det evig repeterende i verket understreker det sirkulære, følelsen av ikke å komme videre. Hver variasjon kretser også rundt sitt eget materiale. Repetisjonsideen går igjen på alle nivåer, fra det minste motivet, til den enkelte variasjon og til storformen. Bruddene blir dermed mer brutale som hugg i sirkulære former.

Konflikt og frustrasjon. Motsetningene i verket gir en overordnet følelse av konflikt. Dette gjenspeiler seg i *Balladens* streving mot sammenheng versus de stadige avbruddene. Det er hele tiden elementer av å bli styrt i ulike retninger. Intensiveringsbruddene, bråe overganger og den stadige følelsen av å begynne på nytt bidrar til en tiltagende og påtrengende frustrasjon over at forløpet hele tiden blir avbrutt. Dette får en forsterket virkning i de repeterende omgivelsene. Det musikalske dramaet synes å være i opposisjon til sin egen form. Variasjonene blir en fysisk tvangstrøye for dramaets ambisjoner.

En intens tilstedeværelse: ”veien blir til mens du går”. Premissene for en god fortelling er at lytteren fenges underveis. Det balanseres mellom følelser av sammenheng og overraskelser underveis: Sammenhengen må være der for å kunne bygge opp den overordnede historien. Samtidig må man underveis kunne gripes av opplevelser som berører og fengsler. En kan derfor oppleve fortellingen på flere plan. Det er flere ting på gang til enhver tid. Poenget er at en ikke alltid vet dette underveis: Det gåtefulle blir selve nerven i den fortellende stilen. Det blir vanskelig å orientere seg. Veien blir til mens du går og overraskende formmessige episoder blir på disse premissene en del av det. En skal hele tiden gripes av fortellingen – i nåtid – og en lytter samtidig i forventning til hvor en skal og hvordan det hele ender.

En psykisk uberegnelighet. Ved å gå inn i melankoliens og depresjonens ulike stadier skapes et mangfold av uttrykk innenfor en psykisk tilstand. *Balladen* utforsker melankoliens uendelig faser, fra å være innesluttet, nesten vakker i sin selvmedlidenhet, til å være rasende brutal og fortvilet. *Balladen* blir en vandring i

disse følelsene. På den måten er *Balladens* strukturelle plan svært nær selve tilstanden. Den kan være statisk for deretter å skifte til det uberegnelige.

Vandring i melankoli, fortvilelse og trøst. De ulike variasjonene blir erindrende bilder som blir hentet frem etterhvert, alle utledet fra temaets hemmelige kammer. Det synes også å være en slags trøst underveis: Lettheten i det dansende kan midlertidig dempe ned den selvmedlidende tilstanden. Verkets tilbakevendende meditasjon over melankolien er en tilstand som retter seg innover uten noen tydelig retning eller vilje. Den midtre variasjonen kan på denne måten bli selve høydepunktet i verket. Den totale psykologiske nedbyggingen blir her et dreiepunkt i verket som tvinger dramaet til å stoppe opp i ettertenksomhet. Fortid og fremtid nøytraliseres ved at følelsen av tid og sted blir borte.

Kamp mellom oppstemthet og depresjon. Kampen mellom moll og dur er også symbolsk i andre halvdel. Dette gjenspeiler et forsøk på å reise seg opp av den indre konflikten og triumfere over den. Mennesket har evnen til å løfte seg ut av depresjonen og se lyset i enden av tunnelen. G-molls tilbakekomst blir brutal etter den midlertidige forløsningen. Den manisk-depressive vekslingen forsterkes og blir etter hvert blir mer og mer uutholdelig. Dette er imidlertid kun en stasjon på veien via raseri og desperasjon til en endelig resignasjon.

Tveitts Sonate nr. 29 : en søken i høyden

To italienske uttrykk er også gitt som beskrivende overskrifter i Tveitts partitur: *Etere*, som et generelt tilnavn for sonaten og navn på temaet i annen sats, og *in cerca di...*, som et innledende motto til første sats. Begrepet eterisk knytter seg til noe luftig, eller i luften og derfor ikke jordbundet.¹⁶⁵ Luften er også usynlig og abstrakt, og som mennesker er vi hele tiden omgitt av den og avhengig av den. Samtidig har vi mulighet til å komme nær en virkelig luftig følelse ved å oppsøke større høyder. *In cerca di...*, oversatt som ”på jakt etter...” eller ”en søken etter...”, kan tolkes som utledet av det eteriske tilnavnet: en søken etter noe i det

¹⁶⁵ *eter* (fra gresk: aither): klar, ren luft i de høyere regioner; himmelrommet. Innenfor fysikk er eter et hypotetisk stoff som tenkes å oppfylle alle tomrom og gjennomtrengende all materie. Innenfor kjemien: en fargeløs væske som dannes av alkoholer ved avspalting av vann. *eterisk*: som har eterens egenskaper; luftig; klar, fin, himmelsk, overjordisk. (Fremmedordbok. Aschehoug/Gyldendal)

luftige eller i luftige omgivelser. Med andre ord en søken mot noe usynlig i det usynlige, som finnes i høyden. Musikk er usynlig, men tilstede som mystisk kraft, og kan få kontakt med det uutsigelige. Dette gir assosiasjoner til den type naturopplevelse som fjellvandring og tindebestigning er, og som Tveitt ofte tok del i.¹⁶⁶ I det følgende vil jeg bygge på naturrelaterte metaforer og sette disse i forbindelse med sonaten. Referanser til mulige assosiasjoner i sonaten er fortløpende skrevet i parentes.

Tindebestigninger er en gradvis streben mot høyden. Underveis er det gjerne mindre topper som gir et variert utsyn i et landskap som skifter, men som samtid alltid er en del av det samme (variasjon over samme tema). Bestigningen av toppen er en prosess der en underveis må vandre i landskapets former, mest oppover, men også nedover (musikalske bølger som strever opp og faller tilbake). Landskapet kan skifte på en overraskende måte: plutselige stup og andre fysiske og dramatiske kontraster forekommer ofte. Fjellet er uberegnelig, og den som vandrer må følge naturens krefter (bråe skift/ statiskhet). Har man først kommet opp i de luftige lag, kan man få et vidt utsyn (kulminasjoner, statiske høyder, følelsen av å fly). Det blåser nesten alltid på toppene, man kan ikke stå der for lenge, og hører egentlig ikke til der, men får lov å se og få et overblikk som lønn for det fysiske strevet. Vinden, som landskapet, bølger ujevnt, og kommer ofte støtvis og i kast (*accelerando/ ritardando – crescendo/dimenuendo*). Jo høyere en kommer, jo mer vektløs blir man, ved at luften blir tynnere og at tyngdekraften gir mer etter. Kombinasjonen av vektløshet, vind og utsyn kan gi følelsen av å fly i både sjelelig og fysisk forstand.

Fjelllandskapet kan oppleves som en statisk, altoppslukende tilstand (tema som allestedsnærværende og som smelter sammen med en modal toneverden). Fjellheimen kan være overveldende og gi en følelse av å representere en egen verden, fjernt fra jordiske liv, trivialiteter og bekymringer (kunstverkets idealiserte verden). Denne tilstanden kan ha religiøse dimensjoner, der en er ett med naturen,

¹⁶⁶ Tveitt hadde gjennom hele livet sterk tilknytning til naturen, spesielt i Hardanger, med utallige fjellvandring med vide utsyn i overveldende natur. Dette er vesentlig i forhold til Tveitts forestillingsverden og klanglige fantasi. Den romantiske naturmystikken innen europeisk kunsttradisjon har blitt sett som svermerisk overføleri og som en del av den borgerlige lengsel tilbake til noe opprinnelig og autentisk. For Tveitt, som vokste opp i denne overveldende og ville naturen, var naturkreftene en uatskillelig og naturlig del av livet og ikke blot noen sentimentale stemninger. *Sonate nr. 29* er heller ikke sentimentalt, overlesset eller overfølsomt i uttrykket, men går i retning av et direkte og realistisk møte med naturen.

som symbol på noe guddommelig, og det nærmeste en kan komme en himmelsk tilstand og likevel aldri nå målet (finne sannheten).

Det er en tradisjon å vandre alene (pianisten som soloutøver) og dermed kunne ha opplevelsen for seg selv og være i dialog med naturkreftene og det guddommelige (selvrefleksjon/selvransaking). Det ligger også en indre lengsel etter å bli oppslukt av naturens helhet og uendelighet, vel vitende om at følelsen kun er midlertidig (resignasjon i nedadstigende, frygisk halvtonetrinn). Man må til slutt ned fra det høye landskapet og tilbake til den ”virkelige” verden, men bare for igjen å lengte opp (det evig repeterende og uforløste).

Det er noe symbolsk også i det eteriske temaet i ekkoversjon. Ekkoet er naturligvis det mest åpenbare akustiske fenomenet fra fjellverdenen: Roper man mot fjellveggen i det fjerne, får man de samme lyder eller ord tilbake som en speiling av lyden i luft. Fjellveggen speiler alle lyder og danner en egen klang (resonanser som henger igjen og blander seg). Roper man, får man det tilbake som ett eller flere ekko (repetisjoner, gjenklang). Ekkoene kommer også i ulike tidsforhold til ropet, avhengig av avstander og fjellveggens størrelse og karakter (augmentering/ diminuerende). Fjellet har sin egen dimensjon av tid og rom. Ekkoet gir ikke svar på et spørsmål, men stiller samme spørsmål tilbake som om naturen var samtalepartner uten å kunne gi svar. Naturen blir således kun et speil i en gåtefull, uavklart, selvreflekterende dialog. Naturen forsterker og tar opp utrope – lyden blir borte, men blir samtidig en del av naturen. Lydens abstrakte vesen blir en mystisk kraft som inngår og smelter sammen med naturens egne lyder.

En får ikke svar på *in cerca di...* Det er også den sterke naturopplevelsens kjerne: Den blir utsigelig og uforklarlig, men likevel høyst reel for den som eier den. Det er en søken i et slags intet som allikevel kan fylles med innhold og livsbekreftende visjoner. Det synes å være et eksistensielt program i sonaten som er nært knyttet til Tveitt som kunstner og menneske i en vanskelig livssituasjon. Det eteriske temaets allusjoner til Griegs *Aften på høyfjellet*, som tidligere nevnt, støtter opp om dette.

På bakgrunnen av denne gjennomgangen vil jeg sammenfatte metaforene til en mulig sammenhengende fortelling for sonaten (eks. 4.73).

Eksempel 4.73 Tveitt, *Sonate nr. 29*. Metaforisk oversikt.

Første sats "INNLEDNING: BESTIGNINGEN"	Andre sats "I DE HØYE LUFTLAG"	Tredje sats "LIVSBEJAENDE BEKREFTELSE"
VT ET	ET (VT i variasjon 17-18)	VT
Presentasjon av symbolsk dualisme og forbindelse: VT "vandrerens" ET "eteriske høyden"	Det musikalsk-filosofiske midtpunkt i sonaten. VARIASJON 1: Etablering av "fjellets akustikk" (ET i ekko). Videre vandring i høyden – ulike bilder og belysninger av det eteriske fra et høyere virkelighetsperspektiv. Forbindelsen mellom VT og ET gjenopprettes før emosjonelt høydepunkt i sonaten i variasjon 17 og 18. Høyden forlates i variasjon 19 (ekkoeffekt visker vekk spor).	Feiring av oppnådd kraft og innsikt gjennom skiftende, eksalterte stemninger av høytidlighet, villhet, rituell dans, endeløse, målrettede, viljesterke oppbygninger og ekstatiske utladninger. Følelse av svimmelhet og rytmisk driv. Finner tilslutt tilbake til roen (utgangspunktet i første sats). Oppløsning av VT leder inn i ekkkoreferansen fra andre sats. Kun minnet om ET igjen.
Vandrerens (VT) visjon om, streven og søken mot det eteriske, "høyden", representert ved ET. VT stadfester sin styrke og iboende kraft.		

Valens *Sonate op. 38* : en sjelelig jakt

Ifølge Valens første biograf, Olav Gurvin,¹⁶⁷ var det diktet *The Hound of Heaven* av engelskmannen Francis Thompson som ga Valen inspirasjonen til å gå i gang med sonaten.¹⁶⁸ Gurvin påpeker at sonaten ikke er programmatisk, men at deler av diktet har influert de enkelte satsene. Gurvin skriver:

Diktet skildrer en sjels fortvilte søkning etter fred. Guds kall som er symbolisert ved 'Himmelhunden' gir ikke sjelen ro, trøst eller hvile verken hos menneskene eller i naturen. Til slutt gir sjelen opp, for den innser at den er ingenting, den er bare: 'skitnast' klump som er av kleimne leir å heile manne-ætt, og finner fred i Guds kjærlighet. Inspirasjonskilden til sonatens første sats er begynnelsen av diktet, der selve jakten blir skildret (...) Det var dette bevegelsesforløpet i diktet som fremkalte den motiviske

¹⁶⁷ Olav Gurvin var Norges første professor i musikkvitenskap. Han var Valens første biograf og kjente komponisten personlig.

¹⁶⁸ Se i appendiks for hele diktet og norsk oversettelse (Opphavsperson til oversettelsen er ukjent. Funnet i Robert Rieflings etterlatte papirer ved Norsk Musikkamling, Oslo).

drivkraft i denne satsen som en godt kan karakterisere som et musikalsk lyrisk drama (...) Midsatsen, Larghetto, er (...) inspirert av det partiet i Thompsens dikt der det forgjeves søkes trøst hos menneskene (...) "Toccata" (...) er som første sats inspirert av selve jakten, særlig fra de strofene i diktet der sjelen forgjeves søker hvile i naturen.¹⁶⁹

I tillegg nevner Gurvin at andre sats også er inspirert av en novelle Valen hadde lest et eller annet sted av en annen engelskmann om to menneskers siste dager på en øy i Stillehavet. Tredje sats skal dessuten være inspirert av naturinntrykk da Valen stod utenfor huset sitt i Valevåg:

Det var stjerneklart og stille. Da kommer plutselig noen krappe sterke kastevinder ned fra fjellsidene, og med en gang springer motivene i begynnelsen av *Toccata* (tredje sats) fram i hans fantasi, og satsen begynner å utvikle seg.¹⁷⁰

Med utgangspunkt i dette, vil jeg forsøke å se verkets dramaturgi ved hjelp av metaforer (eks. 4.74).

Hovedideen i sonaten er den gjennomgående transformeringen av hovedmotivet (den nedadgående tretonemotivet) som tidligere har vært påpekt i del 1. Det fallende motivet får ulik mening i de ulike temaene og satsene - det kan symbolisere forskjellige stemninger og karakterer, men springer ut av den samme enhet. Parallelt med dette kan verket som Valen antyder, ses som en sjelelig reise, og de ulike temaene synes å symbolisere ulike stadier i denne prosessen (eks. 4.74).

Sonatens første sats setter umiddelbart motstående krefter opp mot hverandre. Det lyriske aspektet får en egen prosess gjennom sonaten: først som innledende motvekt til hovedtema i første sats (som sidetema), deretter som et hoveduttrykk i andre sats, for så å samle trådene i sonaten til slutt. Toccataens flyktighet synes å være en slags livgivende kraft som visker vekk første sats tunge, massive og problematiske uttrykk.

¹⁶⁹ Gurvin: 1962 s. 134-5.

¹⁷⁰ Gurvin: 1962 s. 134-5. Bjarne Kortsen påpeker også forbindelsen mellom *Sonate op. 38*, *Fiolinkonserten op. 37* og de to sangene *Denk' es o Seele* og *Tretet leise op. 39* ved at kampen med døden synes å være gjennomgående i tekstene (*op. 38 og 39*) og hendelsene bak verket (*op. 37*) (Kortsen: 1965 s. 82-83). Det var også urolige tider med krig i Europa og okkupasjon av Norge like før Valen begynte med sonaten.

Ideen om en streben oppover og fall nedover, som er gjennomgående viktig, endrer også karakter i løpet av satsene: Streben oppover kan skje med tydelig anstrengelse, motstand og sterk vilje (første sats), men kan også være lengselsfull (andre sats), og med befriende vilje til overskudd og livsglede (tredje sats).

Eksempel 4.74 Valen, Sonate op. 38. Metaforisk oversikt.

Første sats <u>Metaforer::</u> HT: stolthet, kamp, viljestyrt jakt, urolighet, plutselige skift i stemning, opprivende, turbulent, ikke linjær, kantet, fall fra stup, indre kaos. ST: bøye seg i ydmyk, ærbødighet, motvekt til HT /strekke seg i lengsel oppover. <u>Oppsummering:</u> Kamp mellom krefter symbolisert ved HT-ST Uavklart slutt: Intensifisering av turbulente krefter, desperasjon, brutalitet.	Andre sats <u>Metaforer:</u> A-del: grasiøs, omsluttende, kjærlig, hvile for turbulens, erindring av lys, forkammer til B-del. B-del: mediterende, i det indre kammer, utenfor verden, lys, undring, varhet, stillhet, uten vilje. <u>Oppsummering:</u> Lengsel om håp og forsoning, indre ro.	Tredje sats <u>Metaforer:</u> HT: Jakten fra første sats fortsetter, flyktighet, vinden som ugjenkallelig driver over jorden, vinden som usynlig natur/kraft, vinden som visker vekk det som har vært, vinden som symbol på noe som må videre. ST: På vei til forsoning, formet som en regnbue. KODA: (ST) Vinden har løyet, endelig forsoning, mot indre ro, det evig gåtefulle, erindringer fra første og andre sats, tiden stopper opp. <u>Oppsummering:</u> Forening av paradokser: fra jakten til forsoning og evig, uavklart undring, overgang til stillheten...
---	---	--

DEL 5 KONKLUSJON

Kompositoriske fellestrekk

I lys av den analytiske gjennomgangen i del 1 kan en se flere sammenfallende kompositoriske elementer som ligger til grunn for utformingen av de tre klaververkene på tvers av genre og stilistisk ståsted. I hovedtrekk kan disse sammenfattes på denne måten:

Tematisk-motivisk enhet og strukturell sammenheng. Temaene og/eller deres motiver gjennomsyrrer verkene. Til tross for tresatsig struktur i sonatene, er det et mål også for Tveitt og Valen å binde dem sammen tematisk, tydeligst hos Tveitt og mer gestisk og abstrakt hos Valen. Tveitt og Valen skaper også tematisk dualisme. Hos Grieg ligger det en symbolsk moll/dur dualisme i selve temaet som senere ekspanderer. Til tross for strukturelle svakheter dreier Grieg stillstand og avbrudd til dramatiske virkemidler.

Stemningsskapende aura og fargeleggende harmonikk. Verkene har en aura av alvor og seriøsitet. Valens atonalitet har et moll-preg som oppleves som egen harmonisk modus. Det er hos alle et blikk på fargeleggende og stemningsskapende harmonikk. Tveitts og Valens klangbehandling gir følelsen av å være i en enhetlig harmonisk verden. Halvtonen er likevel viktig hos begge i forhold til en melodisk spenning og streben. Dette trinnet, og en viss grad av kromatikk, er etterlevninger av den tonale tradisjonen som Grieg bygger på. Tveitts og Valens harmonikk virker forløsende i forhold til *Balladens* jordbundne og strukturerte tonalitet. Det sanselige og fargeleggende, som fungerer som et dekorativt element i *Balladen*, blir hovedelementet hos Valen og Tveitt. Valens og Tveitts tonespråk gir i kraft av sin harmoniske mangetydighet en opplevelse av stadig flyt og kontinuitet. Samtidig blir det mer ”svevende” i mangel av stabile harmoniske forankringspunkter. Dette forsterker den gradvis oppløsende, åpne avslutningen i begge verk.

Dynamisk spennvidde og bråhet. Hele det dynamiske registeret blir brukt innenfor yttergrensene av ppp – fff. Dynamikken svinger, enten som mindre sveller i frasen,

eller som større oppbygninger og nedbygninger over flere takter. Statiske partier er særlig fremtredende som kontraster i *Balladen* og i Tveitts sonate. Påfallende er også den brå nedbygningen fra toppen av de midlertidige høydepunktene før neste oppbygning starter. Denne bråheten er påfallende i alle tre verk. Ideen om å strekke spenningen og intensiteten til bristepunktet er et virkemiddel som går igjen.

Symmetri og asymmetri, rigiditet og frihet. Rent følelsesmessig og dramatisk strekker verkene seg utover det tilsynelatende strenge notasjonsperspektivet. Det søkes hele tiden etter å gjøre avvik i den regelbundne i taktstrukturen. For Grieg skjer dette fra midtdelen, for Tveitt og Valen i form av asymmetriske videreføringer av temainnsatser.

Gester og konturer som fraseringsenheter. Musikalske gester og bølger skaper konturene og formene i musikken. Hos Tveitt og Valen blir dette enda mer fremtredende ved manglende stabil tonalitet.

Mediterende midtdeler. Rent strukturelt har verkene stille og ettertenksomme midtdeler som fungerer som innadvendte, mediterende og dramatiske dreiepunkter.

Nøkternhet og saklighet. Verkene er så godt som blottet for virtuoseri. Alt musikalsk materiale er underlagt en kompositorisk strenghet og tillagt mening. Temaene og deres motiver synes mer konstruerte som kompositoriske byggesteiner enn melodiske inspirasjoner. Kompositorisk er det en konstruksjonsmessig direkte nøkternhet hos alle.¹⁷¹ Det repeterende, steile tematiske utgangspunktet avrundes av den fargeleggende harmonikken.

¹⁷¹ I denne sammenhengen kan nevnes at Grieg endret folketonens intervaller til å bli mer ensidig og enhetlig enn Lindemanns nedtegnede versjon. I autografen til *op. 24* kan en se at Grieg har første tatt utgangspunkt i Lindemanns melodi og siden har rettet enkelte av meloditonene. Dette gjelder blant annet kjernemotivet, som hos Lindemann er noe variert, men som Grieg ønsket å ha likt hver gang. Lindemanns nedtegnelse har også flere punkterte rytmer som Grieg i flere tilfeller har endret til en enkel fjerdedel eller to åttendedeler. Dette er gjort for å gi mer sangbarhet til melodien og ta vekk dansepreget i den. Dette understrekes ytterligere ved at Grieg har endret tempoangivelsen fra Lindemanns *moderato* til *andante*.

Variasjonsprinsippet er et sammenbindende hovedelement. Verkene kan ses som variasjonsverk som bindes sammen gjennom bearbeidingen av noen enkle musikalske ideer.

Åpne avslutninger med tematisk referanse. Alle tre verk har rolige og neddempede avslutningsdeler. Tematiske elementer fra tidligere dukker opp som referanser. Dette er sterkest fremme hos Grieg, men også viktig for Tveitt. I Valens avslutning er dette mindre åpenbart, men inneholder likefullt et viktig motiv fra første sats. Til forskjell fra Grieg, er Tveitts og Valens avslutninger gjennomkomponerte og organiske.

Norske og kontinentaleuropeiske elementer

På bakgrunn av denne oppsummeringen er det grunn til å spørre om det er noe som binder disse verkene sammen som norske og vestnorske verk, uavhengig av tidsperiode og estetisk ståsted. Med ”norsk” i denne sammenheng menes først og fremst forbindelser til hjemlig natur, klanglig miljø og felleskulturelle referanser som diktning og/eller folkemusikk.

Som et utgangspunkt for å si noe mer om dette, vil jeg derfor trekke frem deler av Griegs mer generelle beskrivelse av norsk folkediktning og -musikk:

Den som leser den eldre Edda, blir snart klar over den vidunderlige kraften og knappheten i uttrykket, eiendommeligheten i å si meget med få ord. Han vil beundre setningens enkle, plastiske oppbygning (kongesagaene) (...) Jo dypere hjertets spenning er, desto mer lukket og gåtefull er uttrykksmåten. Språket er bestandig djervt alvorlig og verdig. Man aner mer enn man ser lidenskapens stormfulle oasen. Man anså det som brutalt å vise sine beste følelser, og også for følelsene er uttrykksmåten like knapp som kysk (...) Man kan si at på lignende vis har folkevisen avspeilet folkets innerste sjelsliv. Hva dikterne har oppnådd i denne henseende, er det samme som jeg har etterstrebet (...) Grunntrekkene i den norske folkevise er (...) - en dyp melankoli, som plutselig kan slå over i en vill, løssluppen humor. Hemmelighetsfull dysterhet og ubendig villskap – det utgjør motsetningene i den norske folkevise.¹⁷²

¹⁷² Grieg i brev til Finck 1898 (Benestad: 1998).

I forhold til oppsummeringen av kompositoriske hovedtrekk over, kan en se at mye av dette kan passe inn i en beskrivelse og karakterisering av noen tendenser:

Konsentrasjon av uttrykk. Her inngår at verkene ikke er kompleks som samlet uttrykk, men bygde på strebende stigning/fall og gestiske bølger. Alt er utledet av ekstrem motivisk-tematisk konsentrasjon og enkelhet. Alt musikalsk materiale er meningsfullt, saklig og direkte.

Følelsesbetont uttrykk. En finner en emosjonell kraft og alvor. Skjulte ladete og sterke følelser eksisterer under overflaten til tross for kompositorisk strenghet og konsentrasjon. Dette forsterkes ved at det er ren instrumentalmusikk, og at den i sterk grad kan skape tvetydighet.

Ekstreme motsetninger og ytterpunkter. Beskrivende ord som dybde, hemmelighetsfullhet, melankoli, villskap og brutalitet passer. En finner bråhet i bruk av kontraster, brudd og plutselige skift som dramatiske virkemidler.

I kjølvannet av dette vil jeg trekke frem noen andre aspekter som kan ses som elementer i en felles kontekstuell forankring:

Stemningsmessig aura og resonanser i naturen. En kan oppleve stadig nye klangfarger innenfor en ensidig, mollstemt harmonisk verden som kan gi assosiasjoner til indre stemninger i møte med en overveldende, altoppslukende natur. En finner også kvarter, kvinter og ikke minst tritonus som en viktig del av det melodiske og harmoniske bildet. Dette og bruken av hele klaverregisteret er viktig for alle tre og gir assosiasjoner til overtonespekteret i folkemusikktradisjon.

Variasjonsprinsippet. Dette prinsippet er felles med en folkemusikalsk verden og symbolsk for opplevelsen av naturen (naturen som enhet og en evig variasjon av de samme elementene – steiner, planter, farger, lyder). Variasjonsprinsippet synes det nærliggende, fundamentale valget for disse komponistene og er ikke primært en syklisk form. Variasjonsideen er også allestedsnærværende innenfor sonatestrukturen som Tveitt og Valen bruker. Alt materiale er beslektet og springer ut av en felles kilde.

Fortellende stil. Det fortellende har mye til felles med en folkemusikalsk opplevelsramme som de store episke folkeballadene. Fortellingen krever en innlevelse i de personlige og innadvendte stemninger for så å kunne identifisere seg med handlingen. Pianisten som soloutøver kan ses som en personifisering av en forteller. Den romantiske forestillingen om den ensomme vandreren har også sitt motstykke i den norske nasjonalromantikken: en idealisering av enkeltmenneskets forhold til den overveldende og altoppslukende naturen.

”Antislutt”. Avslutningene på de tre klaververkene er også et slags motstykke til mange tradisjonelle romantiske klaververk: i stedet for å avslutte triumferende og heroisk – som var en yndet oppskrift – trekker de seg tilbake i gåtefullhet. Disse uforløste avslutningene gir ikke endelige bekreftelser og setter alt det dramatiske som har skjedd i et annet lys: Slutten symboliserer den evig spørrende tilknytning til stillheten og ettertanken, noe som i norsk sammenheng ofte er knyttet til den personlige naturopplevelsen.

Utleddet av dette følger en oversikt over ulike impulser og mulige assosiasjonsvekkende forbindelser til en norsk og kontinentaleuropeisk kontekst (eks. 5.1).¹⁷³

¹⁷³ Denne oversikten er høyst skisseaktig og ønsker kun å åpne opp for en måte å se disse verkene med bakgrunn i gjennomgangen og drøftingen som har vært gjort. Inndelingen er ikke ment som absolutt, men er en pekepinn til fellestrekkene i verkene (Således vil assosiasjonen til eksempelvis ”hemmelighetsfull” tolkes å være mer karakteristisk for en norsk kulturell kontekst).

Eksempel 5.1 Oversikt over forbindelser til norsk og kontinentaleuropeisk kontekst.

Assosiasjoner til en "Norsk kontekst"		Assosiasjoner til en "Kontinentaleuropeisk kontekst"
<u>NATUR OG FOLKEDIKTNING/-MUSIKK</u> Altoppslukende, evig natur Høyder, fjell, himmel, luft, vind Ekstreme kontraster Bråhet, stup Variasjon, gjentakelse Naturtoner og -resonanser Innesluttet Gåtefull Hemmelighetsfull Uforløst Knapphet, konsentrasjon Enkelhet Direkthet Brutalitet Villskap Verdighet Alvor, seriøsitet	Personlig Individuell kunstnerisk uttrykk Enhet Sammenheng Tilhørighet Ensomhet Lengsel Søken Variasjon Repetering Vandrende melodiske konturer Musikalske bølger Gester Episk drama Fortelling	<u>MEDIUM</u> Soloklaver -tradisjon <u>KOMPOSISJONSTRADISJON</u> Sonate Ballade Tema og variasjoner Sonatesats ABA Rondo Toccata Tematisk utvikling Tematisk enhet Tematisk dualisme Tematisk transformering Kompositorisk idealisme Romantisk verkkonsept <u>TRADISJON FOR REFERANSER OG ALLUSJONER</u> Kompositoriske forbindelser Instrumentale forbindelser

Forklaring til eksempel 5.1: Kolonne 1 viser ord knyttet til naturen og folkediktning/musikk som kan gi assosiasjoner til en norsk kontekst, kolonne 3 inneholder kompositoriske og instrumentale elementer som tilhører en kontinental tradisjon. Kolonnen i midten søker å vise assosiasjonsvekkende ord som i større grad kan sies å tilhøre begge "verdener".

Musikalske bekjennelser og forening av impulser

Fra dette perspektivet vil jeg søke å bringe sammen et større bilde av hva som kunne ha vært komponistenes motivasjoner og visjoner, og utdype en eventuell identitetsskapende symbolikk i det enkelte verk.

Som antydnet i innledningen, synes Griegs motivasjon i *Balladen* å ha vært et behov for en egen bearbeidingsprosess, en bekreftende kraftanstrengelse som ga ham mot til å gå videre som kunstner i et land i utkanten av Europa. *Balladen* var

et verk som han refererte til hele livet som et av hans viktigste. Den gir hentydninger til de komponistene som han satte høyest, men som ikke lenger var på moten. De mer frie og poetiske idealene fra tidligromantikken var i ferd med å bli erstattet av mer akademiske tendenser. Grieg viser sin troskap nettopp til de opprinnelige, kunstneriske idealene som Schumann og Chopin var eksponenter for. Samtidig refererer Grieg til folkemusikalske røtter og auraen i hjemlige natur. Norske og kontinentale impulser blir brakt sammen til en identitet. Intet annet verk av Grieg markerer og forener denne ambisjonen på en så gjennomgripende og uttalt måte.

Balladen er en underlig hybrid skapning: det er det eneste verket i denne genren og samtidig et variasjonsverk. Det ligger også en motsetning i dette. Tittelen gir en indikasjon på hvordan Grieg ville verket skulle ses. Hadde det bare hett ”variasjoner over et tema”, så ville vår oppfattelse av det blitt en annen. Balladebegrepet skaper en samlende ide og forsøker å løfte verket til noe som både referer til en folkemusikalsk norsk og kunstmusikalsk europeisk tradisjon. Det er ingen tilfeldighet at tittelen også refererer til en genre som ble skapt av en pianistkomponist fra en annen utkantnasjon i Europa – nemlig Chopin - og som skapte særegne hybride former som en markering av nasjonal identitet.

Som belyst i del 1, har *Balladen* ambisjoner om å være en organisk struktur. Men det emosjonelle og irrasjonelle synes å styre utfallet mer enn det kompositorisk rasjonelle. Grieg må ha strevet med å forme verkets struktur.¹⁷⁴ Stillstanden i variasjon 8 og 9 strekker lytterens tålmodighet til bristepunktet. *Balladens* selvbekjennende aura og emosjonelle kraft kan kompensere for de strukturelle svakhetene og tidvis mangel på sammenheng og retning. Formen er ikke essensen i opplevelsen – verket kan være en gripende opplevelse på tross av

¹⁷⁴ Autograften inneholder kun tema og variasjoner 1, 3 og 6. I tillegg fins en variasjon som ikke er brukt i det endelige verket. Variasjon 3 har opprinnelig repetisjonstegn for B-delen som senere er sløyyet. Dette viser at Grieg gradvis ha utforsket mulighetene til å ekspandere materialet i temaet til å bli noe større enn en *Capriccio*, som ifølge manuskriptet (og bekreftet i brev til Edition Peters) var den opprinnelige ideen. Manuskriptet viser at ved siden av *Capriccio* er *Ballade* skrevet i parentes. Under står *over en norsk Fjeldmelodi i Form af Variationer*. Sannsynligvis var denne *Capriccio* tenkt å inneholde temaet og de opprinnelige variasjonene i den rekkefølgen som er i manuskriptet. Dette gir assosiasjoner til *Improvvisata over to folkemelodier op. 29*, fra 1878, som inneholder noen variasjoner over to folkemelodier. Det var utvilsomt denne mer beskjedne formen Grieg opprinnelig tenkte for *Capriccio*. Etter hvert som flere variasjoner ble skapt gjennom improviserende utprøving av ideer ved klaveret, må det ha vært en omfattende prosess å sette disse sammen til et organisk storverk.

dette, noe innspillingene i del 3 bekrefter. Grieg allmenngjør sin egen personlige prosess gjennom et musikalsk forløp som blottlegger menneskelig sårbarhet. Verkets formidable utfordringer til pianisten blir i så henseende en symbolsk motstand som samsvarer med verkets indre psykologiske kamp. Pianistens kamp med klaveret, både i form av teknisk mestring, fysisk utholdenhet og ønsket om å skape sammenheng og følelse av helhet kan symbolisere enkeltmenneskets indre kamp og motsetninger. Griegs kamp blir pianistens kamp hver gang verket spilles. Og fremførelsene vil uunngåelig bli forskjellige selv med samme utøver. Derfor er *Balladen* farlig og risikofylt å spille – som antydnet i ulike sitater i innledningen. Det er et alvor og en spenning foran fremførelser av den. På et konsertprogram må verket plasseres strategisk, det krever plass og konsentrasjon fra både pianist og publikum.

Det er liten tvil om at Grieg bevisst valgte ikke å spille verket offentlig, til tross for at han satte det høyt og selv kunne bidra til å gjøre det kjent. I *Balladen* overgikk han seg selv kompositorisk – i den mest ambisiøse og lengste sammenhengende strukturen han noen gang skrev - og pianistisk - ved å be pianisten ”hive seg utfor stupet” og håpe det beste. Som utøver var Grieg ferdig med verket etter den private fremførelsen sommeren 1876. Han arbeidet til gjengjeld aktivt i årene etter for at andre fremstående pianister skulle spille det.

Tveitt må ha hatt et behov å samle seg som kunstner i en meget vanskelig tid etter krigen. Tveitts motivasjon synes å ha vært å skrive en grensesprengende og atomfavnende sonate som skulle vise hans samlede kvaliteter som komponist og pianist. Det var blant annet dette verket han ville slå gjennom med og presentere på utallige turneer i utlandet. Det var sonaten han valgte til utgivelse da forlaget tok kontakt med ham i 1950. Den er et av de mest forseggjorte og omhyggelige partiturer han skrev. Han må ha visst at verket ikke ville selge, men ville likevel sikre det for utgivelse.

Tveitt hentyder til Griegs *Aften på høyfjellet*. Selv om Tveitt i unge år var kritisk til blant annet Griegs ”u-autentiske” folketonebearbeidelser som *Slåttene op. 72*, er det sannsynlig at han i de turbulente årene like etter krigen så et behov for å henvise til Grieg som en alliert som mer enn noen hadde klart å forene både det nasjonale og internasjonale. Høyfjellsmetaforen synes å være svaret på *in cerca di*. Slik jeg ser det, har Tveitt lagt denne gåten inn i verket: *In cerca di* stiller spørsmålet i første sats og henviser videre til gåtefulle *tono etereo* i annen sats, som igjen henviser til Griegs *Aften på høyfjellet*. Den som søker vil finne svaret i

den vestnorske fjellheimen som nettopp Grieg og Tveitt vandret i utallige ganger og hentet kraft og inspirasjon fra. Griegs lyriske stykke åpner på en flertydig, symbolsk måte for Tveitts egen identitet og tilhørighet.

Men her er også mer symbolikk. Griegs *Ballade*, som Tveitt spilte og også arrangerte for orkester, henter sitt tema fra norsk folkemusikk. Tveitt henter sitt eteriske tema fra Griegs lyriske stykke som gir folkemusikalske assosiasjoner både i form av ensom sang/lokk på fjellet, ekkovirkninger i fjellheimen og uvanlig innslag av modale skalaer. Det er som om Tveitt vil poengtere at i *Aften på høyfjellet* ligger spiren til hans egen kunstneriske bane. Sonaten henter også mye fra *Balladen*: Den storslåtte, akkordiske og resonansrike klaverstilen, forening av det nasjonale/internasjonale, variasjonsformen og motivisk/tematisk enhet.

I tillegg finnes forbindelsen til Beethovens *Sonate nr. 29 op. 106 "Grosse Sonate für das Hammerklavier"* som en åpenbar referanse: numerisk, heroisk karakter, tematisk referanse i adagiosatsen, utvidet variasjonssats som hovedsats og overskridende dimensjoner i format og dramatiske ambisjoner. Hammerklaversonatens mer skjulte motiviske enhet (tersmotiv) blir derimot hos Tveitt til en mye mer åpenlys, gjenkjennbar og enhetsskapende tematisk variering.

Den maniske tematikken, den tilbakevendende rytmiske pulsen og de modale skalaenes egenartede harmoniske virkning, skaper sammenheng og frihet som overgår *Balladens* mer bundne harmonikk og taktstruktur. Selv sonatens variasjonssats føles mer spontan i utformingen. Tveitt spiller på en pianistisk briljant, virtuos utvendighet. Mens *Balladen* i stor grad forblir innadvendt, tungsindig og mer personlig, synes Tveitts sonate å ville opp på fjellet, ha vidt utsyn og flytte kjempesteiner.

Sonaten kan synes å ha et større publikumspotensial enn *Balladen*. Tveitt har enda mer pianistisk trylleri og effekter enn Grieg. Det er tydelig en ambisjon om å overgå Grieg og forsterke og utvide dens pianistiske, instrumentale og komposisjonsmessige ambisjoner til bristepunktet. Det er som om komponisten konkurrerer med sin kollega i å si: Hvis Grieg laget en sats med 14 variasjoner over et tema så kan jeg lage tre satser med over 50 variasjoner basert på to temaer.

I motsetning til Grieg, var Tveitt selv sonatens fremste utøver og eksponent. Var det Tveitts problematiske forhold til hjemlandet som gjorde at han aldri spilte den offentlig i Norge? Skuffelsen kan ha vært for stor i forhold til dette og til den mislykkede konserten i Paris i 1954. Kanskje derfor ble innspillingen fra 1955 halvhjertet. Men dette forklarer ikke den problematiske innspillingen fra 1948. Til

forskjell fra Grieg virker det ikke som Tveitt gikk aktivt inn for at andre norske eller utenlandske pianister skulle kunne fremføre verket etter at han selv hadde lagt opp som aktiv utøver.

Valens *op. 38* ble påbegynt i en problematisk tid like etter at krigen kom til Norge i april 1940. Selv blant Valens mange flersatsige verk, som de fire symfoniene, fins ikke en slik gjennomført motivisk-tematisk ide til grunn for et flersatsig verk som i denne sonaten. Valen synes å ha skrevet den for en fremtid uten særlig tanke på om den ble spilt eller var praktisk tilrettelagt for pianisten.

I motsetning til det en skulle tro i en atonal kontekst, har sonaten forbindelser til en tonal, romantisk klavertradisjon. Sonaten forener dermed en uventet sammensetning av impulser som forbindelsen til hans egen "tonale" fortid samt referanser til Griegs og Chopins klaverstil og gester. Referansen til Bachs instrumentale toccata-genre er åpenbar.

Setter vi sammen alle disse forbindelsene, inkludert diktet av Thompson, er det liten tvil om at sonaten betydde noe spesielt for Valen. Det er grunn til å tro at Valen identifiserte seg med den sjelelige jakten i diktet. Og det er ingen tilfeldighet at det ble gjort for et medium som han hadde nærhet til og som tradisjonelt hadde vært brukt til å skape verker av selvbekjennende karakter. I forhold til Griegs prosess med å løfte seg opp av en personlig krise og Tveitts mer utvendige, verdslige søken i naturen, blir Valens ramme en rastløs sjelelig søken av religiøs karakter. Den kristne tro var sentral for Valens liv, og Thompsons religiøsinspirerte dikt var et av hans absolutte favoritter i verdenslitteraturen.

Valens sonate samler også hans identitet som kunstner: Hans kristne tro, interesse for verdenslitteraturens store dikt, forholdet til naturen, forbindelse til hjemlandet og Europa.¹⁷⁵ Jeg vil også hevde at referansene til elegiske elementer i *Balladen*, som jeg har påvist, er Valens ønske at hans klaververk skal være en del av en norsk tradisjon. Dette som en markering mot påstander om at hans musikk ikke ble identifisert som norsk, noe som uten tvil gikk innpå ham. Som hos Grieg og Tveitt har det tydelig vært viktig for Valen å bringe sammen en rekke identitetsskapende impulser.

Valen makter å lage et organisk og sterkt emosjonelt drama innenfor sin ikke-tonale polyfoni etter oppskrift av tonale sonater, ikke minst hans egen

¹⁷⁵ Se Tjørholm: 2004 som tar opp Valens særegne utgangspunkt som vestlandspietist og modernistisk banebryter.

op. 2. Det romantiske uttrykket og enorme dramatiske ytterpunktene i *op. 2* er videreført i *op. 38*. Han bryter imidlertid fundamentalt med *op. 2* i avslutningen: Den heroiske, glorifiserende, overlessede og pompøse slutten i den første sonaten går nå i motsatt retning – den er vendt innover, trekker seg tilbake, går i oppløsning, men gir samtidig åpning for en undrende ro. Det er en dyptloddende innadvendthet som gir plass til lytterens egne tanker og følelser. Denne virkningsfulle og ladede avslutningen i intens pianissimo kan tolkes som en midlertidig, hengiven hvile for en religiøs rastløshet og tvil, til forskjell fra Griegs personlige resignasjon og Tveitts hugg og tomme ekko i fjellheimen.

Det er ingen tilfeldighet at Valen valgte å skape et klaververk som så til de grader symboliserer en personlig religiøs søken like etter at Norge ble angrepet. I ettertid kan en se at sonaten avbrøt serien av symfonier. En ny symfoni, nummer to i rekken, måtte vente til dramatiske og ytre omstendigheter syntes å ha forsterket behovet for å samle kunstnergjerningen i en personlig bekjennelse. Gjennom solopianisten blir alle disse følelsene på en symbolsk måte samlet i en utøver, noe som nok har hatt betydning for Valen som for de to andre.

Notasjon og klaverstil

Griegs anvisninger viser pianisten tillit. Uttrykk som *espressivo*, *agitato*, *capriccio*, *scherzando*, *furioso* må forstås som nyanseringer av karakter og/eller tempo. De antyder en musikalsk retning uten å ville overstyre. Denne type anvisninger er karakteristisk for den tradisjonen som Grieg var en del av.¹⁷⁶ De må tolkes innenfor en kulturell smak, uten å overdrive, jfr. Griegs kritikk av tendensene som oppstod rundt århundredeskiftet.¹⁷⁷ Han videreførte en tidlig-romantisk notasjonspraksis som bygde på en forsiktig utviding av klassiske elementer.¹⁷⁸

Tveitts og Valens notasjon representerer to ulike tendenser på 1900-tallet. Notasjonen ble mindre ensrettet og reflekterte den voksende kunstneriske uavhengigheten. Utøveren må i større grad sette seg inn i hver komponists særegne

¹⁷⁶ Her tenker jeg spesielt på komponister som Chopin og Schumann.

¹⁷⁷ Se del 3 om B. Hammers konsert.

¹⁷⁸ Den klassiske bruken av *rubato* hadde en generell styring av agogiske effekter gjennom indikasjoner som *ritardando* og *stretto*. Dette var avvik fra et ellers stødig tempo. Griegs kritikk av den senere overdrevne agogiske *rubato*en har sammenheng med at *rubato*effekten mistet sin ekspressive funksjon når den dominerte det musikalske foredraget. Enhver form for tempoavvik får kun optimal virkning når det er satt opp mot en følelse av jevnhet i pulsen (se Hudson: 1994/2000).

stil. Tveitts notasjon er uvanlig detaljert. Han bruker utelukkende saklige, utvetydige verbale uttrykk i motsetning til eksempelvis Griegs *espressivo*, som i større grad må tolkes. Tveitts klaversats er preget av en lagvis instrumentering i motsetning til Griegs mer homofone, akkordiske stil. Han er sterkt influert av Debussy og Ravel i forhold til en orkestral disponering av klaversatsen.¹⁷⁹ Stilen er utpreget romantisk i sine storslåtte pretensjoner og klanglige utskielser. Samtidig er der en kjølig distanse og en nøkternhet som kun blir utfordret mot slutten av andre sats.

Valens tonespråk kan gi en fremmed følelse. Tveitts utadvendthet og pianistiske flotthet og Griegs stemningsrettede g-moll-aura kommuniserer umiddelbart mer enn Valens utilgjengelige tonespråk. Det er en eiendommelig blanding av en barokk kontrapunktisk distanse og foredlet romantisk emosjonalitet. Uttrykket *espressivo* understreker som hos Grieg, et ønske om varme og inderlighet i de lyriske delene. Der er lite variasjon i artikulasjonsanvisninger. Men dette er også tonespråkets egenart. Den altomfattende bruken av kryssende legatobuer indikerer en sangbarhet i utstrakte linjer og bølger.¹⁸⁰ I forhold til Tveitt og Grieg, er Valens klaverstil ensidig og idealistisk. Det er som om han vil overskride klaverets begrensninger der klaveret har sin største svakhet: den manglende evnen til å opprettholde en tone etter ansatsen. Samtidig har Valen, til forskjell fra Grieg og Tveitt, unnlatt å påføre det viktigste virkemiddelet for hans klaverstil: pedal. I praksis viser buene til en utstrakt, senromantisk pedalbruk: Legatostilen i samtlige stemmer er kun mulig ved pedals sammenbindingseffekt. For å opprettholde den kontinuerlige teksturen, slik den er notert, må pedal holdes lengre og stemmene må sammenblandes. I denne streben etter sammenhengende linjer er Valen nærmere Chopins kontinuerlige stil enn Griegs kortpustede fraser. Kontrapunktikkens kompleksitet

¹⁷⁹ Her kan spesielt Ravel nevnes. Ravel orkestrerte en rekke av sine klaververk som *Pavane*, *Une Barque sur l'ocean*, *Alborado del grazioso*, *Le Tombeau du Couperin*, *Valses nobles et sentimentales*, *Ma Mere l'Oye*. Tveitt skrev blant annet *Hardingtonar op. 150* for orkester og solo klaver.

¹⁸⁰ En kan få assosiasjoner til Gabriel Faurés sene verker, som fremdeles er tonale, men hvor harmonikken og de melodiske linjene strekkes til bristepunktet. Stilen virker ensidig og forløpet kan tidvis gi en følelse av kontinuerlig, lengselsfull ekstase der linjer stadig begynner på nytt og har vanskelig for å finne sin avslutning i en endelig kadens. Valens stil har også dette preget. Begge komponister er av disse grunner ofte karakterisert som krevende å lytte til.

må forenkles til en klanglig enhet hvor stemmenes overordnede mål er en samlet musikalsk strøm.

Valens og Tveitts notasjon har selvmotsigelser. Det ladede musikalske uttrykket er i liten grad reflektert i notasjonen. Men dette er også en generell tendens på 1900-tallet, særlig etter 1920. Komponister som Hindemith, Stravinskij og Bartok endret sin notasjon i mer nøktern retning som del av en ny saklighet og "klarhet" i uttrykket. Følelsesbetonte, verbale anvisninger blir borte fra notebildet.¹⁸¹

Balladen er uten tvil strukturelt vanskelig å forme, og Valens sonate det minst problematiske. *Balladens* struktur gir seg ikke selv, men er mer avhengig av pianistens eventuelle vurderinger og strategier. Tveitts sonate er tilsynelatende mindre problematisk, gjennom den strenge notasjonen, men krever likevel at utøveren finner ut hvordan tempi og tempomodifikasjonene påvirker strukturen. Valens sonate har en streng styring av strukturen, uten tilsynelatende behov for utøverens vurderinger.

De klanglige forhold er en essensiell del av verkene, men på ulikt vis. For Grieg og Tveitt er klanglig variasjon gjennom bruk av pedal, vekslende artikulasjon og ulike markeringer en vesentlig del av det som gjør verkene interessante å lytte til. For Valen er det klanglige aspektet desidert viktigst å klargjøre i forhold til den polyfone stilen.

De rytmiske forholdene er vesentlige for interpretasjonen av Griegs og Tveitts verker. *Balladen* krever holdninger i forhold til generell bruk av rubato og improvisatorisk frihet. Hos Tveitt er det spørsmål om tolkning av de mange noterte tempomodifikasjonene. Valens sonate er også styrt, men med mer implisitt innebygd tempovariasjon i notasjonen.

Ved å ta dette overblikket blir det klart at bildene blir ulike i forhold til hva som ligger av informasjon i notasjonen og hva som faktisk formidles til utøveren.

¹⁸¹ Dette er en klar parallell til Schönbergs kommentarer til det som skjedde med fremførelser etter 1945 (se del 3). Etter første og andre verdenskrig var det en generell tendens til å nedtone det som kunne karakteriseres som "føleri", som ble forbundet med krigens patos. Den tidligere romantiske notasjonen hadde stått friere til å formidle ekspressivitet og sensitivitet i anvisningene. Komponistene som hadde opplevd en verdenskrig kom i et dilemma: Selve tonespråket kunne fremdeles være ekspressivt og følelsesladet, men det ble kulturelt vanskelig å gi uttrykk for det i partituranvisningene utover de tradisjonelle tegnene (dynamikk, buer, artikulasjon). Emosjonene ble mer skjulte i de nytilpassede komposisjonsstilene.

Det kan se ut som Tveitts detaljerte anvisninger styrer utøveren i høy grad, men dette gjelder først og fremst klanglige elementer. Valens notasjon har, bortsett fra dynamikk og legato-buer, få klangrelaterte anvisninger, men har bundet opp elementer som struktur og rytme i mye større grad enn Tveitt. Utøverens medskapende funksjon er derfor ulik i forhold til komponistens nedfelte intensjoner.

En romantisk fremføringstradisjon

Grieg, Valen og Tveitt opplevde det ypperste av pianospill med de fremste pianistene i Europa. Felles for alle pianistene var at de tilhørte en romantisk pianotradisjon med sterk grad av kunstnerisk individualisme og grensesprengende instrumentale ferdigheter. De tre verkene er skrevet med tanke på å fremføres av en elite av dedikerte, virtuose pianister som springer ut av denne tradisjonen og som komponistene hørte i sin samtid.

Innspillingene av *Balladen* viser store forskjeller i tolkningene med mye rubato-spill, og det er vanskelig å få øye på en entydig og retningsgivende fremføringstradisjon. Innspillingene er preget av ulike vektlegginger i tolkningene. Noen har tydelige vanskeligheter med å gjennomføre enkelte deler, og sammenhengen i verket oppleves svært ulikt. De fire pianistene med forbindelse til Grieg representerer en stor grad av individualisme, dristighet og frihet. De senere norske innspillingene poengterer i større grad de langsomme og melankolske aspektene.

Griegs innspillinger viser en bevisst differensiering av rubato-bruk, avhengig av verkets karakter. Han poengterer forskjell på det rytmiske, danseaktige og lyriske, sangbare. Spillet er usentimentalt og direkte med høye tempi i allegro-partier. Han skaper kontrast mellom pedalfargelegging og pregnant staccato-klang. Større fraseringsenheter og fremdrift er gjennomgående viktig. En finner en improvisatorisk holdning og uttrykk for spontan, levende musisering.

Tveitts innspillinger er preget av pianistisk storslåtthet samtidig som de er skjemet av mange feilslag, uryddighet og rytmisk famling. En kan spørre om Tveitt hadde den nødvendige kapasitet til å mestre sonatens pianistiske krav: Hadde han nok klaverteknisk trygghet å bygge på fra tidlige år – eller ble han preget av å ha fått mangelfull undervisning? Innspillingene virker i utakt med anvisningene i hans eget partitur og datidens utøvende tendenser. Hans fremførelser kan virke som om de tilhører århundreskiftes sentimentale spillestil,

hvor utøveren nærmest kunne gjøre hva han ville med notebildet – uten tanke på strukturell sammenheng og respekt for partiturets normgivende funksjoner. Men han ser åpenbart sitt eget noterte verk også som utgangspunkt for nye bearbeidelser og endringer. Noen av disse endringene i opptaket fra 1955 oppleves som bevisste forbedringer og kan danne utgangspunkt for alternative versjoner i forhold til den trykte utgaven.

Rieflings Valen-innspillinger representerer seriøsitet og saklighet. Han kombinerer fargeleggende pedal med et blikk for tydelighet og klarhet. En finner differensiering i klang, men den kan også virke overmarkert og dermed miste noe av varheten og det organiske linjespillet.

Skulle en lage en oversikt over grad av frihet i tolkningene i forhold til notasjonen, vil en mulig fordeling kunne se slik ut, med pianistene i midten influert av begge ”leirer” (eks. 5.2).

Eksempel 5.2 Oversikt over pianister i innspillingene.

”Objektiv”		”Subjektiv”
Riefling Gresvik	Grieg Godowsky Johnsen Knardahl	D’Albert Grainger B.-Grøndahl Tveitt

Et poeng å trekke ut av dette er at en pianist som Godowsky, som tilhører generasjonen som slo gjennom før 1900, nærmer seg mer en moderne „objektiv” tendens og Knardahl og Johnsen går i retning av en mer ”subjektiv” holdning. En kan snakke om ulike individuelle utslag uavhengig av tidsperiode. Charles Rosen er inne på dette i sine betraktninger om tidlige opptak og grad av frihet i tolkningene. Fokuset i innspillingshistorien har gått fra å være mer opptatt av utøveren til å bli mer opptatt av verket, og dette influerer hvordan en velger å høre og bedømme tidlige opptak:

For this reason some of the eccentric and ostentatiously personal interpretations by artists of the 1920s and 1930s were no longer felt to be suitable for records in later decades. The record had become less a registrar or documentation of a unique performance and more a

faithful reflection of the composition. The change in the character of recording has led to the myth that pianism was much more free in the grand old days of the past. A little reflection will make it clear that this is largely untrue: many pianists are pretty freewheeling and even weird today. This is why so many of the most admired recordings of the past can seem at once both breathtaking and knuckleheaded, dazzling and revolting, depending on whether they are listened to either as simply effective performances or as interpretations which carry out the emotional and intellectual possibilities inherent in the compositions.¹⁸²

Grieg ville utvilsomt akseptert de vidt forskjellige tolkningene av *Balladen*, om enn ikke kanskje d'Alberts innspilling fra 1913. Tveitt fikk knapt høre andre fremføre hans sonate. Komponistens egne innspillinger står ikke i forhold til hans ambisjoner i det forseggjorte partituret. Rieflings seriøse og vel forberedte Valen-innspillinger ville utvilsomt ha tiltalt komponisten. Valens sonate innbyr til en alvorsfylt og idealistiske holdning som miljøet rundt Schönberg forfektet. Valens vare, dissonerende og krevende linjespill ville i mye større grad lide av å bli spilt med den uryddighet som preger noen av de andre opptakene.

I sitatet fra innledningen uttaler D. M. Johansen om *Balladen* at "Det er og blir et verk for de meget få, og det er en sjelden opplevelse å høre den autentisk tolket i konsertsalen". En kan spørre hva som menes med "autentisk tolket" i denne sammenhengen. Slik jeg ser det, menes det ikke autentisk i vår forstand, hvor det er snakk om å finne tilbake til en opprinnelig, historisk begrunnet fremføringspraksis. I en romantisk, kunstmusikalsk kontekst, som også Monrad Johansen var en del av, er det snakk om å finne verkets ånd, dybde og indre kjerne, og kunne identifisere seg med dets kunstneriske krav, uavhengig av tiden det var skrevet i. Det må være dette Monrad Johansen mener han sjelden opplevde i tolkningene. Pianisten levde ikke opp til kravene som verket stilte, noe Grieg selv var inne på i uttalelsen om Erika Lie Nissen.¹⁸³

På lignende vis kan en si at sonatene av Tveitt og Valen krever å bli tolket autentisk i betydningen nevnt ovenfor. Alle tre verker har en forbindelse til en romantisk fremføringstradisjon, men denne er ikke entydig på noen måte. Den åpner tvert imot for at pianistens individualitet må balanseres med den generelle kompositoriske strenghet og saklighet. Pianistene gis rom for en søkende prosess.

¹⁸² Rosen: 2002 s.173.

¹⁸³ Se fotnote i del 3.

Men ”svaret” er ikke gitt av komponisten og kan heller ikke ”finnes” av utøveren. Komponistene har skrevet verk som er nærmest større enn de selv, og som pianisten må begripe og kunne materialisere. Men fordi de inneholder og favner over så mye, er de også tidløse og evig undringsfulle. Der har nok vært en visshet om at verkene ble av høy kvalitet og ville leve videre, men også en anelse om at de ville bli spilt og hørt av få. De er skapt mye mer av en indre, kunstnerisk nødvendighet enn tanke på en ytre berømmelse og suksess.

Tradisjonsbygging: referanser, tilhørighet og fornying

Balladen ble et bidrag til nasjonsbyggingen på slutten av 1800-tallet. Som et resultat av dette, fikk den en oppdrift og posisjon som den ellers trolig ikke ville fått. Verket tok opp i seg de ledende kompositoriske referansene fra kontinentet og ble til et symbol på hva som var mulig å få til i en nasjon som var på vei til å finne sin identitet. I kraft av disse kulturelle omstendighetene og Griegs posisjon fikk verket en enestående stilling som andre norske komponister måtte forholde seg til på godt og vondt. I små land blir det, innen en gitt genre, sjelden plass til flere enn ett storverk som skal symbolisere det nasjonale og bli ”allemannseie”.¹⁸⁴ Det ble vanskelig for andre komponister å finne plass i det samme kulturlandskapet. Samtidig hadde Grieg satt en standard og vist kunstnerisk mot og sårbarhet som må ha virket sterkt på komponister som Tveitt og Valen. Det er i lys av dette en må tolke hentydningene til Grieg i de to sonatene. For Tveitt og Valen var Grieg en alliert. Jeg tror ikke at Tveitt og Valen hadde skrevet sine klaversonater uten *Balladen* som inspirasjon. *Balladen* banet vei for at Tveitt og Valen kunne skape sine visjonære verk.

Tveitts og Valens sonater har en eiendommelig kunstnerisk egenart. Det er først og fremst det individuelle i deres tonespråk som gir særpreg. Tonespråkene er også det som umiddelbart er mest forskjellig fra Grieg. Lytter en derimot til verkene som pulserende bølger og melodiske konturer – som de i høy grad legger opp til som en viktig opplevelsedimensjon – så er de forankret i den tradisjonen som Grieg tok opp. De kan ses som variasjoner over ur-gester fra tonal musikk

¹⁸⁴ Griegs klaverkonsert er et eksempel innen solokonsert-genren. Ibsens *Peer Gynt* er et annet eksempel på et diktverk med en enestående nasjonal symbolverdi. Se også Milan Kunderas *Forrådte testamenter* som tar opp små lands konservative tendens til å definere hvem som skal være med i den nasjonale ”familien”, jfr. Smetanas dominerende nasjonale posisjon i forhold Leos Janacek (Kundera: 1994).

som blir fargelagt på nye måter. Valens ”atonalitet” kan virke fremmed, men en kan gjenkjenne en fundamental enkelhet og uttrykksfullhet i gestene.

På den andre siden kan Tveitts og Valens eiendommelige kombinasjon av klassiske (konservative) komposisjonsteknikker, sen-romantisk følsomhet og nye, individuelt utviklede harmoniske tonespråk skape problemer for lytteren. Selv om Griegs verk har sine formelle svakheter, er tonalitetens jordbundethet et gjenkjennelig, trygt forankringspunkt som fanger vår oppmerksomhet og organiserer formforløpet for oss. Tveitts og Valens tonespråk har ennå ikke fått skikkelig fotfeste i vår kultur. Tonespråkene, som kan ses som statiske med vekt på gjennomgående fargeleggende virkninger, forbindes mer med stemningsskapende harmoniske tilstander enn utgangspunkter for klassiske formprinsipper. Tonespråkenes mangel på funksjonstonalitet bidrar til en følelse av noe strukturløst og sammenflytende. De føles mer beslektet med Griegs stemningsskapende lyriske stykker enn *Balladens* strukturerte variasjonsform.¹⁸⁵ Inndelinger i hovedtema, sidetema, gjennomføring og reprise kan ses som en anakronisme i et forsøk på å skape liv i formprinsipper som ikke tjener de nye tonespråkenes uttrykk. I lys av en slik kritikk kommer Tveitts friere fabulering med tonale assosiasjoner likevel bedre ut av det enn Valens mer regelbundne inndelinger og ”atonalitet”.

Sonategenren har fått en spesiell høy status i den vestlige kunstmusikktradisjonen og mange 17-1800-talls verk har vært modeller for ettertiden. En hovedkompositorisk utfordring i det 20. århundrede har vært å skape en følelse av enhet og sammenheng uavhengig av tonal organisering.¹⁸⁶ Et spørsmål har vært om de klassiske formidealene likevel kan tjene som rammer for større verk. Sonatenes tradisjonelle ramme, klassiske komposisjonsteknikker og streben etter tematisk enhet kan ses som et ønske fra Tveitts og Valens side om å skape orden i

¹⁸⁵ Dette kan en se ved å sammenligne for eksempel Valens klaverstykket *Nachtstück op. 22 nr. 1* og Tveitts *Velkomne med æra* med Griegs tonalt dristige *Notturmo* fra *op. 54*. I dette formatet er det formmessige uproblematisk og det umiddelbart stemningsskapende en hovedsak.

¹⁸⁶ Få komponister på 1900-tallet har skrevet klaversonater i så stort format som Tveitt og Valen. Selv sentrale komponister som Schönberg, Berg, Webern, Debussy, Ravel gjorde ikke det. Prokofjevs 7 sonater er unntak og er blitt hovedreferanse for denne genren på 1900-tallet. Disse er også i et individuelt tonespråk, men har fremdeles sterke tonale forankringer og et neoklassisk klarhet som utvilsomt bidrar til populariteten. De fleste kjente klaversonatene fra 1920-40 -tallet er i en neoklassisk stil med en viss tonal forankring (Prokofjev, Stravinskij, Copland, Hindemith, Bartok).

kaotiske tider med normoppløsende tendenser. Dette innebærer at tonespråkene ønskes forankret i former som ble skapt av komponister som hadde satt en standard for ikke bare å uttrykke ”alle menneskelige følelser”, men for å sette disse inn i en balansert formforløp som kunne bringe sammen menneskers og kulturers dualisme og sprikende krefter i ideelle formprinsipper. Valen og Tveitt har i motsetning til kunstnere som har ønsket å bryte med fortiden, forsøkt å bygge på tradisjonen. Bachs, Mozarts, Beethovens og Chopins rammer og formgivende elementer er forankringspunkter som fremdeles er aktuelle som felleskulturelle referanser. Variasjons-, sonate, rondo-, og ABA -former kan ses som ”evige” former som vi ikke er ferdige med, og som behøves mer enn noen gang i tider med kulturell uro.

De to sonatene står ikke tilbake for *Balladens* ambisjoner, visjoner og kvalitet. De må rettmessig innlemmes i den kontinentaleuropeiske verktradisjonen som *Balladen* sprang ut av. I Tveitts og Valens hentydninger til Grieg viser de sin forbindelse til en felleseuropeisk praksis med å låne og omgjøre motiver og tematisk materiale. De viser til en komponistkollega i respekt og beundring. Hentydningene er imidlertid skjulte, som hemmelige koder. De er først mulige å finne for den som kjenner det norske klaverrepertoaret. Griegs, Valens og Tveitts referanser og hentydninger symboliserer ønsket om å være en forgrening i et større kunstnerisk felleskap som er tidløst og ikke kjenner nasjonale grenser. Den kunstneriske isolasjonen og de personlige omstendighetene gjorde det eksistensielt å markere denne tilhørigheten.

Til nå er det Tveitts og Valens ensatsige klaverstykker som til en viss grad er etablert som konsertrepertoar for pianister. Tiden vil vise om deres sonater vil bli innlemmet i repertoaret. Det er flere utøvere som i så fall må være med å løfte dem frem i lyset. Tveitt og Valen har uansett vært med å skape en klavertradisjon i Norge i forlengelsen av Griegs *Ballade*. Den kunstneriske originaliteten, kvaliteten og gåtefullheten i disse verkene vil kunne gi dem varig interesse og aktualitet. De strekker seg mot fremtiden.

På en lignende måte som komponistene har skapt sine individuelle bidrag og sin tradisjon bygd på en felleskompositorisk arv, må utøverens holdning være å bidra til å holde tradisjonen levende. Utøveren må velge sin egen vei, samtidig som han kan la seg inspirere av tidlige innspillinger og fremføringspraksiser. ”The musician who has surrendered his will to tradition has abandoned the possibility of keeping the tradition alive” er Rosens paradoksale appell om nødvendigheten av at

utøveren hele tiden må fremføre verker med nye, reflekterte og udogmatiske øyne. Her er hans argumentasjon for dette synet:

Both the uncritical acceptance and the dogmatic revival of a tradition can be deadening: a tradition prolonged is unconsciously altered and hardened as it comes down to us, becoming rigid and preventing the free play of imagination; an old tradition revived is often misunderstood and misapplied with a disastrous enthusiasm (...) Simply imitating the finest performers of the past when they have been documented by recordings is a bad policy; they themselves did not arrive at excellence by aping their predecessors – on the contrary, the reaction of each generation to the one before is commonly profound. There is certainly no reason to think that the pupil of a pupil of a pupil of Beethoven reproduces anything like the way Beethoven played. Basically, our problem is to rid ourselves of complacency and avoid the two complementary forms of subservience: an exaggerated obedience to what is considered academically correct or fashionable, and a self-indulgent and frivolous confidence in our own ego. A performance ought always to give the impression of a fresh contact with the music, an original approach that respects the work (...) We all pay lip service to the ideal that a good performance must be an illuminating renewal of even the most familiar work, but how to achieve that renewal cannot be reduced to a system and will differ from one pianist to another.¹⁸⁷

Generelle tolkningskriterier og -strategier

I det følgende vil jeg argumentere for tolkningskriteriene som ligger til grunn for den lydfestede innspillingen. Disse kriteriene er en konsekvens av de foregående kapitlenes analyser, undersøkelser og vurderinger. Jeg har valgt å drøfte tolkningskriteriene innenfor følgende kategorier:

Struktur. Oppbygging, forholdet mellom deler og helhet.

Form. Frasering, bølger, konturer, gester.

Klang. Dynamikk, anslag, artikulering, pedal, differensiering av stemmer.

Rytme. Tempomodifikasjoner, rubato, improvisatorisk holdning.

¹⁸⁷ Rosen: 2002 s.192-193.

Vedrørende tempoangivelser er det ingen av komponistene som bruker metronombetegnelser i sine verker, unntatt Tveitt i tredje sats av sonaten.¹⁸⁸ Det er derfor opp til utøveren å tolke tempobetegnelsene, og se disse i forhold til hverandre i forløpet og i forhold til strukturen som helhet. Det vil derfor bli gitt forslag til metronomangivelser nedenfor.

Mange elementer er med og påvirker opplevelsen av struktur og sammenheng i Griegs Ballade:

- Graden av rytmisk frihet og strenghet, rubato og spontane tempoavvik.
- Spenning mellom stillstand, brudd og fremdrift.
- Gestisk fraserings.
- Klanglig variasjon og atmosfære.
- Temporelasjoner mellom variasjonene.

Graden av rytmisk frihet kan gi store utslag. Når verket allerede er så oppstykket som det er, blir pianistens oppgave å se hver variasjon som del i en fortløpende kjede i fortellingen. En variasjon kan lett bli isolert i strukturen. Ved å ta for store friheter i stadig temposvingninger og rubato-spill, kan også den enkelte variasjonen miste plass i strukturen. Særlig gjelder dette allegrovariasjonene, som stort sett fungerer som danseaktige mellomspill i første halvdel. Disse er kun avvekslende variasjoner som må lede frem til neste elegiske variasjonen. Skal annen halvdel ha sin maksimale virkning, må det skapes uforbeholden fremdrift hele veien. De strukturelle bruddene blir da mye mer virkningsfulle som utålmodige stopp i en overordnet musikalsk strøm. Den rytmiske friheten som det legges opp til i variasjoner 1, 5 og 9, kan da fremheves og bli noe helt spesielt. Det er da et poeng at de langsomme variasjonene 3 og 8 spilles mer eller mindre statisk, som kontrast. På denne måten blir variasjonenes funksjon i sammenhengen definert. En sammenblanding av for mange elementer og virkemidler kan bidra til å viske bort den enkelte variasjons karakter og plass i strukturen.

Den ovennevnte disponeringen av rytmisk frihet gir også muligheter til å fokusere på helheten i den gestiske tenkningen. Hver enkelt variasjon er formet som en samling gester av svært ulik størrelse. Faren er at den akkordiske stilen blir for bokstavlig og markert og ikke satt i en gestisk sammenheng. Dette er et

¹⁸⁸ Det kan virke som om Tveitt vil sikre at pianisten velger riktig puls spesielt i denne satsen. Særlig viktig her er også overgangen fra introduksjonen til 3/8 pulsen som må stå i et forhold til hverandre ($1/8 = 1/8$).

spesielt problem i andre halvdel av verket. Men også variasjon 8 må ikke bare være statisk, men inneholde små nyanser i fraseringen av kjernemotivet, som Grieg har indikert i partituret. Følelsen av stadig lengre, pågående og målrettede oppbygninger må være en drivende kraft i annen halvdel, men også foregripes i allegrovariasjonene i første halvdel.

Som i innspillingene, følger jeg stort sett opp holdningen med å variere B-delene – særlig i de langsomme variasjonene. En hovedoppskrift her er å dvele mer ved materialet andre gang.

Den klanglige holdningen må ta vare på ekstreme dynamiske forskjeller. I særlig grad gjelder dette å ivareta de svakeste dynamiske nivåene og skape intimitet i klangen. Griegs pedalanvisninger viser langt på vei effekter som er en del av verket. De må følges for å få de klanglige virkningene i for eksempel variasjon 4 og 10. Pedal bør heller ikke brukes i variasjon 6 og A-delen i variasjon 7, som indikert. I variasjon 12 velges å binde sammen pedalskiftene for å skape musikalsk strøm, til tross for Griegs pedalanvisninger som synes noe oppstykket og bidrar til å begrense den musikalske bevegelsen. I de langsomme variasjonene 3, 5, 8 og 9 fokuseres det på å få en atmosfærisk, klokkeaktig resonans.

Temporelasjonene er viktige for forbindelsene i strukturen. Det er mulig å trekke noen retningslinjer i *Balladen* basert på Griegs tempoindikasjoner og hvordan disse forholder seg til hverandre.

- Valget av temaets tempo får avgjørende betydning for forholdene mellom alle andre tempi. Tar en Griegs anvisninger på alvor, må temaets andante espressivo relateres til at tempoet skal gå langsommere i variasjon 3 (adagio) og enda langsommere i variasjon 8 (lento).
- Valget av tempoet i temaet influerer også første variasjons lille økning og underdeling i trioler. Denne økningen influerer igjen variasjon 2, som er en omtydning og underdeling av variasjon 1. For at variasjon 3 skal gå langsommere enn temaet og ha forbindelse til variasjon 2 må adagio gå i omtrent halvparten av foregående allegro agitato.
- Det er også naturlig at allegro capriccioso i variasjon 4, og allegro scherzando i variasjoner 6 og 7 går tilnærmet i samme allegro som i variasjon 2. En felles allegrofølelse i første del vil også bidra til å sette temaets gradvis langsommere tempo i sterkere relieff. Piu lento i variasjon 5

kan da bli stående som et virkelig resitativ i en improvisatorisk stil i et overgangstempo mellom de langsomme variasjonene 3 og 8.

- Det er naturlig at un poco andante i variasjon 9 går opp til et tempo tilsvarende piu lento i variasjon 5.
- I siste del er det også naturlig at allegrovariasjonene øker fra variasjoner 10 -11 (indikert med piu animato) og at variasjon 13 tar opp forbindelsen til tempoet i variasjon 11. På denne måten blir det en tempoforbindelse før og etter variasjon 12. Variasjon 12 (meno allegro e maestoso) holdes litt tilbake slik at koralen gir følelsen av å være i tilnærmet samme tempo som variasjon 8.

Et forslag til tempi vil dermed se slik ut:

Tema:	Andante espressivo	firedel = 54 (B-del 60)
Variasjon 1:	Poco meno andante, ma molto tranquillo	firedel = 63 - 72
Variasjon 2:	Allegro agitato	punktert firedel = 112
Variasjon 3:	Adagio	firedel = 44
Variasjon 4:	Allegro capriccioso	firedel = 132
Variasjon 5:	Piu lento	firedel = 66
Variasjon 6/7:	Allegro scherzando	firedel = 132 - 138
Variasjon 8:	Lento	firedel = 26
Variasjon 9:	Un poco andante	firedel = 58
Variasjon 10:	Un poco allegro, alla burla	punktert firedel = 116
Variasjon 11:	Piu animato	punktert firedel = 138
Variasjon 12:	Meno allegro e maestoso	punktert firedel = 80
Variasjon 13:	Allegro furioso	punktert halvnote = 84
Variasjon 14:	Prestissimo	punktert halvnote = 84
Tema:	Andante espressivo	firedel = 46

Ved å følge Tveitts detaljerte anvisninger for artikulasjon, dynamikk og tempomodifikasjoner er en kommet langt på vei i å realisere intensjonene i partituret. Differensiering av de harmoniske lagene er essensiell og må skje gjennom en klanglig instrumentering.

Det er en stor utfordring å forme sonaten til et samlet byggverk over tre satser. Noen umiddelbare fallgruver er åpenbare:

- Den markerte stilen, med stadige fremhevelser av enkelttoner, kan bli overdimensjonert tidlig i verket.
- Det repeterende vandretemaet kan virke ensformig.
- Det generelt høye dynamiske nivået i yttersatsene kan lett bli overdimensjonert.
- Andre sats kan oppleves som episodisk med lite sammenheng mellom variasjonene, som i *Balladen*.

Disse problemene kan løses på ulike måter. På et makronivå, kan en se at hele sonaten er bygget opp rundt de eteriske variasjonene i andre sats. Første sats kan ses som en sammenhengende introduksjon og tredje sats som en besettende rituell dans frem til den uventede nedbyggingen og ekkoeffektens tilbakekomst. Det blir essensielt å ta vare på den kontinuerlige pulsen og fremdriften Tveitt har laget opp til i disse satsene. Alle andre parametre må derfor underordne seg dette. Som strategi for å få til dette er det viktig å fremheve noen prioriteringer:

- Valg av tempi i yttersatsene må fremme flyt og bidra til å se større fraseringsenheter og overordnede konturer. Dette innebærer flyt i åttendedelene i første sats' moderato og høyt oppdrevet tempo i siste sats fra trettitodelenes inntreden. Dette bidrar positivt til at repeteringen av vandretemaet blir underlagt en overordnet strukturell tenkning.
- Der er lite plass til rubatospill utover det som er nedfelt i partituret. Eventuelle endringer i tempi må ikke forstyrre den røde tråden gjennom satsene. Dette innebærer for eksempel at stedene i første sats hvor forløpet stanser opp med ritardando, accelerando, allargando og piu mosso blir klart definerte med gradvise utsving fra grunntempoet. Det stabile tempoet må gjenopprettes på en konsekvent måte etter disse avvikene.
- De strukturelle forankringspunktene som markeres underveis, må underlegges denne kontinuiteten som midlertidige "signaltoner" i den musikalske strømmen.
- Alle musikalske høydepunkter er midlertidige og deler i en organisk strøm som aldri stopper. Sonaten har ingen endelig kulminasjon eller mål. De midlertidige høydepunktene og "signaltoner" genererer energi og skaper etterdønninger som også "puffer" forløpet videre som startskudd for stadig nye oppbygninger.

- Det dynamiske nivået må disponeres med varsomhet. I praksis vil det si at det dynamiske nivået må holdes tilbake og differensieres i mf og f til fordel for strukturelle høydepunkt og kulminasjoner, oftest i fff. Særlig gjelder dette partier med mye pedal hvor den klanglige virkningen må instrumenteres til å bli avrundet og mektig heller enn brutal og hard.
- Markerte toner må stå i hierarkisk forhold til hverandre slik at markato (<) i denne konteksten blir minimal i forhold til fz og ffz.

Metronomanvisning er indikert i partituret i tredje sats. De indikerte utslagene i tempo i første sats må relateres til at grunntempoet i satsen er en tilbakevendende moderato. Forslag til tempi i første sats blir:

Moderato:	firedel = 126 - 144
poco piu mosso:	firedel = 176 - 192
Maestoso moderato:	firedel = 126
Allargando:	firedel = 88

For å unngå et for rapsodisk og oppstykket forløp, bør i variasjonene i andre sats relateres til hverandre i grupper etter modell fra del 1:

1 - 3.	Tranquillo ma decio:	firedel = 40
4.	Vivace e con allegria:	firedel = 126
5.	Moderato:	firedel = 112
6.	Andante:	firedel = 63
7.	Piu lento:	firedel = 46 - 50
8.	Lento molto:	firedel = 46 - 50
9.	Molto vivace:	halvnote = 120 - 126
10.	Allegro molto:	firedel = 144 - 152
11.	Allegretto:	firedel = 66 - 72
12.	Piu moderato:	firedel = 76
13.	Andante tranquillo:	firedel = 56
14-15.	Cos piu mosso	
	e ben marcato:	firedel = 92 - 100
16.	Andante:	firedel = 63 - 69
17.	Poco moderato:	firedel = 112
	Lento:	firedel = 69
	Molto lento:	firedel = 54

18. Flebile: firedel = 100
19. Tempo I: firedel = 40

Autografen til Tveitts sonate mangler. Den trykte utgaven er eneste eksisterende kilde. I tillegg er Tveitts to innspillinger fra 1948 og 1955 viktige korrektiv til notebildet. Med utgangspunkt i disse og egne vurderinger er det åpenbare trykkfeil som må rettes opp. Disse følger her:

Første sats:

- t. 35 - 36 Bindebue og punktering mangler på Dess i venstre hånd. Fingersetningen bekrefter dette.
t. 128 Fortegn mangler på e''' på andre fjerdedel i høyre hånd. Skal være ess''' utifra sammenhengen.
t. 248 - 249 Åttendedel (g') i venstre hånds tommel må være feil i forhold til tilsvarende sted i t. 93. Skal være h'.

Andre sats:

- t. 53 e'' i høyre hånd skal være ess''.
t. 61 - 62 h'' i høyre hånd skal være b''.

Tredje sats:

- t. 76 Marcatotegn mangler sannsynligvis på åttendedeler i høyre hånd jfr. t. 71-75.
t. 244 Andre åttendedel i øverste notesystem skal være ciss''' og ciss''' og ikke aiss''' og aiss'''.

Valens klanglige stil stiller særlige krav til en sensitivitet i anslaget og nyansert klangbehandling. Legatostilen og den kontrapunktiske kontinuiteten legger opp til et vev av stemmer som hele tiden skal klinge med og ta over for hverandre innenfor en enhetlig og sanselig klangverden. Noen virkemidler kan poengteres i denne sammenheng:

- En generell, syngende legatostil er gjennomgående.
- Generelt må en unngå en markert tone-for-tone-spillestil og ta vare på kontinuiteten i hele klangvevet.
- Selv dynamisk kraftige partier i yttersatsene skal være innenfor en mektig og intens, men avrundet orkesterklang.

- Den musikalske strømmen og bølgene må komme frem som overordnet ide. Alle mindre motiver og gester er en del av større konturer i forløpet.
- Det må til enhver tid være klarhet i vevet.
- Bortsett fra presentasjoner av viktig melodisk material (oftest temarelatert), skal en stemme ikke fremheves spesielt. De stemmene som er i bevegelse tar over for hverandre og er grunnlag for fremdriften.
- Pedal kan generelt brukes mye, men nyansert. Noen ganger holdes pedalen ekstra lenge for å skape mektige klanglige virkninger. Dette gjelder særlig der Valen har indirekte gjort dette i notasjonen.
- Pedal er generelt viktig i forhold til å skape klangfarger og samtidig bidra til kontinuitet og flyt i teksturen.
- Innenfor dette overordnede vevet må den klanglige differensieringen av stemmene være ytterst nyansert innenfor en rådende dynamikk. Det er et mål å skape en livfull veksling mellom stemmene som en del av de musikalske bølgene.

Fraseringen av de musikalske bølgene er viktig. Et hovedvirkemiddel er å ta i bruk hele den dynamiske spennvidden slik den er notert. På denne måten blir bølgenes konturer og ofte asymmetriske sammensetning fremhevet. I tillegg til dette må stemmene følge tett på hverandre og ikke sinke fremdriften. Gitt tonenes utdøende tendens etter å bli slått an, må stemmene ta over for hverandre på en dynamisk måte. Dette innebærer en stadig egalitet og smidighet i videreføringen. Pedal er her igjen viktig for å la tonene få ekstra klangfarge og resonans. Pedal er viktig i forhold til å skape crescendo, intensivering og forteklang og for å unngå en hardhet i anslaget.

I tillegg til svinging i dynamikken, vil en viss nyansert pågåenhet og demping av tempo forsterke bølgenes dramatiske rolle. Dette som en understreking av Valens rytmiske underdelinger og bruk av *accelerando* og *ritardando*. Hovedoppskriften er å gå litt opp i tempo i *crescendo*, oftest mot melodiske høyder, og sakke ned i *diminuendo*, hvor teksturen går ned i register.

Bølgenes ulike lengde og hierarkiske forhold til hverandre i form av ulike intensitetsnivå må fremheves. Den frie flyten må aldri stoppe, men holdes oppe med letthet i uttrykket og fleksibilitet i fraseringen. Rytmisk rigiditet, for mye aksentuering og tyngde må unngås. Til tross for partiturets kompleksitet, er Valens stil stilistisk ensidig og enkel.

Valg av tempi i Valens sonate er ikke uproblematisk og krever en balansering av flere hensyn. Her er noen momenter:

- Grunntempo må velges slik at de senere underdelingene blir spillbare og ikke stresset. Et for langsomt tempo i åpningssatsen kan gi følelsen av å poengtere åttendedelene for mye.
- Andre sats må ha ro og samtidig flyte. Her er det naturlig at B-delens åttendedeler er tilnærmet lik A-delens. Dette på grunn av A-delens foregriping av motivet i B-delen og derfor krever tilnærmet samme tempo.
- Tredje sats' tempo må tilpasses til å kunne høre det kontrapunktiske linjespillet, muliggjøre underdelingene i midten og få frem de punkterte åttendedelstriolene som er svært krevende å utføre i raskt tempo. Sekstendelene må beholde sin fremdrift og letthet, men ikke bli virtuose og miste sin motiviske og melodiske betydning.
- Generelt må tempoene kombinere flyt, letthet og klarhet. Dette også med en pedagogisk baktanke: Lytteren skal høre og assimilere et krevende tonespråk jfr. formidlingsideene i Schönbergs krets.¹⁸⁹

Forslag til tempovalg:

Første sats:	Allegro maestoso	åttendedel = 120
Andre sats:	Andante/piu lento	firedel = 72 - 76
Tredje sats:	Allegro molto	firedel = 126 (sidetema 108)
	Meno mosso	firedel = 72 - 80
	Molto tranquillo	firedel = 54

¹⁸⁹ Se fotnote i del 3. Schönbergs holdning til formidlingen av nye verker var at publikum måtte få høre verket flere ganger og gjerne i et langsommere tempo første gang. På denne måten ville en ved første gangs høring lettere kunne følge med, og motivene og kontrapunktet ville kunne tre tydeligere frem (Smith: 1986).

KILDER

Litteraturliste

- Adorno, Theodor W.: *Sound Figures*. (Oversatt fra tysk. Originaltittel: *Klangfiguren*). Stanford 1999.
- Aksnes, Hallgjerd: *Perspectives of Musical Meaning. A study Based on Selected Works by Geirr Tveitt*. Oslo 2002.
- Asafiev, Boris: *Grieg*. Moskva, Leningrad 1948.
- Bailie, Eleanor: *Grieg. The Pianist's Repertoire. A Graded Practicle Guide*. London 1993.
- Benestad, Finn: *Edvard Grieg. Mennesket og Kunstneren*. (medforfatter: Dag Schelderup Ebbe) Oslo 1980.
- Bernstein, Richard J.: *Beyond Objectivism and Relativism: Science, Hermeneutics, and Praxis*. Oxford 1983.
- Boorman, Stanley: *The Musical Text*. (Fra "Rethinking Music", ed. Cook/Everest). New York 1999/2001.
- Boulez, Pierre: *Conversations with Célestin Deliège*. London 1976.
- Bowen, José A.: *Finding the Music in Musicology: Performance History and Musical Works*. (Fra "Rethinking Music", red. Cook/Everest). New York 1999/2001.
- Bruch, Axel: *Variation Form and Cyclic Conception in Grieg's Ballad op. 24*. Trolldhaugens Skriftserie 2000.
- Cook, Nicholas: *A Guide to Musical Analysis*. London 1987
- Cook, Nicholas: *Analysing Performance and Performing Analysis*. (Fra "Rethinking Music", red. Cook/Everest). New York 1999/2001.
- Dubal, David: *The World of the Concert Pianist*. London 1985.
- Furdal, Ole Jørgen: *Johan Sebastian Bachs påvirkning på Fartein Valen*. Hovedoppgave UiO 1996.
- Gaukstad, Øistein: *Temaet i Griegs Ballade*. Norsk Musikk Tidsskrift 1964.
- Grieg, Edvard: *Artikler og Taler*. (Red/ Øistein Gaukstad). Oslo 1957.
- Grieg, Edvard: *Brev i utvalg 1862-1907*. (Red/ F. Benestad). Oslo 1993.

- Grieg, Edvard: *Briefwechsel mit dem Musikverlag C. F. Peters 1863-1907.* (Red. F. Benestad/ H. Brock). Frankfurt am Main 1997.
- Grieg, Edvard: *Dagbøker.* (Red. F. Benestad). Bergen 1993.
- Grier James: *The Critical Editing of Music. History, Method and Practice.* Cambridge 1996.
- Gurvin, Olav: *Fartein Valen. En banebrytar i nyere norsk musikk.* Oslo 1962
- Hambraeus, Bengt: *Aspects of Twentieth Century Performance Practice. Memories and Reflections.* Uppsala 1997.
- Horton, John: *Grieg.* London 1974.
- Horton, John: *Musical Personality and Style.* (Fra G. Abraham "Grieg. A Symposium") Conneticut 1948/1971.
- Horvei, Reidun: *Folkesongar i Hordaland.* Oslo 1998.
- Hudson, Richard: *Stolen Time. The History of Tempo Rubato.* Oxford 1994.
- Haavet, Inger Elisabeth: *Nina Grieg: Kunstner og kunstnerhustru.* Oslo 1998.
- Johansen, David Monrad: *Edvard Grieg.* Oslo 1934.
- Johnsen, Julian: *Webern and the Transformation of Nature.* Cambridge 1999.
- Kaiser, Matthias: *Hva er vitenskap?* Oslo 2000.
- Kallberg, Jeffrey: *Chopin at the Boundaries.* Cambridge, Massachusetts 1996.
- Kjørup, Søren: *Menneskevidenskapene. Problemer og traditioner i humanioras videnskapsteori.* Roskilde 1996.
- Korsyn, Kevin: *Beyond Privileged Contexts: Intertextuality, Influence, and Dialogue.* (Fra "Rethinking Music", red. Cook/Everest). New York 1999/2001.
- Kortsen, Bjarne: *Fartein Valen. Life and Music.* Oslo 1965
- Kundera, Milan: *Forrådde Testamenter* (oversatt fra fransk. Originaltittel: *Les testaments trahis*) Oslo 1994.
- Neuhaus, Heinrich: *The Art of Piano Playing.* London 1993/1973.
- Parakilas, James: *Ballads Without Words. Chopin and the Tradition of the Instrumental Ballade.* Portland Oregon 1992

- Reynolds, Christopher A: *Motives for Context and Content in Allusion in Nineteenth –Century Music*. Cambridge Massachusets. 2003.
- Rink, John: *Translating Musical Meaning: The Nineteenth- Century Performer as Narrator*. (Fra “Rethinking Music”, red. Cook/Everest). New York 1999/2001.
- Rosen, Charles: *Arnold Schönberg*. Chicago 1975/1996.
- Rosen, Charles: *Piano Notes. The World of the Pianist*. New York 2002.
- Rosen, Charles: *The Romantic Generation*. Cambridge/ Harvard 1995.
- Rosen, Charles: *Sonata Forms*. (Revised Edition). New York 1988/1980.
- Samson, Jim: *Analysis in Context*. (Fra “Rethinking Music”, red. Cook/Everest). New York 1999/2001.
- Schoenberg, Arnold: *Style and Idea*. London 1975/1984.
- Schoenberg, Harold: *The Great Pianists*. New York 1963.
- Smith, Joan Allen: *Schoenberg and His Circle*. New York 1986.
- Steen-Nøkleberg, Einar: *Med Grieg på Podiet*. Oslo 1992.
- Storås, Reidar: *Tonediktaren Geirr Tveitt – Songjen i Fossaduren*. Oslo 1990.
- Taruskin, Richard: *Text and Act. Essays on Music and Performance*. New York/Oxford 1995.
- Tjøme, Berit Kvinge: *The Articulation of Sonata Form in Atonal Works by Fartein Valen. Analyses of his Violin Concerto op. 37 & Symphony No. 3, op. 41*. Doktorgradsavhandling UiO 2002.
- Tjørnholm, Ola: *Fartein Valen. Vestlandspietist og modernistisk banebryter*. Oslo 2004.
- Todd, Larry: *On Quotation in Schumanns music*. (Fra “Schumann and his World”, red. L. Todd). Princeton 1994.
- Tveit, Tore: *Geirr Tveitt, nordmann og europeer. Hans forhold til den nasjonale retning i 1930-årene*. Hovedoppgave UiO 1983.
- Tveitt, Geirr: *Tonalitätstheorie des Parallellen Leittonssystems*. Oslo 1937.
- Vollsnes, Arvid: Fartein Valens brev i utvalg (fra database, ikke utgitt).

Webern, Anton von: *The Path to the New Music*. Wien 1960.

Innspillinger

Edvard Grieg: Ballade op. 24

Eugene d'Albert:	1913 Welte Mignon, Musikalische Dokumente Telefunken
Percy Grainger:	Duo Arte, Klavier Record Co., USA
Leopold Godowsky:	1929 Columbia, digitalisert Philips 456 805-2
Fridtjof Backer-Grøndahl:	1939 NRK radioarkiv nr. 773
Eva Knardahl:	1946 NRK radioarkiv, Gram - 05884
Ingebjørg Gresvik:	1947 His Master's Voice, G.DB 11904/5
Robert Riefling:	1957 Metronome Records, MCLP 85027
Ivar Johnsen:	1951 NRK radioarkiv, Gram -11412

Fartein Valen: Sonate nr. 2 op. 38

Robert Riefling:	1961 NRK radioarkiv nr. 3936
	1975 NRK radioarkiv nr. 53695
	1980 BIS CD-173/174

Geirr Tveitt: Sonate nr. 29 op. 129 "etere"

Geirr Tveitt:	1948 Fransk Radio
	1955 NRK radioarkiv, Simax PSC 1805

Andre innspillinger:

Grieg spiller Grieg. Historiske innspillinger fra 1903 og 1906 (Edvard Grieg Museum 1995).

Edvard Grieg: *Sonate for fiolin og klaver op. 45*. Fritz Kreisler, fiolin og Sergej Rachmaninov, klaver (1928).

Alban Berg: *Fiolinkonsert*. BBC Symphony Orchestra, Anton Webern, dir. (1938).

Fartein Valen: *Symphonic Poems and Orchestral Songs*. Oslo filharmoniske orkester Militiades, dir.(Simax 1972, 1992).

Fartein Valen: *The Complete Symphonies*. Bergen filharmoniske orkester, Aldo Ceccato, dir. (Simax 1987, 1992).

Fartein Valen: *Sonate nr. 2 op. 38*, Glenn Gould, piano (CBC 1972, digitalisert 1992)

Geirr Tveitt plays Geirr Tveitt (Simax 1994).

Partiturer

- Edvard Grieg: *Ballade op. 24*, Edition Peters 1470, førsteutgave 1876
Ballade op. 24, Edition Peters 1470, nytt opptrykk med fingersetning, 1895.
Ballade op. 24, Editon Peters 1980, kritisk utgave
Ballade op. 24, G. Henle Verlag, Urtext 1991
Ballade op. 24, autograf, Griegsamlingen, Bergen Off. Bibliotek
Aften på høyfjellet op. 68 nr.4, Edition Peters 3100a
Sonate op. 7, Edition Peters 2278
Sonate op. 45, Edition Peters 2414
- Fartein Valen: *Sonate nr. 2 op. 38*, Edition Lyche 304
Sonate nr. 2 op. 38, autograf, Norsk musikkksamling
Sonate nr. 2 op. 38, Robert Rieflings arbeidspartitur (Edition Lyche), Norsk Musikkksamling, Oslo
Sonate op. 2, Norsk Musikkforlag 4459
Prelude op. 29 nr. 1, Edition Lyche
Gavotte og Musette op. 24, Edition Lyche
- Geirr Tveitt: *Sonate nr. 29 op. 129*, Norsk Musikkforlag 7947
- Arnold Schönberg: *Fem klaverstykker op. 23*, Edition Wilhelm Hansen 2326
- Alban Berg: *Adagio fra Kammerkonsert arr. For klarinett, fiolin og klaver*, Universal Edition 12242
- Anton von Webern: *Variasjoner op. 27*, Universal Edition 10881
Variasjoner op. 27, "Webern's ideas on the work's interpretation set out for the first time by Peter Stadlen with the aid of the facsimile of his working copy containing Webern's instructions for the world première", Universal Edition 16845
- Frederic Chopin: *Ballade op. 24*, Henle Verlag 295
Ballade op. 38, Henle Verlag 295
Ballade op. 52, Henle Verlag 295
Mazurka op. 6 nr. 1, Henle Verlag 264
Mazurka op. 6 nr. 2, Henle Verlag 264

- Mazurka op. 33 nr. 1*, Henle Verlag 264
Mazurka op. 50 nr. 3, Henle Verlag 264
Polonaise op. 44, Henle Verlag 217
Polonaise op. 53, Henle Verlag 217
24 Preluder op. 28, Henle Verlag 73
Sonater op. 35 og 58, The Frederic Chopin Insitute IFC 5 PWM 235
- Robert Schumann: *Andante & Variasjoner op. 46*, Breitkopf und Härtel
Fantasistykker op. 12, Breitkopf und Härtel
Kreisleriana op. 16, Breitkopf und Härtel
Romance op. 28 nr. 2, Breitkopf und Härtel
Sonate nr. 2 op. 22, Breitkopf und Härtel
Symfoniske etyder op. 13, Henle Verlag 248
- Felix Mendelssohn: *Variations Serieuse op. 54*, Breitkopf & Härtel
- Johannes Brahms: *Variasjoner over et tema av Robert Schumann op. 9*, Henle Verlag 440
- Franz Liszt: *Ballade nr. 1*, Edition Peters 3601a
- L. van Beethoven: *Sonate nr. 29 op. 106*, Henle Verlag 34
- Claude Debussy: *Images vol. 2*, Edition Peters nr. 7266b
Preluder vol. 1, Durand 7687
Preluder vol. 2, Durand 8697
- Maurice Ravel: *Gaspard de la nuit*, Durand 7207
Sonatine, Durand 6624
Konsert for klaver og orkester G-dur, Durand 12143
Konsert for klaver venstre hånd og orkester, Durand 12728
Le Tombeau de Couperin, Durand 9569
Miroirs, Max Eschig 1167
- Sergej Prokofjev: *Sarkasmer op. 17*, Wise Publications PB 40377
Visions Fugitives op. 22, Boosey & Hawkes 16310
Konsert for klaver og orkester op. 16, State Music Publisher, Moskva
- Max Reger: *Variasjoner og fuge over et tema av Bach op. 81*, Edition Peters 9103
- J. S. Bach: *Toccata BWV 913*, Henle Verlag 126

APPENDIKS

THE HOUND OF HEAVEN

Francis Thompson

I fled Him, down the nights and down the days;
I fled Him, down the arches of the years;
I fled Him, down the labyrinthine ways
Of my own mind; and in the mist of tears
I hid him from Him, and under running laughter.
Up vistaed hopes I sped;
And shot, precipitated,
Adown Titanic glooms of chasmed fears,
From these strong Feet that followed, followed after.
But with unhuttying chase,
And unperturbed pace,
Deliberate speed, majestic instancy,
They beat—and a Voice beat
More instant than the Feet—
'All things betray thee, who betrayest Me.'

I pleaded, outlaw-wise,
By many a hearted casement, curtained red,
Trellised with intertwining charities;
(For, though I knew his love Who followed,
Yet was I sore adread
Lest, having Him, I must have naught beside.)
But, if one little casement parted wide,
The gust of His approach would clash it to:
Fear wist not to evade, as Love wist to pursue.
Across the margent of the world I fled,
And troubled the gold gateways of the stars,
Smiting for shelter on the clanged bars;
Fretted to dulcet jars
And silvern chatter the pale ports o' the moon.
I said to Dawn: Be sudden—to Evee: Be soon;
With thy young skiey blossoms heap me over
From the tremendous Lover—
Float thy vague veil about me, lest He see!
I tempted all His servitors, but to find
My own betrayel in their constancy,
In faith to Him their fickleness to me,
Their traitorous trueness, and their loyal deceit.
To all swift things for swiftness did I sue;

Clung to the whistling mane of every wind.
 But whether they swept, smoothly fleet,
 The long savannahs of the blue;
 Or whether, Thunder-driven,
 They clanged his chariot 'thwart a heaven,
 Plashy with flying lightnings round the spurn o' their feet:—
 Fear wist not to evade as Love wist to pursue.
 Still with unhurrying chase,
 And unperturbed pace,
 Deliberate speed, majestic instancy,
 Came on the following Feet,
 And a Voice above the beat—
 'Naught shelters thee, who wilt not shelter Me.'

I sought no more that after which I strayed
 In face or man or maid;
 But still within the little children's eyes
 Seems nothing, something that replies,
They at least are for me, surely for me!
 I turned me to them very wistfully;
 But just as their young eyes grew sudden fair
 With dawning answers there,
 Their angel plucked them from me by the hair.
 'Come then, ye other children, Nature's—share
 With me' (said I) 'your delicate fellowship;
 Let me greet you lip to lip,
 Let me twine with you caresses,
 Wantoning
 With our Lady-Mother's vagrant tresses,
 Banqueting
 With her in her wind-walled palace,
 Underneath her azured daïs,
 Quaffing, as your taintless way is,
 From a chalis
 Lucent-weeping out of the dayspring.'
 So it was done:
I in their delicate fellowship was one—
 Drew the bolt of Nature's secrecies.
 I knew all the swift importings
 On the wilful face of skies;
 I knew how the cluds arise
 Spumed of the wild sea-snortings;
 All that's born or dies
 Rose and drooped with; made them shapers
 Of mine own moods, or wailful or divine;
 With them joyed and was bereaven.
 I was heavy with the even,

When she lit her glimmering tapers
 Round the day's vdead sanctities.
 I laughed in the morning's eyes.
 I triumphed and I saddened with all the weather,
 Heaven and I wept together,
 And its sweet tears were salt with mortal mine;
 Against the red throb of its sunset-heart
 I laid my own to beat,
 And share commingling heat;
 But not by that, by that, was eased my human smart.
 In vain my tears were wet on Heaven's great cheek.
 For ah! We know not what each other says,
 These things and I; in sound *I* speak—
Their sound is but their stir; they speak by silences.
 Nature, poor stepdame, cannot slake my drouth;
 Let her, if she would owe me,
 Drop you blue bosom-veil of sky, and show me
 The breasts o' her tenderness:
 Never did any milk of hers once bless
 My thirsting mouth.
 Nigh and nigh draws the chase.
 With unperturbed pace,
 Deliberate speed, majestic instancy;
 And the past those noised Feet
 A voice comes yet more fleet—
 'Lo! Naught contents thee, who content'st not Me.'

Naked I wait Thy love's uplifted stroke!
 My harness piece by piece Thou hast hewn from me,
 And smitten me to my knee;
 I am defenceless utterly.
 I slept, methinks, and woke,
 And, slowly gazing, find me stripped in sleep.
 In the rash lustihead of my young powers,
 I shook the pillaring hours
 And pulled my life upon me; grimed with smears,
 I stand amid the dust o' the mounded years—
 My mangled youth lies dead beneath the heap.
 My days have creckled and gone up in smoke,
 Have puffed and burst as sun-starts on a stream.
 Yea, faileth now even dream
 The dreamer, and the lute the lutanist;
 'Even the linked fantasies, in whose blossomy twist
 !I swung the earth a trinket at my wrist,
 are yielding; cords of all too weak account
 For earth with heavy griefs so overplussed.
 Ah! Is Thy love indeed

A weed, albeit an amaranthine weed,
 Suffering no flowers except its own to mount?
 Ah! must—
 Designer infinite!—
 Ah! must Thou char the wood ere Thou canst limn with it?
 My freshness spent its wavering shower i! The dust;
 And now my heart is as a broken fount,
 Wherein tear-drippings stagnate, spilt down ever
 From the dank thoughts that shiver
 Upon the sightful branches of my mind.
 Such is; what is to be?
 The pulp so bitter, how shall taste the rind?
 I dimly guess what Time in mists confounds;
 Yet ever and anon a trumpet sounds
 From the hid battlements of Eternity;
 Those shaken mists a space unsettle, then
 Round the half-glimpsed turrets slowly wash again.
 But not ere him who summoneth
 I first have seen, enwound
 With glooming robes purpureal, cypress-crowned;
 His name I know, and what his trumpet saith.
 Whether man's heart or life it be which yields
 Thee harvest, must Thy harvest-fields
 Be dunged with rotten death?

Now of that long pursuit
 Comes on at hand to bruit;
 That Voice is round me like a bursting sea:
 'And is thy vearth so marred,
 Shattered in shard on shard?
 Lo, all things fly thee, for thou fliest Me!
 Strange, piteous, futile thing!
 Wherefore should any set thee love apart?
 Seeing none but I makes much of naught' (He said),
 'And human love needs human meriting:
 How hast thou merited—
 Of all man's clotted clay the dingiest clot?
 Alack, thou knowest not
 How little worthy of any love thou art!
 Whom wilt thou find to love ignoble thee,
 Save Me, save only Me?
 All which I took from thee I did butt ake,
 Not for thy harms,
 But just that thou might'st seek it in My arms.
 All which thy child's mistake
 Fancies as lost, I have stored for thee at home:
 Rise, clasp My hand, and come!'

Halts by met hat footfall:
Is my gloom, after all,
Shade of His hand, outstretched caressingly?
'Ah, fondest, blindest, weakest,
I am He Whom thou seekest!
Thou dravest love from thee, who dravest Me.'

HIMMEL - JAKTHUNDEN
Francis Thompson

Nedover dagene jeg flydde for ham,
nedover nettene, nedover årene,
nedover sjelelabrintens veier
Kvalt av tårene,
som i min latter jeg for ham mig dulgte.
Op håpets utsyn for jeg,
og hodestups jeg ilte
ned gjennom redslers avgrunnsmulm – min fot ei hvilte –
fra føttene som bak mig fulgte, fulgte.

Men sindig – uten jag,
med uforstyrret slag
de uten ophør fulgte på min vei.
Der lød en røst dertil,
inntrengende, dog mild:
- Alt den forråder som forråder mig.

Tidt stanset jeg ved kjærlighetens rute,
av gjernings-villvin kranset tett,
og talte om min livsens rett,
om ved dens lys å holde mørket ute.
(Ti skjønt jeg visste hvor han dog holdt av mig,
forfølgeren mig tanken skremte:
om ham du velger, tar han alt fra dig.)
Dog, - åpnet sig et lite vindu lett, -
ved blåsten av hans løp det for igjen,
som kjærlighet for fram, så fort ei frykt sig gjemte.
Jeg flyktet over jordens runding hen,
og stod ved stjernens gullportaler tidt
og banket på, mens lydt om ly jeg bad,
og foran månens port
jeg lyttet efter håpets strengerad.
Jeg sa til gryet: - Il! til kveld: - Kom fort!
Med dine himmelblomster dekk mig til
for denne fryktelige elskers ild.

Omhyll mig tett, så han mig ikke ser.
Hans tjenere jeg fristet, fant dog bare
I deres trofasthet min egen svik,
i tro på ham kun troløshet mot mig,
bedragersk trofasthet, trofast bedrag. -
Å lære jag av jag var mitt begjær.
Jeg stormens hest besteg for fram å fare.
Men om den drog sin uværs-man
Henunder skyens høye tak,
eller sin vogn med brak
den kjørte fram midt under tordenklemtet,
mens lynet knitret på dens lille vei:
som kjærlighet for fram, så fort ei frykt sig gjemte.

Enn sindig - uten jag -
de føtter natt og dag
mig fulgte, fulgte, og de opgav ei.
Der lød en røst dertil,
inntrengende, dog mild:
Hvad gir dig ly, gir du ei ly til mig?

Ei mer i mannens eller kvinnens blikk
jeg speidet efter målets stjerne klar.
Men enn i barnets øine tyktes mig
at der var noe – noe som gav svar:
De, de er for mig – i det minste de!
Med lengsels brand jeg vendte mig til dem.
Men netop om det lysnet op deri
Av svarets daggry som brøt frem,
bort fra mig deres engel brått dem bar.
Kom da, I andre barn, barn av naturen,
sa jeg, slyng om mig eders vennskaps krans, -
la oss favnes munn mot munn,
la oss trede gledens dans,
leke med
jords, vår moders, gyllne hår,
feste ved
hennes bord i rosengård
under tronehimmel-asuren,
drikke, plettfri, drikk som kveger
av et begjær
med gryets strålegråt, så blank, så klar.
Så gjort det var:
i skjønnhetsforbundet de op mig tar.
Jeg fra natur trakk lønndom-dekkets slør.
Jeg kjente lunets lek
i skyens minespill -

og hvordan skyer steg
Som damp av sjøen vill.
Alt som er født, og dør,
steg med, og sank med dem; jeg lot dem danne
hver stemning i min sjels de døkke lande.
Med dem jeg lo, de løste tårens vell.
Jeg var tungsindig med den gyllne kveld,
da når den tennte sine blanke kjertler
i krans om solnedgangens blod.
I morgnens øie inn jeg lo,
med været seiret jeg, jeg var bedrøvet.

Himlen og jeg vi delte våre smerter,
dens søte tårer salte blev ved mine,
ved dødens barns. Mot solefallets hjerte
mitt eget inn jeg la,
men glød det mitt ei ga,
og lindring bød det ei min menneskesmerte.
Forgjeves hang på himlens kinn min tåre.
Ti akk! vi vet ei hvad den andre sier,
de ting og jeg - , jeg taler jo ved lyd,
de taler derved at de tier.
Natur, den stedmor, slukker ei min tørst.
La henne, - skal jeg henne kære, -
hint skyblå barm-slør slippe først
og vise mig sin ømhets bryst.
Men aldri noen stund
av hennes melk er lesket blitt min munn.

Nær, nær – ved natt og dag,
dog sindig, uten jag
forfølgeren mig følger på min vei.
Og over jaktens støi
går røsten, ren og høi:
- Se, gledeløs er den, mig gleder ei.

Nøken jeg venter, kjærlighet, ditt slag.
Min rustning har du hugget av mig, - se! -
og kastet mig på kne.
Jeg uten forsvar står på dommens dag.
Jeg sov visst, og jeg våknet just,
og finner jeg har alt i søvnen mistet.
I ubesindig ungdomskraft jeg krystet
grunnpillene til livet, vilt dem rystet,
og trakk mitt liv nedover mig. I dust
av år som smuldret står jeg, smusset, plettet,
til døden trettet.

Min ungdom ligger under haugen lik,
 gått opp i røk har mine dager, brustet
 de har som solglimt på den dunkle strøm.
 Ja se, nu drømmeren har ingen drøm,
 og spilleren har intet instrument.
 Selv fantasiens gynger – hvori stolt og rik
 jeg jorden vugget – svikter, altfor svake strenger
 for jorden har de, akk, dens sorg dem sprenger.
 Si, er din kjærlighet
 en blomst – om enn en blomst som evig stråler -
 som ingen annen på sin høide tåler?
 Si, må
 til kull du brenne verden,
 o mester, førenn du kann tegne med den?
 Min kraft – som ørknens elv – i sanden døde,
 en sprukken brønn mit hjerte er,
 hvori for evig tåren drypper ner
 fra sjelens grener, skjelvende i ødet.
 Ja, sådan er det. Hvad vil skje?
 Så bitter kjernen, hvem vil skallet smake?
 Hvad tiden blander bak sin tåke, aner jeg,
 dog stadig og påny trompeten maner meg
 fra evighetens voll, jeg ei kann se.
 Dog sprenges tåkene ved varselsbraket,
 de viker litt, og atter sammen glider
 og skyller over glimt av tårn og sider
 av borgen, men ei sammen får de skyllet
 før jeg herolden har fått se, omhylllet
 av purpurkåpen,
 døpt av smertedåpen.
 Hans navn jeg kjenner, kjenner hans signal,
 jeg roper i min kval:
 - Og får av menneskeliv og menneskehjerter
 du høst, si, må din høstmark så
 av råtne lik sin næring få?

Nu jaktens ville vær
 mig tett på livet er,
 hin røst ombruser mig fra hver en lei:
 - Og er din verdens prakt
 splintret og ødelagt?
 - Alt flykter for dig, for du flyr for mig.
 Du underlige, usle, nytteløse,
 hvi skulde noen elske dig?
 Du ser: av intet gjør kun meget jeg,
 og jordisk kjærlighet vil intet sløse
 på den som ei sig jordisk gjør fortjent.

Hvad har da du fortjent,
urene lerkump, du, som, akk! ei ser
hvor lite verd til kjærlighet du er?
Hvem tror du vel vil elske, usle dig
undtagen jeg, undtagen ene jeg?
Alt jeg tok fra dig, tok jeg ei
for smerten din å øke,
men for at du hos mig det skulde søke.
Alt det du, barnlig, tenkte dig
var tapt, er gjemt for dig i hjemmets helligdom:
Op, grip min hånd, og kom!

De stanser, hine skritt
hos mig. Er mørket mitt
kun signingshåndens skygge på min vei?
„Å kjære, svake, blinde,
mig er det du vil finne!
Du kjærligheten støtte bort med mig!“

Innhold på vedlagt CD (totaltid 68:51)

Spor 1-3	<i>Geirr Tveitt: Sonate nr. 29 op. 129 "etere"</i>	Tid
	I. In cerca di... Moderato	6:34
	II. Tono etereo in variazioni. Tranquillo ma deciso	13:41
	III. Tempo di pulsazione	9:07
Spor 4-6	<i>Fartein Valen: Sonate nr. 2 op. 38</i>	
	I. Allegro moderato	7:43
	II. Andante	6:28
	III. Toccata. Allegro molto	5:39
Spor 7	<i>Edvard Grieg: Ballade op. 24</i>	19:25

Innspillingene er gjort i Sofienberg kirke 5.- 9. Januar 2004

CDen (med booklet) er kommersielt utgitt av Pro Musica (PPC 9053), Copyright 2005. CDen er vedlagt avhandlingen med velvillig tillatelse fra utgiver

