Crescendo - Frå renessanse til rock (s. 6 - 340) - Nynorsk -

av Stein Roger Martinsen, Ståle Reinåmo og Knut Steffenak

Gyldendal Norsk Forlag A/S, 1996 - 1. utgåva/1.opplag - ISBN 82-05-22893-0

Denne boka er tilrettelagt for synshemmede. Ifølge lov om opphavsrett kan den ikke brukes av andre. Kopiering er kun tillatt til eget bruk. Brudd på disse avtalevilkårene, som ulovlig kopiering eller medvirkning til slik ulovlig kopiering, kan medføre ansvar etter åndsverkloven.

 Oslo 2019, Statped læringsressurser og teknologiutvikling.

[xxx1 Merknad](#_Toc17968063)

[xxx1 Føreord](#_Toc17968064)

[xxx1 Kapittel 1: Kapittel 1 Renessansen](#_Toc17968065)

[xxx2 Innleiing](#_Toc17968066)

[xxx2 Eit musikkhistorisk attersyn på mellomalderen](#_Toc17968067)

[xxx2 Renessansen](#_Toc17968068)

[xxx2 Oppgåver](#_Toc17968069)

[xxx1 Kapittel 2: Kapittel 2 Barokken](#_Toc17968070)

[xxx2 Historisk oversyn](#_Toc17968071)

[xxx2 Kyrkjemusikken på 1600-talet](#_Toc17968072)

[xxx2 Instrumentalmusikken på 1600-talet](#_Toc17968073)

[xxx2 1700-talsbarokken](#_Toc17968074)

[xxx1 Kapittel 3: OPPGÅVER](#_Toc17968075)

[xxx1 Kapittel 4: Kapittel 3 Rokokko og wiener-klassisismen](#_Toc17968076)

[xxx2 Innleiing](#_Toc17968077)

[xxx2 Rokokko](#_Toc17968078)

[xxx2 Wienerklassisismen](#_Toc17968079)

[xxx2 Oppgåver](#_Toc17968080)

[xxx1 Kapittel 5: Kapittel 4 Romantikken](#_Toc17968081)

[xxx2 Innleiing](#_Toc17968082)

[xxx2 Romantikken fram til ca. 1850](#_Toc17968083)

[xxx2 Romantikken i tida ca. 1850—1890](#_Toc17968084)

[xxx2 Nasjonalromantikken](#_Toc17968085)

[xxx2 Seinromantikken](#_Toc17968086)

[xxx2 Oppgåver](#_Toc17968087)

[xxx1 Kapittel 6: Kapittel 5 1900-talet før 1945](#_Toc17968088)

[xxx2 Innleiing](#_Toc17968089)

[xxx2 Impresjonismen](#_Toc17968090)

[xxx2 Den andre wienerskulen og tonalitetsbrotet](#_Toc17968091)

[xxx2 Folkemusikk som inspirasjonskjelde](#_Toc17968092)

[xxx2 Neoklassisismen](#_Toc17968093)

[xxx2 Amerikansk musikk og futurisme](#_Toc17968094)

[xxx2 Norsk musikk](#_Toc17968095)

[xxx2 Oppgåver](#_Toc17968096)

[xxx1 Kapittel 7: Kapittel 6 1900-talet etter 1945](#_Toc17968097)

[xxx2 Innleiing](#_Toc17968098)

[xxx2 Serialismen](#_Toc17968099)

[xxx2 Konkret musikk og elektronisk musikk](#_Toc17968100)

[xxx2 Tilfeldig musikk](#_Toc17968101)

[xxx2 Nye retningar etter 1960](#_Toc17968102)

[xxx2 Norsk musikk](#_Toc17968103)

[xxx2 Oppgåver](#_Toc17968104)

[xxx1 Kapittel 8: Kapittel 7 Jazz](#_Toc17968105)

[xxx2 Innleiing](#_Toc17968106)

[xxx2 Oppgåver](#_Toc17968107)

[xxx1 Kapittel 9: Kapittel 8 Rock](#_Toc17968108)

[xxx2 Rockens røter](#_Toc17968109)

[xxx2 Rock i 1950-åra](#_Toc17968110)

[xxx2 Rock i 1960-åra](#_Toc17968111)

[xxx2 Rock i 1970-åra](#_Toc17968112)

[xxx2 Rock i 1980-åra](#_Toc17968113)

[xxx2 Oppgåver](#_Toc17968114)

[xxx1 Informasjon frå originalboka](#_Toc17968115)

[xxx2 Stikkordregister frå](#_Toc17968116)

[xxx1 Informasjon frå originalboka](#_Toc17968117)

[xxx2 Innhald](#_Toc17968118)

# xxx1 Merknad

Denne fila inneheld alle tekstene i originalboka. Bilete er ikkje forklarte, men bilettekster og tekster i bileta er med. Det er fire rangerte overskriftsnivå: xxx1, xxx2, xxx3 og xxx4.

 Over denne merknaden finn du ei "klikkbar", automatisk generert innhaldsliste for overskriftene xxx1 og xxx2. Ved å klikke på ei overskrift kjem du til den aktuelle staden i boka. Bruk Alt+venstrepil for å gå attende til innhaldslista.

  Overskrifter på nivå 3 og 4 er ikkje tekne med i den klikkbare innhaldslista over. Om du vil ha desse nivåa i den klikkbare innhaldslista, gjer følgjande:

-- Klikk på innhaldslista over for å merke den.

-- Slett innhaldslista med "Delete".

-- Gå til "Referanser" og klikk på "Innholdsfortegnelse".

-- Vel "Egendefinert innholdsfortegnelse".

-- Fjern krysset ved "Vis sidetall" og ved "Høyrejustert sidetall".

-- Kryss for "Bruk hyperkloblinger i stedet for sidetall".

-- Skriv 4 i feltet for "vis nivåer".

-- Klikk på OK til slutt.

-- {{}} Doble klammeparentesar står rundt kommentarar, endringar og forklaringar eller rundt opplysningar om layout eller spesielle element på sida.

-- Merketeikn for overgang til neste side er tre bindestrek følgde av nytt sidetal. Etter det står siste sidetal i boka. T.d.: --- 31 til 301 der 31 er ny side og 301 siste side i boka.

-- Informasjon frå tittelbladet, innhaldslista i originalen og utdrag frå bokomslaget finn du til slutt i denne fila, under "Informasjon frå originalen".

-- Der det er oppgåver nyttast tegna >>>

-- Denne utgåven er ikkje korrekturlest

Her er ei liste over aksentuerte bokstavar og andre teikn som vert brukte:

è = e med gravis-teikn

ä = a med trema

ö = o med trema

ê = e med sirkumfleks

á = a med akutt-teikn

--- 1 til 340

--- 2 til 340

--- 3 til 340

--- 6 til 340

# xxx1 Føreord

Denne læreboka er primært skriven for musikklincelevar i den vidaregåande skulen. Men me vonar ho òg kan vera til hjelp for andre musikkstuderande som ynskjer å skaffa seg kunnskapar om hovudtrekka i musikkulturen i den vestlege verda frå mellomalderen og fram til vår tid.

 Me har heile tida hatt læreplanen for VK1 musikk i tankane under skriveprosessen. Me ynskjer at boka skal verta eit viktig hjelpemiddel for å nå måla som er omtala i faget musikkorientering. I tillegg trur me delar av boka kan brukast i samband med faget lytting på grunnkurset.

 Når tusen år med musikk skal samanfattast" på nokre hundre sider, fører det sjølvsagt til at mykje må sløyfast ellet nedprioriterast. Kva som skal vera med i ei musikkhistorisk grunnbok, vil alltid kunna diskuterast. Me har teke med komponistar, utøvarar og verk som me trur det er viktig å vita noko om. Det må likevel ikkje hindra lærarar og elevar i å gjera andre val når dei finn det føremålstenleg. Særleg gjeld dette kva verk ein vil setja søkjelyset på.

 Det er viktig at elevane får høyra mykje musikk både i og utanom timane. Her kan framlegga våre til konkrete lytteoppgåver vera til hjelp. Sjølvsagt er det heilt urealistisk å få høyrt all musikken som vert omtala i boka. Difor må ein bestemma seg for kva delar av boka ein vil definera som reint lesestoff, og kva ein vil knyta til konkrete musikkdøme i timane eller som lyttelekse.

 Lukke til med boka. Me vonar ho gjev meirsmak til vidare reiser i den mangfaldige musikkverda.

--- 7 til 340

# xxx1 Kapittel 1: Kapittel 1 Renessansen

{{Bilete av ei dame som spelar lutt }}

--- 8 til 340

## xxx2 Innleiing

Ordet \_renessanse\_ tyder gjenføding. Omgrepet vert brukt om den fornyinga som skjedde innanfor musikk, biletkunst, skulptur, arkitektur og litteratur i Europa på 1400- og 1500-talet. Denne fornyinga hadde samanheng med at mange kunstnarar tok til å søkja attover i historia etter kunstens røter. Dei meinte røtene i var å finna i antikken, den gamle greske og romerske kulturen i (ca. 500 f. Kr. til ca. 500 e. Kr.). Jamvel om dei visste svært lite om antikken, var han sett opp som eit ideal. Me kan noko forenkla seia at renessansen oppstod i eit forsøk på å gjenskapa den antikke kulturen slik kunstnarane trudde han måtte ha vore.

 I mange bøker vert mellomalderen kalla «mørk», og renessansen vert framheva som ein kontrast til mellomalderen. Ein seier gjerne at det moderne menneske vart fødd i renessansen, ja endåtil at den europeiske kulturen vart fødd då. Slike framstillingar overser lett samanhengen i utviklinga frå mellomalderen og vidare oppover i renessansen.

 Renessansekulturen heng nøye saman med ei ny åndsretning som dukka opp i seinmellomalderen, \_humanismen\_. Humanistane ville setja livet og verdiane til det einskilde mennesket i sentrum. Merksemda skulle rettast mot livet her på jorda og dei føresetnadene mennesket hadde som gjorde at det i mest ikkje var grenser for kva det kunne oppnå og utretta om det berre fekk utfalda seg fritt. Dette menneskesynet stod i skarp i kontrast til den einsidige understrekinga av mennesket som eit syndig vesen, som kyrkja stod for.

 Humanistane fekk etter kvart problem med godta at kyrkja skulle ha einerett på å vera åndeleg rettleiar og autoritet. Maktmisbruk og moralsk forfall i dei kyrkjelege rekkjene førde i til at denne motstanden vart forsterka.

 Nye vitskaplege oppdagingar snudde opp ned på gammal lærdom og provoserte mange, ikkje minst kyrkja. Læra til Copernicus om det heliosentriske verdsbiletet (sola i sentrum og planetane som i krinsar rundt henne) og påstandane frå Galileo Galilei om at verdsrommet var uendeleg, førde til kraftige reaksjonar. Faktisk i vart ikkje Galilei reinvaska for skuldingane om kjetteri før i 1992.

{{Tidslinje: Omgjort til liste.}}

-- 1000 - 1400: Mellomalderen

 -- ca. 1150-ca. 1250. Hildegard von Bingen

 -- 1250 ...: Ars antiqua

 -- 1300-1377: Machaut

 -- ca. 1330 ...: Ars nova

-- 1400-1600: Renessansen

 -- 1400-1474: Dufay

 -- ca. 1410 ...: Burgunderskolen

 -- 1440-1521: Josquin desPrès

 -- ca 1450 ...: Den Flamske skolen

 -- 1525-1594: Palestrina

-- ca. 1600 ...: Barokken

 -- Monteverdi: 1567-1643

{{Slutt}}

--- 9 til 340

Renessansen var i ein periode prega av mange oppdagingar og oppfinningar. Mennesket vart «oppdaga», Columbus «oppdaga» Amerika, og Gutenberg fann opp boktrykkjarkunsten. Med boktrykkjarkunsten miste kyrkja det gamle monopolet sitt på å vera kunnskapsformidlas. Det opna for spreiing av Luther sine idear og gjennomføringa av reformasjonen. I musikkhistoria har boktrykkjarkunsten hatt mykje å seia for at ein har kunna spreia notar.

 I renessansen tok kapitalismen til å gjera sitt inntog i Europa med pengeøkonomi, bank- og kredittstell. Byane vart større og fleire, og handelen voks sterkt. Denne utviklinga tok til i dei norditalienske handelsbyane. Seinare vart også Flandern (sjå kart side 16) eit viktig økonomisk sentrum. Store rikdomar kom på private hender og skapte eit styrtrikt handelsborgarskap i mange byar. Dei som høyrde til dette borgarskapet, hadde levevanar som gav kunsten ein viktig plass. Det gav nye og gode vilkår for musikarar, biletkunstnarar og arkitektar. Før hadde kyrkja vore den viktigaste oppdragsgjevaren deira. No kunne dei mest dugande av i dei nesten velja og vraka i oppdrag frå det rike borgarskapet.

# xxx2 Eit musikkhistorisk attersyn på mellomalderen

For å skjøna musikken i renessansen betre skal me ta eit stutt attersyn på musikkutviklinga i mellomalderen. Mellomalderen vara frå kring 500 til kring 1450.

{{Bilete av neumenotasjon og kva dei betyr med notar}}

Den europeiske musikkulturen har sterke røter i kristendomen. I den kristne gudsdyrkinga vart det tidleg i mellomalderen brukt ei langsam, unison songform som truleg har bakgrunn i jødisk synagogesong. Me kallar denne kyrkjesongen for gregoriansk song. Namnet har han fått etter pave Gregor den store (pave 590–604), som fastsette kva songar som skulle vera tillatne i romarkyrkja. Melodiane vart noterte med såkalla neumar plasserte over den latinske teksten. Neumane var eit hjelpemiddel for minnet og fortalde stort sett berre om melodien gjekk opp eller ned.

 DØME 1 \_Neumenotasjon\_

{{Bilete av neumenotasjon}}

--- 10 til 340

I dag bruker ein ikkje lenger neumenotasjon, men den gregorianske songtradisjonen er framleis levande. Melodiane har ein fri, flytande rytme. Store melodiske sprang førekjem sjeldan. Somme gonger vekslar ein mellom ein føresongar og eit kor. Det kallar me responsorial song. Andre gonger er det to kor som vekselsyng. Det kallar me antifonal song.

 Toneartane som vert brukte i gregoriansk song, kallar me \_kyrkjetoneartar\_ eller modale \_skalaer\_. Opphavleg fanst det fire kyrkjetoneartar: dorisk, frygisk, lydisk og miksolydisk.

 DØME 2 \_Modale skalaer\_

{{Sjå notehefte.}}

I siste delen av mellomalderen byrja det å førekoma to nye toneartar, ein med grunntone på a og ein på c: den \_eoliske\_ og den \_joniske\_ tonearten. Dei vart svært populære og er opphavet til moll- og dur-toneartane.

### xxx3 Fleirstemd musikk

Kring år 900 skjedde det noko vesentleg nytt i musikkutviklinga: Musikken vart fleirstemd. I fyrste omgang dreia det seg om ein improvisert fleirstemd song i form av parallelle oktavar, kvintar eller kvartar. Me kallar stilen \_parallelt organum\_.

 Fyrst på 1100-talet gjekk den fleirstemde musikken over i ein ny fase. Då tok ein til å komponera og skriva ned fleirstemd musikk. Dei brukte ofte ein gregoriansk song, utskriven i lange noteverdiar, som underlag. Over den laga dei ei motstemme \_(duplum)\_, der ei rad tonar vart sungne på ei staving. Det kallar me \_melismar\_, og stilen kallar me \_melismatisk organum\_.

 DØME \_3\_ \_Melismatisk organum\_

{{Sjå notehefte}}

--- 11 til 340

Dei fyrste komponistane me kjenner namnet på, dukka opp midt på 1100-talet. Ein av dei aller fyrste var ei kvinne, \_Hildegard von Bingen\_. Ho var ei tysk nonne som fekk helgenstatus etter at ho var død. Ho må har vore ei særs uvanleg kvinne, langt føre si tid. Me kjenner om lag 70 songar av henne i gregoriansk stil.

 Dei mest kjende komponistane på 1100-talet er \_Leonin\_ og \_Perotin\_, som begge verka ved katedralen Notre Dame i Paris.

 På byrjinga av 1200-talet tok komponistane til å skriva komposisjonar med tre eller fire stemmer. Dersom grunnlaget for ei av stemmene var ein gregoriansk song, vart komposisjonen kalla \_motett\_.

DØME \_4 Motett\_

{{Sjå notehefte.}}

Den typiske motetten på denne tida er ein trestemd komposisjon. Fyrst har komponisten valt ein gregoriansk song som skal utgjera tenorstemma. Den vart rytmisert etter bestemte prinsipp (modus). Dette rytmiske mønsteret vart repetert gjennom heile komposisjonen. Me kallar teknikken for isorytmikk. Teksten kunne vera heilt ulik frå stemme til stemme. Det var ikkje uvanleg at ein brukte ein religiøs tekst saman med ei lystig kjærleiksvise!

--- 12 til 340

### xxx3 Ars antiqua og ars nova

Musikken i perioden frå midt på 1200-talet til byrjinga av 1300-talet kallar me \_ars antiqua\_ («den gamle kunsten»). I denne perioden fann ein opp eit meir nøyaktig system for notasjon. Me kallar det \_mensuralnotasjon\_:

 DØME 5 \_Mensuralnotasjon\_

{{Bilete av mensuralnotasjon}}

Musikken frå 1300-talet kallar me \_ars nova\_. Det tyder «den nye kunsten» og vart brukt som eit slagord mot den eldre musikken. Det mest nyskapande i denne perioden var at ein tok til å bruka todelt takt. Før var den tredelte takten einerådande. Ein tok òg til å bruka mindre noteverdiar og punkteringar. Det opna for meir nyansert rytmikk. Av intervalla kunne ein no òg bruka tersar

--- 13 til 340

og sekstar i parallellføring (sjå notedøme 6).

 Dei viktigaste musikalske nyvinningane på 1300-talet skjedde innanfor den verdslege musikken. Kyrkjemusikken stod meir eller mindre i stampe på grunn av dei strenge krava kyrkja stilte om å halda seg til den gamle gregorianske songen. Eit lysande unnatak er komponisten \_Guillaume de Machaut\_ (1300–1377). Hans \_Messe de Nostre Dame\_ er den fyrste komplette og gjennomkomponerte messa av ein og same person som me kjenner til. Ho er sett saman av dei fem ordinarielekkane Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus og Agnus Dei (dessutan eit avsluttande Ite missa est). Messa har eit einskapleg preg sidan Machaut har nytta same melodien eller temaet som utgangspunkt for alle satsane. Dette einskapsprinsippet skulle verta svært viktig seinare i musikkhistoria.

 Ordet \_messe\_ tyder to ting. Me bruker det fyrst og fremst om hovudgudstenesta i den vestlege kristne kyrkja. Men det kan òg tyda ein komposisjon til einskilde tekstlekkar i messa. Til vanleg inneheld ei messe 18 eller 19 tekstlekkar. Somme av tekstlekkane varierer frå dag til dag, og dei kallar me \_proprietekstar\_. Andre tekstar kallar me \_ordinarietekstar\_. Det er tekstar som ikkje endrar seg, same kva dag i kyrkjeåret det er. Dei fleste ordinarietekstane vart sungne av eit kor. Difor var det gjerne desse tekstane komponistane konsentrerte seg om når dei skulle tonesetja ei messe.

 Ordinarietekstane til koret er \_Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus og Agnus Dei.\_ I \_Kyrie\_ bed ein Gud og Kristus om miskunn. I \_Gloria\_ lovpriser ein Gud og bed om fred på jorda. \_Credo\_ er truvedkjenninga. I \_Sanctus\_ syng ein om Guds heilagdom. \_Agnus Dei\_ er orda til døyparen Johannes om Jesus: "Guds lam som ber verdsens synd."

### xxx3 Musikk i overgangen frå mellomalder til renessanse

#### xxx4 England

Tidleg i renessansen spela England ei vesentleg rolle. Ikkje minst hadde komponisten \_John Dunstable\_ (1385–1453) stor innverknad på samtida si. To viktige prinsipp i den europeiske musikkulturen meiner ein har utspringet sitt i England. Det gjeld den \_tersbaserte harmonikken\_ og \_imitasjonsprinsippet\_. Parallellsong i tersar har truleg gått føre seg på dei britiske øyane heilt sidan 1200-talet. Somme hevdar at vikingane var dei fyrste som song slik.

--- 14 til 340

DØME 6 \_St. Magnushymnen\_

{{Sjå notehefte.}}

På 1300-taIet vart det vanleg å leggja til ei overstemme i parallelle kvartar. Resultatet vart ein stil med parallellførde sekstakkordar.

 DØME 7 \_Parallellførde sekstakkordar\_

{{Sjå notehefte.}}

Med \_imitasjon\_ meiner me gjentaking av ein melodi eller eit tema i ulike stemmen Teknikken har bakgrunn i den engelske kanontradisjonen. Eit velkjent døme er \_Surner is icumen in:\_

 DØME 8 \_Sumer is icumen in\_

{{Sjå notehefte}}

--- 15 til 340

#### xxx4 Burgunderskulen

Burgund var eit fransk hertugdøme i Aust-Frankrike. I ein periode på 1400-talet omfatta det òg det som no er Belgia og Luxembourg og delar av Nord-Frankrike og Nederland. Hovudstaden var Dijon. På 1400-talet vart hoffet til hertugen av Burgund (Filip den gode) eit sentrum for musikalsk aktivitet i Europa. Me bruker nemninga \_burgunderskulen\_ om musikken som utvikla seg her, jamvel om ikkje alle komponistane beinveges hadde noko med hoffet å gjera. Komponistane som høyrde til burgunderskulen, henta impulsar både frå England og Italia. Den viktigaste komponisten var \_Guillaume Dufay\_ (1400–1474).

 Dufay komponerte for det meste messer og motettar. I messene brukte han gjerne same \_cantus firmas\_ i alte ordinarielekkane. \_Cantus firmas\_ er den hovudstemma som komposisjonen er bygd over. I tillegg innførte han ei stemme under tenor. Etter kvart vart det vanleg praksis å leggja melodistemma øvst i staden for i tenor. Det var starten på vår måte å organisera stemmene i eit kor på: sopran, alt, tenor og bass.

--- 16 til 340

## xxx2 Renessansen

### xxx3 Allment om musikken i renessansen

Renessansen vert i musikkhistoria rekna frå kring 1450 til kring 1600. Musikken frå denne perioden er på mange måtar lettare tilgjengeleg enn musikken i mellomalderen. Det kjem for ein stor del av at renessansen hadde eit klangideal som var meir i homogent (einsarta) enn det som rådde i mellomalderen.

 Renessansemusikken var inga beinveges attføding av musikken frå antikken, for den visste renessansekomponistane svært lite om. Derimot spegla musikken på mange vis att tankane og haldningane i samtida. Ikkje minst fekk det humanistiske menneskesynet mykje å seia. Kanskje er det noko av forklaringa på at fleire komponistar tok til å formidla subjektive kjensler gjennom musikken.

 Innanfor kyrkjemusikken dominerte den vokale polyfonien. Med \_polyfoni\_ meiner me ein fleirstemt musikk der alle stemmene er mest mogleg melodisk sjølvstendige (sjå notedøme 12). Den polyfone skrivemåten er det tydelegaste stiltrekket i renessansen. Difor vert denne epoken òg kalla for \_vokalpolyfoniens tidsalder\_.

{{Kart over Europa og dei ulike rikene i 1556: Karl 5.s arveland, Filip 2.s del av arven, Ferdinand 1.s del, Det osmanske riket, Republikken venezia og veezianske område, Grense for Det tysk-romerske rike.}}

Det motsette av polyfoni kallar me \_homofoni\_ Det er ein komposisjonsteknikk der ei hovudstemme dominerer, ofte den øvste, og dei andre stemmene vert underordna hovudstemma. Denne teknikken vart meir og meir brukt utover på 1500-talet, særleg i

--- 17 til 340

religiøse hymnar og musikk for akkordinstrument (sjå notedøme l6).

 Eit sentralt stiltrekk i renessansemusikken er imitasjon. Som nemnt tidlegare kan det henda denne teknikken har utgangspunkt i den engelske kanontradisjonen (sjå notedøme 8). Imitasjon er gjentaking av ein melodi eller eit tema i ulike stemmer. Imitasjon liknar kanon. Skilnaden ligg i at ved imitasjon er vidareføringa ulik etter at temaet er sunge (sjå notedøme 11). Dette prinsippet skulle verta berande for den polyfone musikken utover i renessansen, og også inn i barokken.

### xxx3 Den flamske skulen

Komponistar frå området som i dag femner om Nederland, Belgia og dei franske grenseområda mot Belgia, hadde ei dominerande stilling i dei fyrste hundre åra av renessansen. Dei var etterspurde, og mange av dei vart tilsette ved hoff og i kyrkja si teneste over store delar av Europa. Verksemda deira førde til ei internasjonalisering av musikkstilen. Fyrst mot midten av 1500-talet stod ulike nasjonale retningar tydelegare fram. Musikkhistorikarar bruker gjerne nemninga \_den flamske skulen\_ om den stilretninga desse komponistane representerer. Somme kallar det \_den nederlandske skulen\_.

#### xxx4 Johannes Ockeghem (1420–1496)

Som me har nemnt tidlegare, var bruk av kanon ikkje ukjent i mellomalderen. \_Johannes Ockeghem\_ og hans samtidige utvikla kanonforma til å verta eit viktig komposisjonsprinsipp i verka sine. Dei nøydde seg ikkje med å bruka vanleg \_kanon\_, der stemmene syng same melodien etter tur. Dei nytta òg \_dobbeltkanon\_. Det vil seia at to stemmer song ein melodi i kanon, medan to andre samstundes song ein annan. Dei kunne òg lata melodien opptre i kortare (diminuerte) eller lengre (augmenterte) noteverdiar. Døme på spegelvending av melodien og krepsgang (melodien sungen baklengs!) finst òg. Slike spissfindige påfunn må likevel ikkje få oss til berre å sjå på Ockeghems tekniske meisterskap. Teknikken var berre eit middel, og ikkje eit mål i seg sjølv, som det var for Johann Sebastian Bach 250 år seinare.

{{Bilete:Johannes Ockeghem er den viktigaste av dei eldre komponistane i denne skulen. Han er særleg kjend for dei tolv messane sine, men komponerte òg ti motettar, og dessutan verdsleg musikk. Store delar av livet hadde han teneste under franske kongar i Paris.}}

--- 18 til 340

DØME 9

{{Sjå notehefte.}}

{{Bilete:Ein av elevane til Ockeghem var Josquin des Prés. Josquin var den største komponisten i si tid og var og omtykt i samtida Kjende er orda til Martin Luther: «Josquin gjer med tonane det han vil, medan dei eldre meistrane må gjera som tonane vil.» Kanskje dette er eit uttrykk for at Josquin var eit verkeleg renessansemenneske, som komponerte \_kva\_ han ville \_når\_ han sjølv ville? Josquin verka både i Italia og i Frankrike. Produksjonen hans femner fyrst og fremst omkring 20 messer og kring 100 motettar.}}

#### xxx4 Josquin des Prés (ca. 1440–1521)

Josquin des Prés lånte ofte melodistoff frå annan kyrkjeleg eller verdsleg musikk som utgangspunkt for messene sine. Det var vanleg i renessansen. Me kjenner til dømes over 30 ulike messer frå 1400- og 1500-talet som er bygde over \_L'homme armé\_ («Den væpna mannen»), ei populær fransk vise frå 1400-talet. Også Josquin har laga ei messe bygd over denne melodien.

 DØME 10 \_L'homme armé\_

{{Sjå notehefte.}}

Det var likevel i motettane at Josquin var mest ukonvensjonell. Her utvikla han imitasjon som formprinsipp. Motettane til Josquin er oppbygde av fleire avsnitt med eit nytt tema i kvart avsnitt. Éi stemme startar med å presentera temaet i avsnittet. Dei andre stemmene overtek i tur og orden temaet, dei imiterer den fyrste stemma.

--- 19 til 340

I Josquins motett \_Ave Maria\_ er stilen polyfon, men den rytmiske strukturen er heller enkel. Me har ei klår kjensle av takt, og me oppfattar teksten godt ettersom alle dei fire stemmene syng same teksten. Legg særleg merke til bruken av imi tasjon.

 DØME 11 \_Josquin des Pr\_é\_s: Ave Maria, byrjinga\_

{{Sjå notehefte.}}

--- 20 til 340

### xxx3 Songen i den protestantiske kyrkja

Gudstenesta i den katolske kyrkja gjekk fullt og heilt føre seg på latin. Då \_Martin Luther\_ (1483–1546) laga si \_Deutsche Messe,\_ var ikkje meininga å fjerna latinen heilt frå gudstenesta. Han ynskte å dra kyrkjelyden meir aktivt inn ved å gje kyrkjesongen på morsmålet ein viktig plass. Han lét salmar, eller koralar som dei vart kalla, erstatta delar av liturgien. Liturgi er den faste ordninga av gudstenesta og dei kyrkjelege handlingane.

 Trongen for slike koralar var stor. Han vart delvis dekt på den måten at eksisterande melodiar frå katolsk kyrkjemusikk fekk nye tekstar på tysk, dels ved å setja oppbyggjelege tekstar til verdslege songar. Eit kjent døme er \_Innsbruck, ich muss dich lassen\_ av Heinrich Isaac (1450–1517). Den vart til \_O Welt, ich muss dich lassen.\_ Men det vart òg komponert mykje nytt. Martin Luther var sjølv glad i musikk, og han var òg musikalsk skolert. Det er mogleg han sjølv komponerte somme av dei nye melodiane.

{{Sjå notehefte.}}

Giovanni Pierluigi da Palestrina (ca. 1525-1594) vart fødd i byen Palestrina i nærleiken av Roma. Han var i barndomen korgut i Roma. Her fekk han òg den musikalske skoleringa si. Etter nokre år ved domkyrkja i heimbyen tenestegjorde han frå han var 16 år gammal som songar, organist og kapellmeister i ymse kyrkjer i Roma. Palestrina komponerte over 100 messer og nærare 300 motettar og dessutan ymse andre verk til bruk under gudstenesta. Han skreiv både kyrkjelege og verdslege madrigalar. Dei verdslege madrigalane harmast han over på slutten av livet sitt. Tenk å ha komponert musikk til kjærleiksdikt!

### xxx3 Katolsk kyrkjemusikk i seinrenessansen

#### xxx4 Motreformasjon og Palestrina

Martin Luther og reformasjonen sende sjokkbølgjer inn i den katolske kyrkja. Sterke krefter arbeidde for å gjennomføra reformer der òg. Reformarbeidet i den katolske kyrkja kallar me \_motreformasjonen\_.

 Det såkalla \_Trientkonsilet sat\_ i periodar saman i aen norditalienske byen Trient (Trento) frå 1545 til 1563. Mellom dei mange sakene det hadde føre, var kyrkjemusikken. Hovudinnvendinga konsilet hadde mot kyrkjemusikken, var at han var gjord verdsleg, og at han mangla vørdnad for Guds ord. Ikkje berre hadde komponistane teke i bruk «syndige melodiar», kromatikk og instrument. Ein komplisert polyfoni og lange melismar hadde gjort det mest uråd å oppfatta teksten. Noko måtte gjerast! Resultatet vart eit krav om å avskaffa alle verdslege tilsnikingar i kyrkjemusikken og eit krav om forståelege tekstar. Det var spesielt éin komponist som kom til å stå som ein eksponent for den nye musikalske stilen innanfor romarkyrkja. Han heitte \_Giovanni Pierluigi da Palestrina.\_

 Dei tidlege messene til Palestrina er ofte skrivne i \_cantus firmus-stil\_. Det vil seia at ein gregoriansk song er utgangspunktet for ei eller fleire stemmer. Omkring halvparten er såkalla \_parodimesser\_. Det vil seia at messa heilt eller delvis byggjer på andre fleirstemde komposisjonar. Somme av messene er fritt komponerte. Det gjeld til dømes \_Missa papae Marcelli\_ («Marcellus-messa»), messa som Palestrina fekk framført for medlemene i Trientkonsilet. Lat oss sjå nærare på Kyriesatsen:

--- 21 til 340

DØME 12 \_Palestrina: Missa papae Marcelli, Kyrie, byrjinga\_

{{Sjå notehefte}}

Melodiane går til vanleg stegvis. Eit melodisk sprang vert mest alltid følgt av ei rørsle i motsett lei. Kromatikk førekjem sjeldan, og harmoniske kjenneteikn på stilen er treklangar, oftast med grunntonen i bassen. Dissonansar vert berre brukte etter strenge reglar. Dei skulle førebuast og oppløysast stegvis.

 Palestrina brukte ei blanding av polyfoni og homofoni i messene sine. Teksten var ofte avgjerande for dette valet. Det viktigaste var at teksten skulle koma tydeleg fram.

--- 22 til 340

DØME 13 \_Palestrina: Missa papae Marcelli, Gloria, byrjinga\_

{{Sjå notehefte.}}

Palestrina var ingen radikal komponist. Som få andre komponistar måtte han balansera mellom dei krava kyrkja stilte, og sine eigne kunstnarambisjonar. Målet var heller å halda seg innanfor rammene enn å setja seg ut over dei. Det set han i ei særstilling mellom dei store komponistane. I stilen utvikla han prinsippa frå den flamske polyfone tradisjonen. Musikken er prega av fullkomen balanse og ro, med ein varsam bruk av musikalske verkemiddel. Palestrina-stilen fekk mykje å seia for den seinare kyrkjemusikken.

{{Bilete:Lasso vart fødd i det som no er Belgia. Han hadde stillingar både på Sicilia, i Italia, i Frankrike og i Tyskland. Produksjonen hans er enorm. Han omfattar 1200 motettar, 50 messer og mange verdslege verk i ymse former.}}

#### xxx4 Orlando di Lasso (1532–1594)

Orlando di Lasso ruva i det kyrkjemusikalske landskapet i siste halvdelen av 1500-talet. Medan Palestrina var den fremste messemeisteren, stod Lasso fram som den mest spanande motettkomponisten.

 Lasso var ein meister i å formidla tekstinnhaldet gjennom musikken. Songstemmene er melodisk og rytmisk utforma for å høva til teksten. Harmonikken, med ein varsam bruk av kromatikk, fargelegg innhaldet i teksten. I det heile viser musikken trong til uttrykk. Lasso var skolen i den polyfone stilen til den flamske skulen. Gjennom dei mange reisene sine fekk han likevel impulsar frå ymse nasjonale retningar. Det gav musikken hans eit kosmopolitisk preg.

--- 23 til 340

{{Bilete: Gentile Bellini: Corpus Christi, detalj, 1496}}

### xxx3 Den venetianske skulen

Ved sida av Roma var Venezia den viktigaste byen i Italia. Her utvikla det seg mot slutten av 1500-talet ein annan stil enn den Palestrina stod for.

 Bystaten Venezia var eit knutepunkt for handelen mellom Europa og Austerlanda. Den solide økonomien byen hadde, I særleg på 1400-talet, la gode vilkår for ei sterk kulturell bløming gjennom heile perioden. I sentrum for den musikalske aktiviteten i byen stod den praktfulle San Marcokatedralen. På same måten som byen var politisk uavhengig, var katedralen uavhengig av

--- 24 til 340

pavekyrkja. Både prestar, musikarar og songarar var underlagde leiinga i byen, som likte svært godt å omgje seg med pomp og prakt. Storfelte musikalske framføringar gjekk føre seg både i katedralen og på plassen framfor. Det vart heller ikkje spara på noko for å skaffa dei beste musikarane til Venezia. Fyrst på 1500-talet var dei flamske. Seinare hadde italienarane dei fremste stillingane. Den mest kjende av dei er Giovanni Gabrieli (ca. 1557–1612). Han var komponist og organist i San Marcokatedralen.

 Det mest særeigna stiltrekket ved den venetianske musikken et \_fleirkorteknikken\_. Han vitnar om kva trong dei hadde til klangutfalding og klangprakt. To eller fleire kor – Gabrieli tok i bruk heilt opp til fem kor! – song frå ulike stader i kyrkja. San Marcokatedralen hadde to orgel, eitt på kvar side av kyrkja, som kunne støtta kvar sitt kor. Her finn me ikkje den polyfone stemmeveven som var så typisk for den flamske skulen. Det karakteristiske er homofone klangblokker som vert sette opp mot kvarandre. Lyse klangar vart gjerne sette opp mot mørkare klangar. Instrument i ymse kombinasjonar medverka, stikk i strid med det Trientkonsilet ynskte. Det gav endå større rom for klangvariasjonar. Praksisen med å setja ymse klangar opp mot kvarandre fekk mykje å seia for utviklinga av det me kallar «det konserterande prinsippet» i barokken.

### xxx3 Den verdslege musikken

Den verdslege musikken hadde levd sitt eige liv skuggen av kyrkjemusikken gjennom det meste av mellomalderen. Difor er kunnskapane våre om den mykje dårlegare. Men i renessansen skjedde det ei markert oppbløming av nye verdslege musikkformer. Det hadde samanheng med at kapitalismen inntok Europa. Han hadde skapt eit rikt borgarskap i mange byar, ikkje minst Italia. Andre oppdragsgjevarar enn kyrkja kom på den måten inn i biletet, og det førde sjølvsagt til at komponistar og tekstforfattarar måtte tenkja i heilt nye banar.

 Komponistane tok ofte i bruk verdslege musikkformer for å prøva ut nye idear. Ikkje minst skjedde det i den viktigaste vokale forma: \_madrigalen\_.

#### xxx4 Madrigalen

Madrigalen dukka opp i Italia på 1500-talet. Han hadde det musikalske utgangspunktet i italienske folkelege songformer.

 I all hovudsak var madrigalen ei verdsleg musikkform. Men me finn òg døme på madrigalar med religiøst innhald. Som regel handla tekstane om allmennmenneskelege tema som kjærleik, erotikk, sorg, ulukke og død. Der det passa seg, vart det gjerne brukt ein undertone av humor eller ironi. Dei vart alltid sungne på morsmålet.

--- 25 til 340

Madrigalane var som regel fire- eller fem-stemde. Til vanleg vart dei sungne a cappella (utan instrumentfølgje) med éin songar på kvar stemme. Somme gonger vart ei eller fleire av stemmene erstatta eller dobla av eit instrument.

 Reint musikalsk er stilen ofte polyfon, men me finn òg bruk av homofoni i parti der teksten krev det. Tilhøvet mellom tekst og musikk er karakteristisk for madrigalen. Musikken skulle ikkje berre i detalj følgja tekstrytmen, han skulle òg formidla innhaldet i teksten på ein uttrykksfull måte. Musikalske figurar som skulle uttrykkja eller symbolisera eit einskilt ord (ordmåleri), vart kalla \_madrigalismar\_. Madrigalen er difor ein viktig førelaupar for affektlæra i barokken, som me skal gjennomgå seinare.

 Dei mest kjende italienske madrigalkomponistane var \_Luca Marenzio\_ (1553–1599), \_Carlo Gesualdo da Venosa\_ (ca. 1560–1613) og \_Claudio Monteverdi\_ (1567–1643). Lat oss sjå nærare på Monteverdis kjende madrigal \_Lasciate mi morire.\_ I denne madrigalen møter me dotter til kong Minos, Ariadne, som syng klagen sin etter at Teseus har gått frå henne. Teksten er fritt omsett: "Lat meg døy. Kva meiner de skal kunna trøysta meg i slik ein hard lagnad, i slik ei stor smerte?"

 DØME 14 \_C. Monteverdi: Lasciate mi morire\_

{{Sjå notehefte.}}

--- 26 til 340

{{Sjå notehefte.}}

--- 27 til 340

Don Carlo Gesualdo var fyrste av Venosa. Han er ikkje berre kjend som komponist og kunstelskar. I 1590 myrda han kona si og elskaren hennar. Det skulle prega han både som menneske og komponist for resten av livet.

 Gesualdo stod for den mest radikale lina av madrigalkomponistane. Han utvikla madrigalen i ei ekstrem retning som peikar framover mot seinromantikken. Slik han brukte kromatikk og dissonansar, har ein kalla «atonal treklangsharmonikk». Hovudtemaet i Gesualdos madrigalar er kjærleik:

 DØME 15 \_Gesualdo: Dolcissima mia vita, slutten\_

{{Sjå notehefte}}

Det vart òg komponert madrigalar utanfor Italia. Størst innpass fekk madrigalen i England. Den mest kjende av dei engelske madrigalkomponistane var \_William Byrd\_ (ca. 1543–1623).

--- 28 til 340

{{Bilete: Lorenzo Costa: Huskonserten}}

#### xxx4 Instrumentalmusikken

Fram til 1500-talet dominerte vokalmusikken i Europa. Den reine instrumentalmusikken vart mest brukt innanfor folkemusikken. Frå 1300-talet vart det meir og meir vanleg å dobla ei eller fleire songstemmer i ein korsats med instrument. Dette utvikla seg etter kvart til reine instrumentale former.

 Mykje av instrumentalmusikken i renessansen er rett og slett vokalmusikk som er overført til instrument. Både madrigalar og motettar vart til dømes spela på lutt eller andre instrument ein hadde for handa.

 Eit typisk døme på ei instrumentalform som er laga etter vokale førebilete, er \_ricercare\_. Ein ricercare vart skriven for tangentinstrument eller ensemble. Forma minner mykje om den vokale motetten. I ein ricercare er det vanleg at stemmene imiterer kvarandre. Forma vert rekna som ein av førelauparane til fugen, eit av dei viktigaste formprinsippa i barokken.

 Ei anna instrumentalform er \_canzona\_. Denne forma har òg bakgrunn i ei vokalform, nemleg den franske chanson. Det var eit instrumentalstykke for lutt, tangentinstrument eller ensemble.

--- 29 til 340

Det vart òg laga mykje musikk til dansebruk. Kjende renessansedansar var til dømes \_pavane\_ og \_gaillarde\_. Opphavleg var det reine folkedansar. Men etter kvart vann dei òg innpass hos borgarskapet og i fyrstehusa. Pavanen var ein oppvisings- eller seremonidans, der musikken skulle gå i eit verdig og roleg tempo.

 DØME 16 \_Luis de Milán: Pavane\_

 a) Tabulatornotasjon for lutt (vibuela)

{{Bilete av tabulatornotasjon for lutt}}

b) Transkribert i moderne notasjon

{{Sjå notehefte}}

Gaillarden derimot gjekk i snøgg tretakt. Det vert fortalt at Elisabet 1. dansa fem-seks gaillardar kvar morgon for å få betre blodsirkulasjon!

{{Bilete: Hoffet i London dansar gaillarde}}

--- 30 til 340

Det at dansen vann innpass i hoffmiljøa, fekk store konsekvensar for dei opphavlege folkelege dansane. Ein gjekk anten bort frå dei og over til meir «sømelege» former, eller dei vart forenkla og tilpassa hoffkulturen (stilisert). På 1500-talet byrja dei til og med å bruka dansemusikk som rein lyttemusikk.

 Det vart òg vanleg å samla fleire dansar i korte \_suitar\_. Då sette dei gjerne opp ein langsam og ærverdig dans opp mot ein kjapp og livleg dans, til dømes pavane — gaillarde. Suiteforma vart svært populær. Dansane varierte frå komponist til komponist og frå land til land. Me skal koma attende til suiten i samband med barokken.

 Somme instrumentalformer likna mykje på fri improvisasjon. Det gjeld til dømes \_toccata\_ og \_preludium\_. Dei var det vanleg å spela på instrument som spinett og orgel, og dei hadde utspring i gleda ved å utforska klangen i instrumentet og kva ein kunne få ut av det, før ein tok til å spela for alvor.

 Ei viktig instrumentalform var \_variasjonen\_. Denne forma vart svært populær i England mellom ei gruppe komponistar som me kallar \_virginalistar\_. Virginal er ein variant av cembalo (sjå teikning side 103). \_William Byrd\_ og \_Thomas Morley\_ høyrde til denne gruppa. I \_Fitzwilliams' Virginal Book\_ er det samla over 300 komposisjonar frå denne tida. Her finn me svært mange variasjonsstykke. Det var ikkje uvanleg at ein melodi kunne varierast på opp til 20 ulike måtar.

 Variasjon er ein viktig ingrediens i mange former for musikk, Som komposisjonsprinsipp har det overlevd heilt frå renessansen og fram til i dag.

{{Bilete: Hans Burgmair: Maximilian og musikarane hans}}

--- 31 til 340

NOKRE VANLEGE INSTRUMENT I RENESSANSEN

 Det mest populære instrumentet i store delar av renessansen var \_lutten\_. Renessanselutten har til vanleg elleve strenger (ein enkel og fem doble).

{{Bilete: Renessanselutt}}

Strykeinstrumenta utvikla seg mykje på 1500-talet. Fidla og rebekk frå mellomalderen vart erstatta av \_viola da gamba\_ (gambe) og \_viola da braccio\_ (som norsk \_bratsj\_ kjem av). Dei vart laga i ymse storleikar. Gamben hadde til vanleg seks strenger og hadde tverrband på halsen. Violaen er førelauparen til fiolinen, som dukka opp på 1500-talet.

{{Bilete: Viola da gamba}}

Dei viktigaste blåseinstrumenta til bruk innandørs var \_blokkfløyte\_ og \_krumhorn\_. Krumhornet hadde dobbelt røyrblad. Begge vart laga i ulike storleikar (såkalla «familiar»).

 Dei meir lydsterke instrumenta omfatta massinginstrument som \_trompet og basun\_ (førelauparen til trombonen). Trompeten hadde ikkje ventilar og kravde difor at ein utnytta overtonane i instrumentet. \_Skalmeia\_ og \_pommeren\_ hadde dobbelt røyrblad og er førelauparane til obo og fagott.

{{Bilete: Krumhorn}}

{{Bilete: Skalmeie og pommer}}

--- 32 til 340

## xxx2 Oppgåver

>>>1: Messa \_Faisant regretz\_ av Josquin des Prés byggjer på ein cantus firmus på berre fire tonar. Lytt på nokre av satsane i messa. Kva intervall er cantus firmus av? Cantus firmus er sentral i ei spesiell stemme (vert gjenteke over 200 gonger frå ulike tonesteg!). Kva stemme er det?

>>>2: Lytt på Kyrie- og Gloriasatsane i \_Marcellusmessa\_ av Palestrina. Kvifor trur du desse satsane er så ulike med omsyn til korleis polyfoni og homofoni vert brukte?

>>>3: Lytt på Sanctussatsen i \_Marcellusmessa\_ av Palestrina. Satsen er i hovudsak polyfon, men ein stad vert polyfonien broten av breie akkordar. Kvar er det (kva er teksten her)?

>>>4: Lytt på ein av dei kyrkjenuisikalske komposisjonane til Giovanni Gabrieli der det vert brukt både song og instrument, til dømes \_Hie est filius Dei.\_ Gjer greie for stiltrekka i musikken.

>>>5: Lytt på madrigalen \_Lasciate mi morire\_ av Monteverdi. Teksten er ein klagesong der Ariadne syng at ho ynskjer å døy. Korleis kjem dette fram i musikken?

>>>6: Lytt på ein madrigal av ein italiensk madrigalkomponist, til dømes Monteverdi eller Gesuaklo. Lytt så på ein madrigal/ei korvise av ein engelsk komponist, til dømes Thomas Morley. Kva er likt, og kva er ulikt?

>>>7: Lytt på eit luttstykke av John Dowland (1563–1626). Dowland vert rekna som ein stor stilskapar på lutt. Korleis vil du beskriva denne musikken? Peik på stiltrekk som tilseier at dette er renessansemusikk. Er det mogleg å høyra engelske stiltrekk i Dowlands musikk?

--- 33 til 340

# xxx1 Kapittel 2: Kapittel 2 Barokken

{{Bilete: Ferrit van Honthorst: Konserten}}

--- 34 til 340

{{Bilete: EUROPA 1721, Austerrikske område, Proyssiske område, Svenske område, Grensane til Det tyske keisarriket}}

{{Tidslinje: omgjort til liste.}}

-- Renessansen 1550-1600

 -- 1565-1643 C. Monteverdi

 -- 1585-1672 H. Schütz

-- Barokken 1600-1700

 -- 1637-1707 D. Buxtehude

 -- 1607 Monteverdi Orfeo

 -- 1618 Utbrotet av 30-årskrigen

 -- 1637 Fyrste offentlege operahus Venezia

 -- 1678 Den tyske Opera i Hamburg

 -- 1678-1741 A. Vivaldi

 -- 1681-1767 G.P. Telemann

-- Rokokko

 -- 1685-1750 J.S. Bach

 -- 1685-1759 G.F. Händel

 -- 1711 Händel til London

 -- 1721 Bachs Brandenburgerkonsertar

{{Slutt}}

--- 35 til 340

## xxx2 Historisk oversyn

Barokken var tida for eineveldet, motreformasjonen og religionskrigane. Samfunnet var stendig lagdelt, og makta var konsentrert i to polar: kongen og kyrkja.

 Portugal og Spania hadde gått føre i dei vesteuropeiske framstøytane i «den nye verda» på 1500-talet, men dei greidde ikkje halda stillinga på grunn av dårleg utvikla økonomi og lite folketal. Nederlanda og England overtok posisjonen som handelsstormakter, men Nederlanda hadde heller ikkje ressursar til å halda stillinga, og tapte i konkurransen kring år 1700.

 Frå slutten av 1500-talet var Frankrike den mektigaste staten i Europa, med folketal tre gonger så stort som England og med militært overtak på fastlandet. Men gjennom denne perioden vann England herredømet på havet og vart den dominerande handelsstormakta i verda etter sjuårskrigen mot Frankrike (1756–63).

 Trettiårskrigen var den siste store «religionskrigen» i Europa, men han dreia seg meir om stormaktsinteresser og kontroll med handelen i Austersjøområdet enn om religion. Frankrike og Sverige vann. Den tysk-romerske keisaren måtte ved fredsslutninga i 1648 gå med på at alle fyrstar i riket skulle vera sjølvstendige i religiøse og administrative spørsmål. Folketalet var redusert med ein tredjepart, og folket var utarma av plyndring, hungersnaud og epidemiar.

 Denne situasjonen gjorde at ynsket om fred og tryggleik vart sterkt. Det førde til at eineveldet vart innført mange stader, trass i motstand frå adelen, fordi ei styrkt kongemakt kunne sikra ro og stabilitet. Eit viktig unnatak var England, der kongen måtte ta omsyn til eit sterkt parlament. Tidlegare hadde adelen med alle riddarane sine vore dei viktigaste støttespelarane for kongen. No hadde ny krigsteknoogi gjort riddarane umoderne. Kanonar og leigehærar gjorde kongen mindre avhengig av adelen. Det nye og rike borgarskapet som voks fram som eit resultat av oppsvinget i handelen, vart ein ny alliert for kongen. I Frankrike utnytta Ludvig 14. det og greidde å skaffa seg eineveldig makt i 1661. Han kalla seg konge av Guds nåde og gjorde det til eit politisk prinsipp å visa makta si. Versailles vart bygd som symbol på denne makta. Det enorme slottet til den eineveldige «solkongen» vart bustad for ti tusen personar og sentrum for hofflivet.

 Stillinga til adelen var såleis svekt, og borgarskapet var på frammarsj, men den gamle eliten hadde stendig mange privilegium. Til dømes betalte ikkje adelen skatt.

 Den økonomiske politikken på den tida vart kalla \_merkantilisme\_. Det var viktig å skafta staten inntekter, og det vart oppmuntra til eksport, samstundes som ein ville hindra import ved hjelp av toll og andre handelsrestriksjonar. Staten støtta næringslivet på ymse vis. Private kunne få monopol på handel med bestemte varer, og det oppstod store private handelskompani med einerett til handel i sine område. Handelskompania var særleg aktive utanfor

--- 36 til 340

Europa, og denne kolonihandelen fekk mykje å seia i det merkantilistiske systemet. For å gje handelen betre vilkår bygde staten vegar, kanalar, hamner og skipa offentleg poststell. Denne politikken var særleg borgarskapet tent med.

 Den sterke konsentrasjonen av makt i hoff og kyrkjer fekk følgjer for kunsten. Det meste av kunst og arkitekrur i denne perioden vart skapt for å herleggjera makthavarane. Det vart bygd praktfulle kyrkjer og slott, med like praktfull utsmykking. Tida var religiøst og politisk autoritær og lite tolerant. Det vart likevel skapt stor kunst, både innanfor musikk, biletkunst, skulptur, arkitektur og litteratur. Den barokke kunsten var frodig, men òg kolossal og pompøs og strekte seg etter det storslegne, effektfulle og kontrastrike. Renessansens rette liner vart erstatta med bogar, spiralar og svær rørsle.

{{Bilete: St. Paulskatedralen i London er ein typisk barokkatedral frå 1600-talet. Han er bygd i perioden 1675–1710.}}

### xxx3 Allment om barokkmusikk

Nemninga "barokk" brukt på musikken frå kring år 1600 til 1750 er overteken frå kunsthistoria, og kom heller seint i bruk når det gjeld musikkhistoria. Tidsrommet er langt og utviklinga stor i perioden. Det er råd å beskriva perioden som noko einskapleg, jamvel om ikkje alle stiltrekka me skal innom, er like tydelege i all barokkmusikk.

 Pussig nok er mange ord me bruker som stilnemningar, opphavleg klengjenamn. Dei italienske kunstskribentane i renessansen brukte til dømes ordet "gotikk" for å gje namn til ein stil dei såg på som barbarisk. \_Barokk\_ tyder eigentleg absurd eller grotesk. Kritikarane var forarga over det dei oppfatta som ei absurd smaksforvirring, og gjekk til kraftige åtak på den snirklete barokkarkitekturen.

 No har likevel ordet barokk som nemning for kunst for lenge sidan mist den nedsetjande tydinga. Det er godt innarbeidd og alminneleg brukt overalt, jamvel om til dømes nemninga \_generalbasstidsalderen\_ òg har vore brukt av musikkhistorikarar.

 Den barokke stilen oppstod i Italia, der han òg henta dei vesentlege impulsane sine. Samstundes utvikla det seg nasjonale stilretningar i barokken.

--- 37 til 340

EIT UTVAL AV DEI MEST VANLEGE INSTRUMENTA I BAROKKEN

 Med unnatak av hammarklaveret (oppfunne i 1711, men ikkje vanleg før etter 1750) tok ein ikkje nye viktige instrument i bruk i barokken. Frå det fargerike instiumentariet i renessansen vart nokre vidareutvikla, medan somme vart umoderne og gjekk ut av bruk. Ynsket om å skapa kjensleuttrykk førde til at dei gjerne valde uttrykksfulle instrument som kunne brukast dynamisk.

{{Bilete: Orgel}}

{{Bilete: Fiolin, Bratsj, Cello og Kontrabass}}

Fiolinen vart det viktigaste instrumentet i kunstmusikken, og celloen fortrengde etter kvart gamben. Oboen, fløyta og hornet vart meir klangfulle.

{{Bilete: Pauke}}

Elles brukte musikarane i barokken mellom anna lutt, barokkgitar, harpe, cembalo (nærare om tasteinstrument i neste kapittel), orgel, trompet, horn og pauke.

{{Bilete: Blokkfløyte, Tverrfløyte, Obo, Klarinett, Dulcian og Trombone}}

--- 38 til 340

#### xxx4 Generalbass

I 1738 skreiv Johann Sebastian Bach: "Generalbassen er det mest fullkomne fundamentet for musikken. Når han blir spela som ein skal gjera, oppstår det velklingande harmoniar til Guds ære og til tillateleg hugnad for sinnet. All musikk, også generalbassen, skal vera til Guds ære og til rekreasjon for sinnet. Der dette ikkje vert gjort, finst ingen verkeleg musikk, men eit djevelsk lirumlarum."

 Generalbasspraksisen var den tydelegaste skilnaden på den nye og den gamle musikken, prima prattica (stile antico) og seconda prattica (stile moderno). I renessansen var klangidealet sjølvstendige polyfone stemmer. I overgangen til barokken oppstod det musikk som var ein einskild melodi med akkordisk akkompagnement (forma vert kalla \_monodi\_, sjå side 40). Dette bassakkompagnementet kallar ein \_generalbass\_ eller \_basso continuo\_, og vart til vanleg spela av eit bassinstrument og eit akkordinstrument. Det var som oftast ein gambe saman med ein lutt eller eit tasteinstrument. Generalbass- eller continuo-stemma vart notert som ei besifra bassline. Besifringssystemet viste akkord, men gav stort rom for improvisasjon. Dette systemet vart brukt gjennom heile barokken, òg i polyfon stil.

 DØME 1: \_Besifra bassline\_

{{Sjå notehefte.}}

Generalbasspraksisen var såleis både eit notasjonssystem og ein framføringspraksis. Han sytte for det harmoniske grunnlaget i musikken. Som me seinare skal sjå, førde det til at overstemmene fekk større fridom. Praksisen vart dermed ein føresetnad for utviklinga av den konserterande stilen.

#### xxx4 Affektlæra

Barokken overtok tonesymbolikken frå renessansen og vidareutvikla han. Det var mange måtar å lata tonane og musikken representera noko utanommusikalsk på. Til dømes kunne dei bruka tonebokstavar til å skriva namn som Bach. Tonar i krossform (sjå døme 2a) representerte Jesu kross. Talsymbolikk vart flittig brukt, til dømes 3 for treeining og det fullkomne og 12 for apostlane og kyrkja. Talalfabetet (a = 1, b = 2, c = 3 og så vidare) brukte dei òg. Figurar av meir samanliknande eller symbolsk karakter og struktur som kanon (for forfølging) vart òg brukt.

--- 39 til 340

DØME 2 \_Døme på affektlæra i barokken\_

{{ Sjå notehefte}}

Den barokke affektlæra vart brukt for å skildra sterke kjensler og sjelelege tilstandar. Det var sentralt i barokk musikk, men ikkje nytt. I antikken rekna ein at det var ein samanheng mellom sjelelege tilstandar og musikk, og i sein renessanse og tidleg barokk finn me det att i den italienske madrigalen og i musica reservata. Til dømes kunne glede uttrykkjast ved dur, konsonans, høgt lægje og raskt tempo. Sorg kunne uttrykkjast ved moll, dissonans, djupt lægje og roleg tempo. Foredraget, instrumenta sjølve og endåtil toneartane kunne uttrykkja affektar.

 Dei viktigaste affektane var kjærleik og hat, glede, undring og sorg. Innanfor ein sats heldt ein seg til ein og same affekten heile tida. Affektane i barokken er stiliserte, i motsetnad til seinare meir personlege uttrykk i musikken. Stilisering, som er vanleg i all kunstnarleg verksemd, fører med seg ei medviten forenkling til ei grunnform eller eit mønster. Ei slik forenkling eller skjematisering er kanskje lettast å sjå i biletuttrykk, men finst såleis i rik mon òg i musikken. Ein diskuterer kor viktig stilisering er i den barokke musikken. Komponistane la i alle fall mykje arbeid i denne sida av musikken, og det vart skrive mykje teoretisk litteratur om affektlæra. Lyttarar i dag treng likevel på ingen måte ha innsikt i affektlæra for å ha glede av musikken.

--- 40 til 340

#### xxx4 Tonalitet

Generalbassen vart altså det harmoniske grunnlaget for den barokke musikken. Kyrkjetoneartane, eller det modale systemet, vart etter kvart avløyst av \_dur-moll-harmonikken\_. Utføringa av generalbassen føreset at ein tenkjer vertikalt i staden for horisontalt i fleire liner slik ein tidlegare gjorde. Treklangen vart no utgangspunktet for den harmoniske tenkinga, og treklangen og den tonale kadensen vart viktigare enn sjølvstendige polyfone stemmer.

 Den franske komponisten Rameau introduserte dei fyrste funksjonsharmoniske nemningane i avhandlinga \_Traité de l'harmonie\_ i 1722. Han grunnla dermed harmonilæra basert på treklangar med tre hovudfunksjonar: tonika, subdominant og dominant. Då denne teorien kom, var han basert på ein godt innarbeidd praksis.

 Potensialet som ligg i dette dur-moll-tonale systemet, viste seg for alvor fyrst då ein tok til med \_temperert stemming\_ av instrumenta. Det vart introdusert fyrste gong i 1686-87, men vart ikkje vanleg før godt inn på 1700-talet. Temperert stemming vil seia at oktaven vert delt i tolv nett like store delar. Alle toneartane vert dermed like, i motsetnad til det dei er på eit reinstemt instrument. Eit temperert instrument kling såleis ikkje heilt reint, men alle toneartane kan brukast utan å stemma om instrumentet.

#### xxx4 Monodien

Monodien er ei viktig overgangsform mellom renessanse og barokk. Inspirasjonen kom frå den antikke monodien, men kva den greske monodien eigentleg hadde vore musikalsk, var det ingen som visste. Monodien var difor ei ny oppfinning, ein resitativisk solosong (eit resitativ er ei form for talesong og vert omtala nærare i samband med operaen) med enkelt generalbassakkompagnement.

 Dei fyrste songane av denne typen kom kring år 1600. I monodien følgde melodien språkrytmen, og med trykk på viktige ord i teksten. Teksten avgjorde tonearten (jf. affektlæra.) Til dømes nytta ein F-dur for glede og g-moll for smerte. Monodien som sjølvstendig lyrisk songform levde ikkje lenge. Han vart oppslukt av nye, store former, fyrst og fremst av operaen.

 Det stilskiftet som skjedde kring år 1600, innebar ikkje at den gamle stilen vart heilt borte. Komponistane diskuterte no stilproblem, og fleire stilartar vart nytta parallelt. Den gamle stilen, stile antico, vart brukt òg etter år 1600 som ei alternativ uttrykksform. Å meistra denne stilen var eit krav til den som ville vera komponist. Han måtte ikkje berre kunna skriva i ny stil med generalbass, men òg i den kontrapunktiske stilen.

--- 41 til 340

#### xxx4 Notasjon og framføringspraksis

I tidlegare musikk brukte ein ikkje taktstrekar. Då ein tok til med dei fyrste vertikale inndelingane ("taktstrekane") på 1500-talet, var det oftast som "orienteringsliner", som ikkje trong seia noko om trykkmønsteret. Ein slik praksis heldt fram eit godt stykke inn på 1600-talet, parallelt med at det moderne taktsystemet vart teke i bruk. Det var i den gamle stilen, fyrst og fremst i den gjennomimiterte vokalpolyfonien, at det gamle systemet vart halde ved like.

 Med den nye stilen i barokken fekk det moderne taktsystemet gjennombrot. No var ikkje taktstrekane berre ei hjelp til å orientera seg i notebiletet med. Dei hadde noko å seia for trykklegginga i musikken. Me finn det fyrst i musikk knytt til rørsle, til dømes til dans. Takt og taktartar representerte her faste trykkmønster.

 Kring år 1600 tok denne nye trykkinndelinga av musikken over, under innverknad frå dansemusikken (oftast i to-, tre-, fire eller seks-takt).

 Som me har sett, var generalbassnotasjonen eit slag musikalsk stenografi. Musikarane fylte sjølve ut notebiletet i tråd med praksisen i tida. Det er berre eitt døme på at det er stor fråstand mellom notebiletet og den klingande musikken. Di eldre musikken er, di mindre sikker kunnskap har me om korleis han vart spela.

 Det er òg andre element i framføringspraksisen som til vanleg ikkje vart noterte. Det gjeld (i tillegg til generalbassen) improviserte innskot i solokonsertar (såkalla kadensar), og det gjeld \_forsiringspraksisen\_. Me veit at bruken av forsiringar var omfattande, og at songarar og instumentalistar utførte dei svært så virtuost. Eit døme på korleis det kunne gjerast, har Claudio Monteverdi sjølv notert ned. Han skreiv både ei enkel (slik praksis var) og ei forsira utgåve av opninga av Orfeos arie.

 DØME 3 \_Claudio Monteverdi: Opningstaktane frå Orfeos arie i enkel og forsira utgåve\_

{{Sjå notehefte.}}

Dynamiske nyansar vart heller ikkje noterte. Men songarane, strykarane, blåsarane og andre hadde naturlegvis nyansar i foredraget,

--- 42 til 340

jamvel om cembalo og orgel hadde sine grenser som førde til "terrassedynamikk". Nemninga \_terrassedynamikk\_ vert elles brukt meir allment om dei stegvise styrkeendringane som var vanleg i barokkmusikk.

 Den rytmiske notasjonen var heller ikkje presis. Punkteringane hadde ikkje ein bestemt avgrensa verdi slik dei har i dag, og dobbeltpunkteringa vart fyrst innførd av Leopold Mozart (far til W.A. Mozart). Utføringa var i pakt med tradisjonen musikken var oppstått i, og varierte geografisk og med kva type musikk det var (jf. til dømes jazzmusikk).

 Utover på 1700-talet vart det brukt mindre forsiringar, samstundes som komponistane noterte ned meir nøyaktig det dei ville skulle spelast.

#### xxx4 Det konserterande prinsippet

Me har no teke for oss dei endringane som generalbassen, monodien, dur-moll-harmonikken og det moderne taktsystemet innebar. Eit moment til må med for å gjera biletet komplett. Det er det \_konserterande prinsippet\_.

 I renessansekapitlet vart den venetianske skulen omtala. Praksis der var å setja homofone klangblokker opp mot kvarandre. Seinare såg me at generalbassen gav overstemmene større fridom. Det var to viktige føresetnader for å kunna utvikla det konserterande prinsippet.

 I praksis innebar dette prinsippet at den einskilde stemma vart meir sjølvstendig. Ho kunne utformast friare, og improvisasjonar og forsiringar gjorde at vala vart endå fleire. Prinsippet vart nytta i alle sjangrar. Denne utviklinga førde til slutt fram til solokonserten, via ymse typar "gruppekonsertar".

 Samstundes som dei skilde mellom ny og gammal stil, skilde dei no òg mellom \_kyrkjemusikk, kammermusikk\_ og \_teatermusikk\_. Men det viktigaste nye kring år 1600 er at \_instrumentalmusikken\_ voks fram, og at den nye sjangeren \_opera\_ oppstod.

### xxx3 Opera

Den nye sjangeren opera oppstod i Firenze i Italia. Føresetnadene var mange, og operaen oppstod som følgje av ei lang utvikling. Som idé var operaen ei attføding av det antikke dramaet. På den tida trudde dei nemleg at desse drama opphavleg vart sungne.

 Ein opera er eit musikalsk gjennomkomponert drama. Også tidlegare hadde dei prøvt seg med ymse kombinasjonar av drama og musikk. Nemnast kan dei mellomalderlege liturgiske drama, skodespel med musikk og pastoralar (hyrdingstykke, opphavleg

--- 43 til 340

musikk som vart framført av gjetarar, seinare òg nemning på musikk som var påverka av denne musikken).

 Dei tidlegaste forsøka me kan kalla operaer, var inspirert av monodien. Dei henta tema særleg frå pastoralane og gresk mytologi. \_Euridice\_ av \_Jacopo Peri\_ (1561–1633) er ein av dei eldste operaene me kjenner til, og samstundes ein av dei eldste operaene som er tekne vare på. Denne operaen vart urframført i år 1600 i eit bryllaup i den rike Medici-familien i Firenze.

 Musikalsk var denne operaen solosong med akkompagnement. Komponisten kalla songstilen "stile recitativo". Slike \_resitativ\_ er noko midt mellom song og tale. Musikken skulle her følgja teksten, og akkompagnementet var enkelt og harmonisk.

 Ein opera kom til å bestå av instrumentale delar, resitativ, ariar og korparti. Eit \_resitativ\_ er ei form for talesong. Her vert det fortalt, og handlinga vert ført vidare. Det er vanleg å skilja mellom \_seceo-resitativ\_ og \_accompagnato-resitativ\_. Eit secco-resitativ er berre akkompagnert av continuo) (generalbass), og har ei fri form og rytme. Accompagnato-resitativet har orkesterfølgje. Det vevt òg kalla \_arioso\_, fordi uttrykket vert noko midt mellom eit resitativ og ein arie.

DØME 4 \_Seceo-resitativ og accompagnato-resitativ\_

a) secco-resitativ

{{Sjå notehefte.}}

b) accompagnato-resitativ

{{Sjå notehefte.}}

Ein \_arie\_ er solosongen i ein opera, i eit oratorium eller i ein kantate. Ariane kan vera psykologiske portrett, stemningar eller reint virtuose nummer.

--- 44 til 340

{{Bilete: Den italienske komponisten Claudio Monteverdi (1567-1643) vart fødd i Cremona. 11590 fekk han arbeid som musikar (fyrst som strykeinstrumentspelar) hos hertugen av Mantova. Då var han alt ein etablert madrigalkomponist, og han vart snart ein av dei fremste komponistane i Nord-ltalia, 11602 vart han kapellmeister i Mantova, og frå 1613 var han kapellmeister ved San Marcokatedralen i Venezia. I denne stillinga vart han til han døydde. I tillegg til å ha organisatorisk ansvar hadde han plikt til å komponera for kyrkja. Han tok òg mot tingingar på ope\_raer\_ og ballettar frå adelen i Venezia. Monteverdi var den mest kjende komponisten i si tid, og både madrigalane og operaene hans kom til å få mykje å seia. Han fekk òg mykje å seia for utviklinga av instrumentalmusikken.}}

 \_Claudio Monteverdi\_ vert rekna som den fyrste operakomponisten av noko format. I 1607 skreiv han operaen \_Orfeo\_ på oppmoding frå arbeidsgjevaren sin. Operaen har fem akter og er bygd opp på ein måte som seinare vart vanleg.

 Legenda om Orfeus frå gresk mytologi er ei av dei kjæraste og mest brukte i musikkhistoria. Orfeus kunne spela så vakkert at jamvel tre, ville dyr, fjell og vatn lytta til han. Kona hans, Eurydike, vart dødeleg såra av ein slange. Med song og spel fekk Orfeus lov av dødsmaktene til å henta Eurydike attende til den levande verda, men på det vilkåret at han ikkje såg på henne på vegen frå dødsriket. Han greidde ikkje det, og ho vart førd attende til dødsriket.

 Operaen Orfeo har ei instrumental innleiing (her kalla toccata, ikkje ouverture), me finn strofiske songar (ariar) og kormadrigalar, sjølvstendige instrumentale mellomspel og resitativ. Partituret krev eit rikt instrumentarium, som vert nytta til karakterisering av personar og situasjonar. Basunar vert til dømes brukte i scenar frå underverda og i dødsscenar, Orfeus sjølv vert følgd med orgel, og det vert brukt strykarar i søvnscenar. Musikken understrekar stemningane og høgdepunkta i dramaet, og Monteverdi bruker dissonansar og toneartar på ein uvanleg fri måte for å skapa uttrykka sine.

 DØME 5 \_Monteverdi: Orfeo\_

 a) Toccata

{{Sjå notehefte.}}

b) Opninga

{{Sjå notehefte.}}

--- 45 til 340

Me kjenner 13 operatitlar av Monteverdi etter 1613, men berre dei to siste finst. Det er \_Odysseus heimkome\_ frå 1641 og \_Kroninga av Poppea frå.\_ 1642. Monteverdi skreiv dei til San Cassiano-teatret i Venezia. Det opna i 1637 og var den fyrste offentlege operascenen i verda. I desse siste operaene finn me ein mogen operastil med medviten musikalsk karakterisering av personar og med eit sikkert grep om dei musikalske verkemidla.

### xxx3 Operaen i Venezia

Monteverdi gjorde sitt til å gjera Venezia til den musikalske hovudstaden i Europa fyrst på 1600-talet. I operahuset San Cassiano hadde alle tilgang, i motsetnad til det som var tilfellet ved dei fyrstelege hoffa. Det førde naturlegvis òg til at smaken til publikum fekk innverknad på repertoarval og stil, særleg sidan konkurransen vart skjerpa ved at det stendig vart opna nye operahus (ti berre i Venezia fram til år 1700). Bak stod det rike handelsborgarskapet i byen, og dei dreiv scenane på forretningsbasis.

 Typisk for stilen i Venezia var at librettoen (tekstane) handla om heltar frå soge og mytologi, og at scenearrangementa ofte var svære. Sist på 1600-talet nærma denne stilen seg stilen i Napoli, der solistane stod i sentrum for merksemda. Kor vart lite bruka (men var til gjengjeld viktige i kyrkjemusikken og i operaen i Roma), og ballett fanst mest ikkje.

 Bel cantoer italiensk og tyder vakker song. I denne stilen er toneskaping og teknikk viktigare enn dramatisk uttrykk og intensitet. På 1600- og 1700-talet var tradisjonen at songarane improviserte over utskrivne stemmer, og det å utvikla ein virtuos teknikk vart svart viktig — særleg for kastratane.

Dakapoarien er ei ABA-form der B-delen ofte er ein kontrastdel. Denne arieforma dominerte italiensk opera.

### xxx3 Operaen i Napoli

Mot slutten av hundreåret vart trådane samla i Napoli. Den stilen som vart skapt der, den napolitanske skulen eller stilen, fekk innverknad i svært lang tid framover. Italiensk opera dominerte heile 1700-talet, og italiensk opera tyder opera i napolitansk stil.

 I Napoli heldt den utviklinga fram som tok til i Venezia, og som gjekk i retning av det me kan kalla nummeroperaen. Ei rad resitativ, ariar, duettar og ensemble avløyste kvarandre, og operaene kom dermed meir til å likna på konsertar enn på musikkdrama. Det vart lagt mest vekt på ariane. Musikken og solistane kom såleis i framgrunnen, og det gjekk ut over handlinga.

 Stilidealet var \_bel canto\_. Songarane dyrka fram ei uttrykksfull toneskaping og kombinerte henne med virtuos teknikk. Dei briljerte ofte, særleg i dakapodelen av arien, med improvisasjonar, forsiringar og kadensar. Ei slik utsmykking av melodien kallar ein gjerne \_koloratur\_.

--- 46 til 340

{{Bilete: Farinelli, i midten, måla av Jacopo Amigoni, 1750–52}}

KASTRATVESENET

Kastratsongarar er nemninga på mannlege alt- eller sopransongarar som har fått stogga det naturlege stemmeskiftet i puberteten ved eit operativt inngrep. Inngrepet var nokså utbreidd, det vart gjerne utført i sjuårsalderen, og det førde til at strupehovudet ikkje van større enn hos ein gut. Omfanger, i gutestemma fekk ein dermed ta vare på. Klangen vart ulik bade frå mannlege og kvinnelege songarar, og kombinasjonen av eit strupehovud i gutestorleik og lungevolumet til ein vaksen mann sette kastratane i stand til å syngja uvanleg lange frasar utan pausar. Kastratane vart ofte òg fysisk store. Kastrarvesenet kom frå Spania, der maurarane hadde innført det, fyrst til kyrkjemusikken og seinare til operaen. Til operaen i Roma kom kastratsongen tidleg. Kvinner fekk ikkje lov til å medverka på scenen. I napolitansk stil på 1700-talet hadde kastratane ofte helterollene (også kvinneroller), og mange av dei vart store stjerner. På slutten av 1700-talet gjekk kastratsong meir og meir ut or bruk, men i kyrkjekor, særleg i Vatikanstaten, vara det ved. Det finst faktisk eit grammofonopptak av ein kastrat. Ein reknar at Alessandro Moreschi var den siste i sitt slag, og det vart gjort eit opptak med han i 1902.

--- 47 til 340

{{Bilete: Alessandro Scarlatti (1660-1725) vart fødd i Palermo og voks opp Roma. Han var komponist for den svenske dronninga Kristina i Roma, og frå 1684 hoff kapellmeister i Napoli. Scarlatti skreiv 115 operaer, i hovudsak i opera seria-stil. Det finst ein del buffotrekk i operaene hans. I tillegg til operaer skreiv Scarlatti ei mengd kammerkantatar, oratorium, messer, motettar og instrumentale verk. Han var far til Domenico Scarlatti (1685-1757), som vart kjend særleg som cembalokomponist.}}

DØME 6 \_Her ser me korleis den vidkjende kastratsongaren Farinelli kunne briljera. Dømet er frå ein arie frå operaen Metope av Giacandli (1734).\_

{{Sjå notehefte.}}

\_Alessandro Scarlatti\_ var den komponisten som fyrst og fremst gjorde den napolitanske stilen kjend. Stilen dominerte i dei fleste europeiske landa til midt på 1700-talet. Ein skilde mellom \_opera seria\_ og \_opera buffa\_. I opera seria, den alvorlege operaen, står musikken i sentrum. Viktigast var som sagt ariane, som uttrykte stemningar og affektar. Handlinga vart som oftast referert i secco-resitativ. Som innleiing eller ouverture til operaene brukte dei den napolitanske operasinfoniaen. Han vert òg kalla \_italiensk ouverture\_, og har forma snøgg, langsam, snøgg (S L S). Den musikalske innleiinga hadde ikkje noko med sjølve operaen å gjera, og kunne godt spelast som sjølvstendig konsertnummer. Denne tredelte sinfoniaen vart ein viktig førelaupar for den wienerklassiske symfonien.

 Den komiske operaen, opera buffa, var opphavleg eit slag komisk pauseinnslag i opera seria. Han utvikla seg etter kvart til ei eiga form. Gjennombrotet kom med \_Giovanni Battista Pergolesis\_ (1710–1736) \_La serva padrona\_ ("Tenestejenta som husfrue"). Handlingane var gjerne kvardagslege forviklingskomediar, folkelege og sentimentale med røter i commedia dell'arte. Dei parodierte ofte og gjorde til lått opera seria, men musikken var enklare og utan bruk av kastratsongarar og bel canto. Buffooperaene vart svært populære (sjå neste kapittel).

 Frå kring 1720 møtte den napolitanske stilen kritikk for å ha gått for langt i retning av masseprodusert virtuosdyrking der handlinga var komen i bakgrunnen. Denne kritikken førde til ei gradvis fornying av stilen. Vidareutvikling av affektlæra og ei fornya interesse for drama frå antikken fekk òg sitt å seia foldenne fornyinga.

 Det herredømet dakapo-arien hadde, vart no svekt, og me fekk meir varierte arieformer alt etter kva teksten la opp til. Utviklinga gjekk frå konsertoperaen og meir i retning av musikkdramaet. Det var klart for Glucks operareform (sjå side 85), jamvel om det alminnelege publikumet i Napoli stendig gjerne ville ha overflatiske og innsmigrande nummeroperaer.

{{Bilete: Italiensk opera buffa}}

--- 48 til 340

### xxx3 Operaen i Frankrike

{{Bilete: Jean-Baptiste Lilly (1632-1687) vart fødd i Firenze i Italia, men kom til Paris då han var 14 år gammal. Alt som 21-åring vart han utnemnd til hoffkomponist. Her innførde Lully ein ny praksis for oppføringar. Til skilnad frå det som elles var vanleg, heldt ensemblet seg til det noterte utan improviserte utsmykkingar. Før han i 1672 for alvor tok til å arbeida med opera, samarbeidde Lully i mange år med komediediktaren Molière om mange komedieballettar. Desse svært populære komediane greidde å sameina komedie, song og dans etter antikt mønster. Både Lully og kongen sjølv opptredde som dansarar, og Lully kunne òg opptre som songar. Stilistisk gjekk Lully etter kvart bort frå det italienske «morsmålet» sitt, og han vart meir typisk fransk. Samstundes vart han fullstendig dominerande på det musikkdramatiske området i Frankrike. Lully reiste òg ikring og leidde oppføringar av verka sine. Under ein konsert i København i 1687, der korverket \_Te Deum\_ vart oppført, kom han ved eit uhell til å ska foten sin med taktstokken. (Den gongen brukte dirigenten ein lang, tung stokk som dei markerte takten med ved å slå han i golvet.) Det gjekk kaldbrann i foten, og Lully døydde stutt tid etter.}}

Napolitansk stil dominerte som sagt det meste av Europa frå slutten av 1600-talet, men Frankrike var eit viktig unnatak. Her fekk omreisande italienske operatruppar ei reservert mottaking, og her utvikla det seg ein sjølvstendig nasjonal operatradisjon. Dei to viktigaste grunnane til det var at det i Frankrike var ein sterk hallettradisjon, og det hende mest ikkje at ein såg dans i napolitansk stil. Dessutan hadde dei i Frankrike ein sterk litterær tradisjon. Den klassiske franske tragedien nådde høgdepunktet sitt på denne tida, og dei viktigaste forfattarane var Pierre Corneille og Jean Racine. Målt mot denne standarden kom dei italienske librettoane til kort. Den fyrste store franske operakomponisten var \_Jean-Baptiste Lully\_.

 Lullys operaer er merkte av at den franske litteraturen heldt høg kvalitet. Musikken følgjer den naturlege rytmen i språket og lèt teksten koma til sin rett. Ordet druknar ikkje i virtuose koloraturar og effektar. Lully skreiv ikkje store ariar eller secco-resitativ. Ballettscenar var derimot faste innslag i operaene hans, og han lét koret opptre ofte.

 Operaene til Lully har som regel fem akter. Han kalla dei

{{Bilete: Kjærleikens triumf av Lully, scenebilete frå 1681}}

--- 49 til 340

"lyriske tragediar". Det var kjærleiksintrigar med emne frå gresk mytologi eller frå riddarverda i mellomalderen.

 Operaene hadde òg reint instrumentale innslag. Det viktigaste var ouverturen. Den \_franske ouverturen\_ var som oftast tredelt, men i Frankrike vart satsrekkjefølgja langsam, snøgg, langsam (L S L), ikkje omvendt som i den italienske. Mange franske ouverturar manglar den siste langsame delen, og har dermed forma L S. Under den langsame innleiinga med markerte punkteringar kunne solkongen gjera sin entré. Etter ouverturen følgde ein prolog som hylla kongen.

 Den viktigaste franske musikkdramatikaren på 1700-talet var \_Jean-Philippe Rameau\_. Rameau var 50 år gammal då han debuterte som operakomponist. Han heldt fram i den tradisjonen Lully hadde skapt, men ein kan merka meir italiensk innverknad hos han enn hos føregjengarane.

 Rameau var flink til å karakterisera personar og situasjonar med musikk, og han vert rekna som den fyrste store orkestreringskunstnaren i fransk musikk.

 Jean-Philippe Rameau (1683-1764) vart fødd i Dijon. Far hans var organist, og han verka og sjølv som organist i fleire forstader til Paris. Det var som cembalokomponist han fyrst vart lagd merke til, men særleg kjend vart han som teoretikar og forfattar med avhandlinga \_Traité de I'harmonie\_ (Paris 1722). Med den og seinare skrifter vart han grunnleggjar av harmonilæra. I 1723 busette han seg i Paris og budde der til han døydde. Han arbeidde som organist nokre år, men seinare levde han som fri kunstnar og skribent.

{{Bilete: Henry Purcell (1659-1695) var mellom anna organist i Westminster Abbey, og fekk tittelen hoffkomponist. Han vert rekna som grunnleggjaren av det nasjonale engelske musikkdramaet, og han nådde i sitt stutte liv å markeraseg som ein sentral og viktig personlegdom innanfor både opera, kyrkjemusikk og vokal- og instrumentalmusikk av ymse slag.}}

### xxx3 Operaen i England

Ufred hemja kulturaktiviteten i England tidleg på 1600-talet. Engelsk kulturliv var òg sterkt påverka av det franske. Til saman gjorde det at den nye italienske operaen ikkje fekk nokon sterk posisjon i England på 1600-talet.

 Purcells fyrste opera \_Dido\_ og \_Æneas\_ frå 1689 var skriven til ein jenteskule i Chelsea og vert rekna som det viktigaste sceniske verket hans. Handlinga går føre seg i Kartago kring år 1100 f. Kr., ei tid etter at Troja hadde falle. Hovudpersonane er Dido (sopran), dronning av Kartago, hoffdama Belinda (sopran) og den trojanske prinsen og helten Æneas (tenor/baryton). Dido forelskar seg i Æneas. Ei heks planlegg å styrta Dido og øydeleggja Kartago. Ho greier å øydeleggja lukka og får Dido til å senda Æneas frå seg. I sluttarien, \_When I am laid in earth,\_ bed Dido om at ein må hugsa henne, men gløyma lagnaden hennar. Operaen endar med at Dido tek livet av seg.

 DØME 7 \_Purcell: Dido og Æneas, "When I am laid in earth".\_

 When I am laid in earth er ein ground (passacaglia) og byggjer på eit bassostinat (sjå side 57).

{{Sjå notehefte.}}

{{Bilete: Dido og Æneas, Den Norske Opera}}

--- 50 til 340

{{Sjå notehefte.}}

Etter Purcell kom det ingen som førde vidare den engelske operatradisjonen. Engelsk musikkliv kom i lang tid til å verta dominert av utlendingar. Tyskfødde Händel, den største av dei alle, budde i London frå 1711 og vart etter kvart nærast å rekna for engelsk. Men musikken hans var tydeleg påverka av italiensk stil, jamvel om han arbeidde iherdig for å gje London-operaen eit engelsk nasjonalt preg. Du kan lesa meir om Händel og operaene hans på side 70.

--- 51 til 340

## xxx2 Kyrkjemusikken på 1600-talet

{{Bilete: Heinrich Schütz (1585-1672) vart fødd i Sachsen. I Venezia studerte han orgel og komposisjon. Sveinestykket hans som komponist var ei samling italienske madrigalar. I 1612 reiste Schütz attende til Tyskland. Han vart snart hofforganist i Kassel og seinare hoffkapellmeister i Dresden. I 1628-29 fekk han fri for å reisa til Venezia og studera den stilen Monteverdi representerte. Etter 1629 vart arbeidstilhøva hans merkte av det økonomiske og politiske kaoset trettiårskrigen skapte. Likevel komponerte han heile livet ut og var høgt respektert i samtida si.

I embetet sitt måtte Schütz komponera mykje musikk av ymse slag, men lite av den verdslege musikken er teken vare på. Den religiøse musikken derimot gav han ut sjølv, og den finst for ein stor del framleis. Schütz komponerte ikkje reint instrumental musikk.}}

I dei reformerte kyrkjene gjekk dei bort frå det gamle vekselsongprinsippet. Kyrkjelyden skulle vera aktivt med i gudstenesta gjennom salmesongen. Det vart skrive mange nye salmar til denne bruken, men mange gamle latinske hymnar vart òg omarbeidde eller lånte.

 Kyrkjelyden song unisont med støtte frå orgelet. Eit resultat av denne liturgiske praksisen var at det etter kvart vart utarbeidd mange koralbøker som organistane kunne bruka.

 Utviklinga av operaen fekk sitt å seia for kyrkjeleg vokal kunstmusikk, men dei andre verdslege formene og sjangrane påverka òg kyrkjemusikken.

### xxx3 Motetten

Motetten utvikla seg vidare frå den forma han fekk i renessansen. Utviklinga av både monodien og operaen hjelpte til med det. No kom meir solistiske innslag med generalbass til, og musikken kunne delast i avsnitt i tråd med slik teksten var oppbygd. På denne måten utvikla motetten seg til ei kyrkjeleg fleirsatsform. Ein av dei som tilførde denne utviklinga mest, var \_Heinrich Schütz\_, den mest ruvande kyrkjemusikkomponisten i si tid. Schütz mottok dei viktigaste musikalske impulsane sine i Italia, der han møtte den nye konserterande stilen, som bygde på generalbassystemet. (Sjå side 38.) Her møtte han òg musikkdramatikken, og kom til å ivra sterkt for å bruka instrumentfølgje i vokalmusikken. Det vart han som overførde den italienske vokalstilen til tysk.

### xxx3 Kyrkjekantaten

Kyrkjekantaten utvikla seg fyrst og fremst i det tysktalande protestantiske området av Europa. Ordet kantate kjem av det italienske ordet \_cantare\_, som tyder å syngja. Tekstane var henta frå Bibelen, eller så var det ein salmetekst. Kantaten var samansett av fleire sjølvstendige delar, og tekstane var ofte sterkt affektprega. Etter år 1700 likna kantatane mykje på (stutte) operaer med frie tekstar og med resitativ, ariar og korparti. Ein av dei som tilførde mest til utviklinga av kantaten i siste delen av 1600-talet, var \_Dietrich Buxtehude.\_

 Buxtehude skreiv minst 120 kantatar. Stilen er prega av den stilen dei italienske operakomponistane Monteverdi, Cesti og Cavalli utvikla. Buxtehude bruker ikkje resitativ og dakapoariar,

--- 52 til 340

men han set saman kontrasterande satsar.

 Nær år 1700 forandra kantaten seg. Han fekk korparti, resitativ og ariar, og det vart med god grunn hevda at ein kyrkjekantate "...ikkje var anna enn eit stykke av ein opera". J. S. Bach vart den som sluttførde utviklinga av den barokke kantaten med både secco- og accompagnato-resitativ, dakapoariar og andre ariar og korsatsar og koralar i ulik samansetjing.

 Dietrich Buxtehude (ca. 1637-1707) vart fødd i Holstein. Han voks opp i Helsingør og er ein av dei største danske komponistane frå eldre tid. 20 år gammal vart Buxtehude organist i Mariakyrkja i Helsingborg. Her opplevde han den dansk-svenske krigen, som mellom anna førde til at Skåne vart svensk land att. I 1660 flytta han attende til Helsingør og vart organist i Mariakyrkja der. Den eldste kjende komposisjonen hans, ein kantate for tre stemmer, strykarar og generalbass, stammar frå denne tida. I 1668 fekk Buxtehude stillinga som organist ved Mariakyrkja i Lübeck. I Lübeck tok han over Abendmusik-konsertane til forgjengaren sin, og utvida dei til større oratorieoppføringar. Desse konsertane drog eit stort publikum, og saman med orgelspelet gjorde dei Buxtehude kjend. Både Händel, Mattheson og Bach drog til Lübeck for å oppleva Buxtehude og bendmusikken hans. Komposisjonane hans deler seg i to hovudgrupper, orgelmusikk og kyrkjeleg vokalmusikk. I tillegg skreiv han ein del kammermusikk. Han vart verande i Lübeck til han døydde 70 år gammal.

### xxx3 Pasjonen og oratoriet

#### xxx4 Pasjonen

Dei to største kyrkjemusikalske formene i barokken var pasjonen og oratoriet. Desse formene gjennomgjekk, under påverknad frå operaen, den same utviklinga som kantaten.

 Ein pasjon er ei musikalsk framstilling av Jesu lidingshistorie. Heilt frå tidleg mellomalder hadde dei resitert pasjonshistoria frå dei fire evangelia i påskeveka. Fyrst Matteuspasjonen palmesundag, så Markuspasjonen tysdag i "den stille veka", Lukaspasjonen på onsdag og til slutt Johannespasjonen på langfredag. Resitasjonen vart etter kvart dramatisert ved at presten tok seg av Jesu ord (i basslægjet), forteljaren (evangelisten) låg i tenorlægjet medan dei andre personane (Peter, Pilatus, røvarane, folkemengda og så vidare) vart sungne av diakonen, ein oktav over Jesus.

 Fram til og med 1660-åra hadde pasjonane sin plass i liturgien. Dei var såleis ein del av gudstenestene. Operautvildinga påverka òg utviklinga av pasjonen. Pasjonane utvikla seg i dramatisk retning, og den reine bibelteksten vart supplert med fri dikting. Pasjonen nærma seg no oratoriet.

#### xxx4 Oratoriet

Ordet \_oratorium\_ tyder eigentleg bedehus eller kapell på latin. Me finn det brukt om ein bestemt musikalsk sjanger frå kring 1650. Ordet viser til ein komposisjon der teksten som oftast er ei tilrettelagd bibelsk forteljing henta frå Det gamle testamentet. Komposisjonane var for solistar, kor og instrument.

 Ein viktig skilnad på operaer og oratorium i samtida var at oratoria ikkje vart framførde på ein scene. Det fekk følgjer for forma. I framføringar utan scenisk utstyr og skodespel måtte dei forteljande delane få større plass for at tilhøyrarane skulle få med seg historia. Den rolla koret spela, vart òg viktigare enn i operaene. Den forteljande teksten vert kalla testo, som tyder tekst på italiensk. Testo kan òg tyda rolla til forteljaren og tilsvarar då evangelisten i pasjonane.

 Den leiande oratoriekomponisten på 1600-talet var \_Giacomo Carissimi\_ (1605-1674). Han skreiv 15 latinske oratorium. Dei er nærast homofone og med klår dur-moll-tonalitet. Det mest kjende er \_Jephte\_, som er for seksstemt kor og nokre få solistar.

--- 53 til 340

Verket har kraftige slagscenar og svært uttrykksfulle klagesongar. Hos Carissimi er òg resitativa svært uttrykksfulle; dei følgjer karakteren i teksten nøye, og det er dei som har gjeve Carissimi ry som oratoriekomponist. Eigentlege ariar er det få av i oratoria hans.

 Etter Carissimi likna oratoria i Italia meir og meir på operaer i napolitansk stil. Italiensk språk overtok, testo forsvann, og den rolla koret spela, vart mindre viktig. Oratoria var for det meste resitativ og ariar. Det som skilde dei frå operaene og kammerkantatane, var den religiøse teksten.

## xxx2 Instrumentalmusikken på 1600-talet

Framvoksteren av instrumentalmusikken var, i tillegg til operautviklinga, det nye på 1600-talet. Det er fyrst no me kan snakka om ein sjølvstendig instrumental stil, jamvel om instrumenta naturlegvis lenge hadde vore i bruk.

 Menneskestemma hadde vore grunnleggjande i musikkuttrykket og musikkoppfatninga, og det hadde òg prega instrumental musikk tidlegare. Dei to komposisjonsprinsippa, det horisontale med sjølvstendige stemmer (polyfon stil) og det vertikale med ei overstemme og akkompagnement (homofon stil), vart også brukt i instrumentalmusikken.

 I alt anna enn dansemusikk var form og samanheng i musikken eit problem når det mangla tekst. Gjennombrotet for monodien og den nye tonaliteten opna nye dører. Prinsippa i monodien lét seg lett overføra til reint instrumental musikk, som solosonatar med continuo. Dur-moll-tonaliteten gav nye vilkår for modulasjonar og musikalsk utvikling.

 Det vart skrive musikk både for soloinstrument og for ulike ensemble. Både former og samansetjing av ensembla vart utvikla litt etter litt gjennom heile 1600-talet. Klaviaturinstrumenta orgel, cembalo og klavikord vart sentrale instrument i barokken fordi dei var viktige med tanke på generalbassen. Det same galdt lutten på 1600-talet. Fiolinen vart òg stendig meir sentral etter som orkester-, ensemble- og kanskje særleg sololitteraturen utvikla seg.

 Formene var langt frå standardiserte, og bruk av nemningar på formene kan ofte verka like forvirrande som klargjerande. Likevel kan me skilja ut nokre hovudtypar av instrumentale komposisjonar. Det er komposisjonar av ricercaretypen og canzonatypen, ulike variasjonsformer og danseformer som ofte vart sette saman i suitar, og det er komposisjonar av improvisert karakter som stort sett vart kalla toccata, fantasia eller preludium.

--- 54 til 340

### xxx3 Frå ricercare til fuge

Ricercaren (sjå renessansekapitlet) utvikla seg til det me kallar \_fuge\_. Mot slutten av 1600-talet hadde det me i dag oppfattar som "standardfugen", utvikla seg. Frå no av var dette den viktigaste forma i barokken, og Johann Sebastian Bach vart den store meisteren i denne forma.

 Ein \_fuge\_ er meir eit formprinsipp enn eit formskjema. Han er til vanleg monotematisk, det vil seia at han byggjer på eitt tema. Dette strenge prinsippet gjev satsen eit sterkt einskapleg preg. Ein fuge kan òg byggjast over to eller tre tema (dobbel- og trippel fugar). Fugen kan ha frå to til fem stemmer, men tre eller fire er det mest vanlege.

 Fugetemaet er til vanleg kort. Det vert fyrst presentert i ei stemme, og så i dei andre etter tur. Motstemmene kallar me \_kontrapunkt\_. (Meir om fugen under Bachs instrumentalmusikk på side 68.)

### xxx3 Frå canzona til sonate

{{Ramme}}

Sonare(it.) tyder klinga.

Cantare(it.) tyder syngja.

{{Slutt}}

Canzonatypen kunne òg kallast sonate og utvikla seg i retning av den barokke sonaten. Frå midt på 1600-talet vart det vanleg å bruka nemninga sonate om slike typar instrumentale komposisjonar, medan ein ofre brukte ordet kantate om tilsvarande komposisjonar med vokale innslag.

 Om lag samstundes tok ein til å skilja mellom to hovudtypar sonatar: \_sonata da chiesa\_ (kyrkjesonate, ofte berre kalla sonate) og \_sonata da camera\_ (kammersonate).

 Ein sonata da chiesa var, som namnet seier, rekna for bruk i kyrkja. Difor finn me ikkje trekk av danserytmar eller dansenemningar i dei. Kyrkjesonaten fekk etter kvart ei form med fire satsar: langsam-snøgg-langsam-snøgg. Kammersonaten var ein suite av stiliserte dansar.

 Den mest alminnelege besetninga i begge sonaterypane var to fiolinar og basso continuo (oftast eit bassinstrument og eit klaverinstrument). Ein slik sonate vart kalla ein \_triosonate\_, endå om det trengst fire musikarar for å spela han. Jamvel om triosonaten var den viktigaste forma i barokk kammermusikk, vart òg \_solosonatane\_ etter kvart vanlege. Det kunne vera sonatar for solo fiolin, fløyte eller andre instrument og dessutan continuo.

 Det gjev oss til saman fire ulike sonateformer avhengig av innhald og besetning. Me har kyrkje- og kammersonatar, og dei kan vera anten solo- eller triosonatar. Sonaten utvikla seg seinare ganske mykje. I dag tenkjer me på noko heilt anna med omgrepet "sonate" enn barokksonaten. Nemleg sonaten slik han utvikla seg i wienerklassisismen og seinare i romantikken.

 Dei fyrste store instrumentalkomponistane var italienarar, og den av dei som har sett størst spor etter seg, var \_Girolamo Frescobaldi\_ (1583–1643). På same måten som Monteverdi tilpassa

--- 55 til 340

den nye stilen til vokalmusikken, tilpassa Frescobaldi og dei som levde på hans tid, den nye stilen til instrumentalmusikken.

 \_Arcangelo Corelli\_ var den fyrste komponisten som heilt gjennomført komponerte i dur-moll-tonalitet. Corelli vart dermed den som lanserte mange av dei stiltrekka me finn hos komponistane i seinbarokken. Typisk var den jamne åttandedelsrørsla i continuostemma, motorisk vidarespinnings- og imitasjonsteknikk og bruk av sekvensar. Ein sekvens er gjentaking av tone eller akkordrekkjefølgjer når stemma flyttar seg til eit anna lægje, oppover eller nedover. Notedømet nedanfor er 2. sats frå triosonaten hans opus 3 nr. 11. Det er ein kyrkjesonate, og satsen er representativ for stilen til Corelli.

 Corelli vart eit ideal for komponistane på 1700-talet, særleg for italienarane, og komposisjonane hans vart utgjevne over heile Europa.

{{Bilete: Arcangelo Corelli (1653-1713) var vidkjend både som komponist og som utøvar på fiolin. Han fekk etter kvart ry som den fremste instrumentalkomponisten i si tid. Corelli skreiv berre instrumentalmusikk, med fiolin som det viktigaste instrumentet. Han produserte ei stor mengd sonatar, både kyrkje-, kammer- og solosonatar i tillegg til nokre concerti grossi. Jamvel om han ikkje skreiv vokalmusikk, viser metodikken påverknad frå bel canto-idealet.}}

DØME 8 \_Corelli: Triosonate opus 3 nr. 11, 2. sats\_

{{Sjå notehefte.}}

{{Ramme: Vidarespinning}}

(Fortspinnung på tysk) vert brukt som nemning på den måten barokkmeistrane utvikla tema på.

Vidarespinningsteknikk er ein måte å skapa dynamisk rørsle i musikken på, slik at musikken ikkje vert statisk, men heile tida driv vidare og vidare.

{{Slutt}}

--- 56 til 340

{{Sjå notehefte}}

--- 57 til 340

### xxx3 Variasjonsformene

{{Sjå notehefte.}}

Framvoksteren av variasjonsformene var nær knytt til utviklinga av instrumentalmusikken. Variasjonsformene viste seg fyrst i Italia, Spania og England. Særleg viktig var alle slags bassline- og akkordrekkjemodellar. Det kunne vera eit fast generalbassmønster som såleis samstundes vart eit fast "akkordskjema", eller det kunne vera ein fast bassmelodi. Improvisasjon over slike mønster var ofte utgangspunktet for korleis variasjonsformene utvikla seg. I variasjonsformene trong heller ikkje basslina eller det harmoniske mønsteret å vera heilt uforandra frå variasjon til variasjon, men moglege endringar var ikkje store.

 Somme variasjonsformer vert ofte kalla for ostinate former. To viktige slike former er \_chaconne\_ og \_passacaglia\_. Det har vore vanleg å sjå på chaconne og passacaglia som to namn på same type musikk, og komponistane i barokken brukte i alle høve delvis desse nemningane om kvarandre. Likevel vert ein passacaglia no rekna som eit stykke som byggjer på eit bassostinat, medan stykke som byggjer på ei fast akkordrekkjefølgje, vert kalla chaconne. Begge formene er til vanleg i ein roleg tredelt takt, og ostinatet er til vanleg anten på fire eller åtte taktar.

 DØME 9 \_Bach: Passacaglia i c-moll, bassostinatet\_

{{Sjå notehefte.}}

### xxx3 Dansesatsane

Me såg i renessansekapitlet at det på 1500-talet tok til å verta vanleg å setja saman dansesatsar i suitar. Ordet er fransk og tyder rekkje, rad eller rekkjefølgje. Forma vart populær, og dansesatsane vart etter kvart brukte som rein lyttemusikk. Omkring år 1600 var mange dansetypar på denne måten stiliserte til instrumentalsatsar. Desse rytmane vart viktige i barokken og går art i mange samanhengar.

--- 58 til 340

Oppbygginga av suiten vart etter kvart standardisert. Midt på 1600-talet var satsrekkjefølgja til vanleg \_allemande, conrante, sambande og gigg\_. Ein slik suite på fire satsar liknar noko på ein kammersonate. Snart etter vart det vanleg å leggja til ein eller fleire satsar av lettare karakter. Dei var oftast franske, og dei mest brukte var \_bourrée, gavott\_ og \_menuett\_. Særleg i Italia vart det vanleg å lage ei innleiing som dei kalla preludium eller sinfonia.

{{Ramme}}

\_Allemande\_ er fransk og tyder tysk dans, Han er langsam, går i 4/4 takt og har ein kort opptakt. Ein allemande har eit noko marsjliknande preg, og punkterte rytmar er vanlege i denne dansen.

 \_Courante\_ er fransk og tyder laupande dans. Han er rask, har opptakt og går i tredelt takt, I Italia kallar dei han corrente.

 \_Sarabande\_ er som oftast ein nokså langsam sats, men har litt ulikt tempo hos ymse komponistar. Han har ikkje opptakt, og taktarten er 3/2 eller 3/4. Sarabanden har rytmisk tyngd på det andre taktslaget. Han kom til Europa via Spania. Truleg stammar han frå den nye verda, kanskje med ein aztekisk fruktbarheitsdans som førebilete.

 \_Gigg er\_ ein snøgg dans i 6/8 takt, av og til i 12/8 eller 12/16 takt. Han kjem opphavleg frå Skottland eller Irland (jig, gigue, giga, geige) og er ofte polyfon.

 Ein \_bourrée\_ er ein snøgg fransk rekkjedans som vert skriven alla breve.

 \_Gavotten\_ er òg ein fransk rekkjedans som vert skriven alla breve, men gavotten går seinare og har alltid opptakt.

 Ein menuett er ein roleg dans i tredelt rakt, som ofrast 3/4. I tillegg kunne pavane, gaillarde, chaconne og air (som ikkje er ein dans, men ei songform) førekoma i suitane.

{{Ramme slutt}}

På fyrste del av 1700-talet vart instrumentalmusikken dominert av ei form som vart innleidd med ein fransk ouverture og hadde mange fritt samanstilte dansesatsar. Lully vert rekna som opphavet til denne forma, som elles vart mest vanleg mellom tyske komponistar. Dei fire orkestersuitane til J.S. Bach er av denne typen.

--- 59 til 340

### xxx3 Komposisjonar av improviserande karakter

Komposisjonar av improviserande karakter vart til vanleg skrivne for tangentinstrument eller for lutt. Slike komposisjonar vart gjerne kalla \_preludium, toccata\_ eller \_fantasia\_. I Tyskland tilførde viktige orgelkomponistar som Buxtehude mykje til denne sjangeren.

 Ein toccata for orgel hadde ein fri rytme som stod i kontrast til den faste pulserande rytmen som elles var vanleg. Toccataene var ofte virtuose og teknisk krevjande, og gav utøvaren høve til å demonstrera kor dugande han var. Det vart etter kvart vanleg å dela toccataen opp i kontrasterande seksjonar.

 Etter ei toccatainnleiing kom det ofte ein fuge, og etter det att ei toccataavslutning. Dette prinsippet kunne varierast på fleire vis, og det var ikkje uvanleg med både to og tre fugar med toccatamellomspel. Tittelen toccata vart ikkje alltid brukt. Fantasia og preludium vart òg som nemnt brukt. Etter kvart vart nemninga og forma \_preludium og fuge\_ den mest vanlege.

## xxx2 1700-talsbarokken

Den utviklinga på 1600-talet som me har omtala her, kulminerte eit stykke innpå 1700-talet. 1700-talsbarokken er på mange måtar både høgdepunktet og syntesen av utviklinga i den barokke musikken. Dei to store meistrane Bach og Händel samla alle trådane og skapte musikk som i dag kanskje er høgare verdsett enn nokon gong. Dei har begge produsert svært mykje, og det er nok nett Bachs og Händels musikk mange fyrst og fremst assosierer med omgrepet barokkmusikk. Det er deira innsats som er årsaka til at den barokke perioden til vanleg vert rekna fram til 1750.

 Typisk for den seinbarokke stilen er bruken av vidarespinningsteknikk og sekvensar, i tillegg til dei stiltrekka me omtala fyrst i kapitlet. Harmonisk er denne musikken avansert, og den harmoniske pulsen er ofte rask.

 Samstundes som dei store meistrane samla trådane og avslutta epoken, var det alt i 1720-åra ting som tydde på at ein ny stil og ein ny epoke var i emning. Denne utviklinga kjem me attende til i neste kapittel.

--- 60 til 340

{{Bilete: Antonio Vivaldi (1678-1741) vart fødd i Venezia. Faren var fiolinist i kapellet i San Marcokatedralen, og gav sonen den fyrste musikkundervisninga. I 1693 tok Vivaldi til å studera teologi, og han vart vigd til prest i 1703. Vivaldi hadde raudt hår og fekk difor tilnamnet «II prete rosso» (den raude presten). Prestekarrieren vart kort. I 1703 vart han tilsett som fiolinlærar ved eit av konservatoria i Venezia. Han skaffa seg snart ry både som ein dugande pedagog og ein dugande komponist, og dei fleste av konsertane hans -han skreiv over 400 – er skrivne her. Dei fleste av konsertane er fiolinkonsertar, men han skreiv òg for mange andre instrument, mellom anna for cello, fløyte, mandolin, obo, trompet og fagott. Mellom fiolinkonsertane finn me det vidkjende verket Le quattro stagioni (dei fire årstidene), som er samansett av fire sjølvstendige fiolinkonsertar. Vivaldi var svært produktiv. I tillegg til konsertane skreiv han 40 operaer, mange oratorium og mykje annan kyrkjemusikk. Vivaldi reiste mykje i livet sitt, både for å oppføra operaene sine og som fiolinsolist. Han døydde fattig ein gong han vitja Wien.}}

### xxx3 Italia og konsertforma

Det var mange svært dugande komponistar i Italia på denne tida. \_Corelli\_, som mellom anna vart skuleskapande som sonatekomponist, er alt nemnd. I tillegg må me nemna \_Tomaso Albinoni\_ (1671-1750), \_Antonio Vivaldi, Guiseppe Tartini\_ (1692-1770) og Pergolesi, som alle var framifrå instrumentalkomponistar.

 Konsertane er svært sentrale i Vivaldis produksjon. Sjølve ordet konsert kunne då som no tyda fleire ting. Me skil mellom ein \_ensemblekonsert\_, ein \_concerto grosso\_ og ein \_solokonsert\_.

 Ein \_ensemblekonsert\_ er skriven for to like store grupper instrument og generalbass. Det kunne til dømes vera tre fiolinar, tre bratsjar, tre celli og continuo.

 Ein \_concerto grosso\_ (som tyder stor konsert) er skriven for ei gruppe solistar og orkester. Han fekk etter kvart ei standardbesetning med to fiolinar (eller andre instrument i sopranlægje), cello og generalbass (til saman kalla concertinogruppa) i tillegg til orkesterer. Det var Corelli som standardiserte besetninga, men konserten fekk ikkje noka fast form hos Corelli.

 I ein solokonsert er det eitt soloinstrument og orkester. Det var \_Guiseppe Torelli\_ (1658–1709), som levde samstundes med Corelli, som var pioneren som utvikla solokonserten. Den som fyrst og fremst tok opp arven etter Torelli, var Vivaldi. Vivaldi gav solokonserten tresatsforma \_snøgg – langsam – snøgg\_, og førebiletet var den italienske ouverturen. Solokonsertane heldt på denne forma gjennom både wienerklassisismen og romantikken.

 Hos Vivaldi fekk den fyrste satsen i konserten ei form som vert kalla \_modulerande rondo\_.

{{Ramme}}

Ein rondo er ei form der me har eit tema eller refreng kalla ritornell, som stendig kjem att avbroten av ymse episodar. Kallar me ritornellen A og gjev episodane andre bokstavar, kan ein rondo skjematisk framstillast slik: ABACADAE ...osv. Lengda på episodane, og kor mange det er av dei, kan variera. Rondoen vart særleg populær i Frankrike på 1600-talet. Både Lully, Couperin og Rameau brukte forma i operaer, ballettar og i cembalomusikk. I den franske rondoen (rondeau) går alle ritornellane i hovudtonearten, medan episodane kan gå i andre toneartar. Det gjorde Vivaldi annleis i konsertane sine. Han modulerte i episodane, og på den måten vart ritornellane flytta rundt i ymse toneartar. Resultatet vart det me kallar \_modulerande rondo\_.

{{Ramme slutt}}

I konsertforma var det sjeldan at meir enn den fyrste og siste ritornellen vart spela fullstendig. Dei andre var meir eller mindre forkorta. Episodane var det solisten som skulle ha. Han kunne her briljera akkompagnert av generalbassen åleine eller av heile orkesteret.

--- 61 til 340

Det mest kjende dømet på ein slik sats av Vivaldi er nok 1.- satsen frå \_Våren\_ frå \_Dei fire årstidene\_ (opus 8, nr. 1).

{{Bilete: Gravyr laga over Vivaldis dei fire årstidene. Her er hausten.}}

DØME 10 \_Å. Vivaldi: Årstidene, Våren, ritornelltema 1. sats\_

{{Sjå notehefte.}}

2 og 3. sats kunne òg vera modulerande rondoar, men ofte hadde solisten i den langsame 2.-satsen ein langsam songbar melodi til eit roleg orkesterakkompagnement.

--- 62 til 340

{{Bilete: \_Georg\_ Philipp Telemann (1681-1767) vart fødd i Magdeburg i Tyskland. Frå 1705 til 1712 var Telemann hoffmusikar i Eisenach. Deretter vart han stadsmusikkdirektør og kapellmeister i Frankfurt. Her produserte han mykje musikk til ymse føremål, og frå kring 1715 \_tok han\_ til med å publisera verk, etter kvart i eit utruleg omfang.

 I 1721 flytta Telemann til Hamburg, \_der han\_ vart tilsett som musikkdirektør for dei fem hovudkyrkjene i byen og som kantor ved gymnaset Johanneum. Her fekk \_han\_ bruk for den enorme arbeidskapasiteten sin. Han underviste, hadde tilsyn \_med\_ rådsmusikken og var ansvarleg for musikken ved sundagsgudstenesta i nokre av kyrkjene i byen etter tur. Det siste førde med seg at han måtte skriva kantatar, og ved påsketider måtte \_han\_ levera pasjonsmusikk. Han måtte og levera musikk til mange spesielle høve og merkedagar. Dessutan overtok han som leiar av operaen \_i\_ byen og byrja å levera musikk dit.

 Telemann var svært aktiv heilt til han døydde 86 år gammal, og han etterlét seg \_ein\_ svær produksjon. Han skreiv rundt 40 operaer, om lag 3000 kantatar \_av\_ ymse slag, 46 pasjonar, rundt 800 orkestersuitar \_og\_ 500 konsertar i tillegg til ei mengd \_annan\_ musikk. Ein del \_av\_ denne produksjonen er gått tapt}}

### xxx3 Tyskland

I seinbarokken blømde òg tysk musikkliv. Dei to mest sentrale komponistane var Telemann og Bach.

 \_Telemann\_ var fagleg svært dugande og hadde stor arbeidskapasitet. Han var samfunnsinteressert og godt orientert og la ned ein kolossal arbeidsinnsats på mange felt i musikklivet. Han gjorde mykje for å få halda på rettane til komposisjonane sine, og han la ned ein stor innsats for det gryande borgarlege musikklivet gjennom sine collegia musica.

 Stilistisk medverka Telemann til å førebu den nye klassiske stilen. Stilen hans var nærast "galant", han nytta gjennomføringsteknikken, og me finn tillaup til sonatesatsform (sjå neste kapittel) hos han.

 Telemann skreiv vokalmusikk i alle formene i tida. Få av operaene hans finst i dag, men me veit at dei hadde sitt å seia for utviklinga av buffostilen og det tyske syngjespelet. Han hadde ei godt utvikla evne til musikalsk karakterisering.

 Tradisjonelt har ikkje musikken til Telemann vore like mykje verdsett som musikken til Bach og Händel. Ei årsak til det er sikkert dei tendensane i musikken som peikar framover, og som dermed gjer at musikken hans skil seg frå musikken til dei to andre store meistrane. Synet på musikken hans har likevel endra seg i dei siste tiåra. Det er i dag stor interesse for musikken hans, han er høgt vurdert og mykje spela.

### xxx3 Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Bach var mykje omrykt medan han levde, men meir som organist og handverkar enn som komponist. Etter at han døydde, vart musikken rekna som ein "unaturleg svulst". Fyrst då Mendelssohn framførte \_ \_Matteuspasjonen\_ i\_ Berlin i 1829, vakna interessa for musikken til Bach att for alvor. Det synet på Bach som då forma seg, var prega av den posisjonen han hadde som kyrkjemusikar og forkynnar. Dei kalla han "den femte evangelisten", og meinte at han på genialt vis hadde samanfatta og avslutta ein epoke.

 Dette biletet av Bach har endra seg dei seinare åra. Me ser i dag at mykje av musikken hans var forbløffande moderne. Bach baserte dessutan musikken på dei same stilelementa som resten av komponistane i seinbarokken nytta. Han var tidleg mogen som komponist og stivna aldri i rutinemønster.

--- 63 til 340

{{Bilete: Johann Sebastian Bach.}}

Johann Sebastian Bach vart fødd i Eisenach i Tyskland. Han kom frå ei gammal musikarslekt og fekk den fyrste musikalske opplæringa si av faren. Han fekk speleopplæring på stryke- og blåseinstrument. Etter at han vart foreldrelaus ti år gammal, overtok den eldre broren Johann Christoph ansvaret for oppsedinga og den musikalske utdanninga til guten. I 1700 drog Bach nordover til Lüneburg og var der elev ved Michaelisskulen. Han hadde friplass til 1703 som særleg gåverik elev utan formue.

 \_Arnstadt\_ Etter eksamen vart Bach fyrst tilsett som fiolinist ved hoffet i Weimar og seinare ut på hausten tilsett som organist i Arnstadt. I 1705 søkte han permisjon frå organistjobben og gjekk til fots til Lübeck (ca. 400 km) for å høyra på Dietrich Buxtehude og den vidgjetne Abendmusikken hans. Han kom ikkje attende på arbeid att før fire månader seinare, lenge etter permisjonstida var gått ut. For fråværet fekk han ein reprimande. I tillegg vart det mellom anna klaga over at han improviserte for lenge i samband med salmesongen, og over at han hadde late ei "framand jomfru" (kusina hans, seinare kona) syngja solo i kyrkja. Desse motsetningane kan vera grunnen til at han søkte seg bort.

{{Kart over Bachs byar: Lübeck 05/06, Hamburg 01/20, Lüneberg 1700-03, Celle 01, Berlin 41/47, Köthen 17-23, Halle 13/16/19, Mühlhausen 07/08, Leipzig fra 23, Eisenach 85, Weimar 03/08-17, Dresden 17-31, Arnstadt 03-07, Ohrdruf 95-1700}}

I 1707 fekk han organistjobb i \_Mühlhausen\_, og same året gifte han seg med kusina si, Maria Barbara. Med henne fekk han mellom andre borna \_Wilhelm Friedeman\_ og \_Carl Philipp Emanuel,\_ som seinare vart kjende komponistar.

 \_Weimar\_ I 1708 vart han knytt til hoffet i Weimar som hofforganist og kammermusikar på fiolin og cembalo. Frå 1714 var han konsertmeister same staden til han sa opp i 1717. Då hadde tilhøvet mellom han og hertugen av Weimar vorte svært vanskeleg, og det at han ikkje fekk stillinga som hoffkapellmeister, førde til at han sa opp. Hertugen av Weimar var ein djupt religiøs mann, og Bach vigde seg til arbeid med kyrkjemusikk den tida han var i Weimar. Han var svært produktiv, og mange kantatar og det meste av orgelmusikken hans stammar frå denne tida.

 \_Köthen\_ Frå 1717 hadde Bach stilling som musikkdirektør ved det vesle fyrstehoffet \_i\_ Köthen. Åra i Köthen var dei einaste der Bach ikkje verka som kyrkjemusikkar. Frå denne perioden stammar det meste av den verdslege musikken hans, og jamvel om den fyrste kona hans døydde her, går åra i Köthen for å vera dei lukkelegaste \_i\_ livet hans. Den andre kona hans, Anna Magdalena, vart ei god støtte for han. Ho var ei god mor for barneflokken, som etter kvart vart stor (7 born frå fyrste ekteskap og 13 i det andre), og ei god hjelp i praktisk musikalsk arbeid.

 Bach hadde eit svært godt forhold til arbeidsgjevaren sin, fyrst Leopold, men fekk etter kvart eit svært dårleg forhold til kona inter hans. Bach var stridlynt og lite diplomaitisk. Det er mogleg det var årsaka til at han melde seg interessert då

--- 64 til 340

stillinga som kantor ved Thomaskyrkja i Leipzig vart ledig, men han kan òg ha ynskt å arbeida med kyrkjemusikk att. Embetet vart ledig i 1722, og kyrkjerådet i Leipzig skulle tilsetja kantor. Det tilbaud fyrst stillinga til to komponistar som var meir kjende på den tida, Georg Philipp Telemann i Hamburg og Christoph Graupner i Darmstadt. Då begge avslo tilbodet, gjorde rådet framlegg om å tilsetja Bach, og nemnde samstundes at det ikkje var nokon betre å få tak i. Det hadde rådsmedlemene utan tvil rett i.

 \_Leipzig\_ Bach byrja i stillinga i 1723 og vart i Leipzig til han døydde. Med omsyn til karrieren var jobben som kantor og musikkdirektør eit steg ned på stigen samanlikna med jobben i Köthen, og arbeidsmengda var stor. Han hadde ansvaret for koret ved Thomasskulen, og leidde korarbeidet i Thomaskyrkja og i St. Nikolaikyrkja. Han skulle undervisa i i musikk og i latin ved Thomasskulen. Frå 1729 var han òg leiar for universitetsorkesteret Collegium musicum. Det var studentar som var med i orkesteret, og det utgjorde stamma i det orkesteret Bach brukte når han skulle framføra kantatar og pasjonar.

 Komposisjonsverksemda hans, som høyrde med til stillinga og måtte til for å få den musikken som trongst i Thomaskyrkja, kom naturlegvis i tillegg til dei andre pliktene han hadde. Han kom heller ikkje utanom konfliktar i Leipzig. No dreia det seg om samarbeidsproblem med skiftande rektorar ved skulen og med organistane ved dei to kyrkjene. Likevel er produksjonen hans også frå denne perioden rik og omfattande. I Leipzig skreiv Bach mest berre kyrkjemusikk. Eit problem vart det då at stilen hans etter kvart var stendig mindre i pakt med det som var smaken i tida.

 Bach hadde frå før dårleg syn, og i 1749 vart det endå meir svekt. Forsøka på å lækja det gjorde helsetilstanden hans berre verre. Likevel arbeidde han heilt til han døydde av slag i juli 1750.

#### xxx4 Vokalmusikken

Bach skreiv fem årgangar \_kantatar\_. Det utgjer til saman omlag 300 kantatar, og mest 200 av dei finst framleis. Produksjonen var særleg stor dei fyrste åra han var i Leipzig. Fleire av kantatane er koralkantatar. Det vil seia at han brukte ein koral som tematisk materiale i satsane. Satsane er sette saman av resitativ, ariar, duettar, korsatsar og sjølve koralen. Kantate nr. 4, koralkantaten \_Christ lag in Todesbanden,\_ er eit godt døme på ein slik kantate. Han har desse satsane:

 Sinfonia – korsats – duett – arie – kvartett – arie – duett – koral.

 DØME, 11 \_Bach: Christ Lag in Todesbanden\_

 a) koralmelodien

{{Sjå notehefte.}}

--- 65 til 340

b) Christ Lag in Todesbanden, korsats

{{Sjå notehefte.}}

Legg merke til at Bach i korsatsen har lagt koralen i lange noteverdiar i sopranen. Men også dei andre stemmene har materiale frå koralen. I dette dømet er det særleg tydeleg i altstemma.

 Koralen er lett å kjenna att òg i den fyrste duetten. Legg merke

--- 66 til 340

til at songstemmene imiterer kvarandre, og at dei berre vert akkompagnerte av basso continuo:

 c) Christ Lag in Todesbanden, duett sopran/alt

{{Sjå notehefte.}}

Også i ariane var det vanleg at Bach lét basso continuo akkompagnera songaren, men då med tillegg av ei motstemme som vart spela av eit soloinstrument eller ei instrumentgruppe. Ei slik stemme kallar me \_obligatstemme\_.

 Bach skreiv òg ein del verdslege kantatar, og dei liknar kyrkjekantatane stilistisk. Det var musikk skriven til festlege høve eller hyllingskomposisjonar. Døme er \_Jaktkantaten\_ og \_Kaffikantaten\_.

 I midten av 1730-åra skreiv Bach tre oratorium. Den

--- 67 til 340

viktigaste skilnaden på dei og kantatane er den dramatiske handlinga i oratoria. Den vert fortald i resitativform. Mest kjent er Juleoratoriet, som eigentleg er ein syldus på seks kantatar.

 Det er bevart to pasjonar etter Bach, Johannespasjonen og Matteuspasjonen. Begge baserer seg dels på ein bibeltekst som vart attgjeven i secco-resitativ, dels på lyriske stykke (i ariar) og salmestrofar (kor). Desse pasjonane vert rekna som høgdepunkt i kyrkjemusikkhistoria.

 DØME 12 \_Dømet viser altarien Buβ und Reu frå Matteuspasjonen. Arien har obligate fløytestemmer.\_

{{Sjå notehefte.}}

\_Magnificat\_ og \_h-mollmessa\_ høyrer bg til dei store kyrkjemusikalske verka i historia.

--- 68 til 340

#### xxx4 Instrumentalmusikken

Fugen var ei sentral form for Bach, og C-durfugcn frå Das Wohltemperierte Klavier bd.2 kan stå som døme på korleis han komponerte fugane sine (sjå notedøme 13).

 Fugetemaet vert fyrst presentert i ei stemme, og så i dei andre etter tur. Fyrste temapresentasjonen vert kalla \_dux\_. Neste temainnsats vert kalla \_comes\_ og kjem oftast på dominanten. Denne delen, der altså temaet vert presentert i alle stemmene, kallar ein \_eksposisjonen\_ eller.1. \_gjennomføring\_. Deretter følgjer eit mellomspel der det vert modulert til ein ny toneart. I den nye tonearten set så stemmene etter tur inn med temaet. Denne temapresentasjonen vert kalla \_2. gjennomføring\_ eller \_2. eksposisjon.\_ Eit nytt modulerande mellomspel leier over til \_3. gjennomføring.\_ Slik held det fram gjennom eit varierande tal gjennomføringar. Siste gjennomføringa er alltid i hovudtonearten. Somme gonger kjem temainnsatsane før temaet er spela heilt ut. Det kallar me stretto, tettføring eller trongføring. Fugane vert ofte avslutta med ein koda.

 DØME 13 \_Bach: Fuge i C frå Das Wohltemperierte Klavier bd. 2, taktane 1-7\_

{{Sjå notehefte.}}

Heile fugen har ei slik form.

{{Her er det tegna inn ein tabell med 8 kolonner (Eksposisjon, mellomspel, gjennomføring, mellomspel, gjennomføring og koda) og 4 radar (1. stemme, 2. stemme, 3, stemme og takt nr. Temaet byrjar i eksposisjon 2. stemme, 1. stemme deretter 3. stemme. Temaet byrjar i gjennomføring 1. stemme, 3. stemme og 1. stemme att. Temaet byrjar i 3. stemme, 2. stemme og 1. stemme}}

Trass i at fugen ofte vert kalla den aller strengaste forma, finst det ingen "normalfuge". Snarare finn me ei mengd variasjonar med utgangspunkt i det same prinsippet.

 Lite av Bachs orgelmusikk kan tidfestast, men mykje er nok komponert i Weimar. Stilen til Buxtehude var utgangspunktet, men formoppbygginga vart stendig strammare, og dei siste komposisjonane

--- 69 til 340

er svært strengt forma preludium og fugar. Variasjonsforma nytta han sjeldan, men den vakre \_passacagliaen\_ i c-moll må nemnast. Elles produserte han talrike orgelkoralar.

 Bach skreiv òg mykje musikk for andre kldaviaturinstrument. Mykje av denne musikken var nok skriven av pedagogiske grunnar, slik at han fekk musikk som kunne brukast til opplæring. Det var nok tilfellet med mange av \_invensjonane\_ (dei byggjer på same prinsippet som fugane, men er kortare og enklare) og med samlinga \_Das Wohltemperierte Klavier,\_ som kom i 1722. Samlinga var ein demonstrasjon av at den tempererte stemminga, som tok til å verta vanleg på den tida, gjorde alle toneartar brukande og var naudsynt for Bachs avanserte harmonikk. Seinare kom fleire suitar, \_Goldbergvariasjonane\_ og endå ei samling preludium og fugar ordna etter toneartar. Dei vert til vanleg kalla \_Das Wohltemperierte Klavier bd. 2.\_

 Elles er instrumentalmusikken etter Bach suitar, konsertar av ymse slag og sonatar. Dei fire \_orkestersuitane\_ er for strykarar og eit skiftande tal blåsarar. Dei har franske ouverturar og form som dei i franske suitane. Dei seks \_Brandenburgerkonsertane\_ høyrer med til dei beste og mest kjende verka av Bach. Dei vart komponerte til markgreven av Brandenburg i 1721. Mellom dei finn me både concerti grossi, gruppekonsertar og solokonsertar. Konsertane er av høg kvalitet, både musikalsk og med omsyn til handverket.

 DØME 14 \_Bach: Brandenburgerkonsert nr. 3, opningstemaet\_

{{Sjå notehefte.}}

 \_Ein musikalisches Opfer\_ kom i 1747. Det er ei samling av ulike komposisjonar over eit tema Fredrik den store gav han under ei vitjing i Potsdam. Bach vitja sonen sin Carl Philipp Emanuel, som var tilsett hos Fredrik den store. Bach fekk temaet med oppmoding om å improvisera over det. Det gjorde han, og musikken vart seinare nedskriven.

 Det siste verket Bach skreiv er \_Die Kunst der Fuge.\_ Det er ikkje fullført, men har nok vore tenkt som eit slags musikalsk testamente. Det er sett saman av 15 fugar og 4 kanonar. Med utgangspunkt i eitt einaste tema demonstrerer Bach alle tenkjelege kontrapunktiske teknikkar. Komponeringa vart avbroten midt i ein svær fuge, der Bach kombinerte tre tema. Det tredje var b-a-c-h, eit tema han faktisk aldri hadde brukt før. På notearket har sonen Carl Philipp Emanuel føydd til: "Under arbeid med denne fugen, der namnet BACH er innført som kontrasubjekt (mottema), døydde komponisten."

--- 70 til 340

### xxx3 England

Italienske musikarar og italiensk stil dominerte engelsk musikkliv fyrst på 1700-talet. Den tyskfødde Händel kom til å verta den heilt dominerande personlegdomen i det engelske musikklivet på den tida. Samtidige engelske komponistar kom heilt i bakgrunnen, og verka deira har også seinare vorte lite påakta.

### xxx3 Georg Friedrich Händel (1685-1759)

Georg Friedrich Händel, eller George Frederic Handel som er den engelske forma, vart fødd same året som Bach. Dei to vert ofte nemnde i same andedraget, men er på mange måtar nokså ulike. Musikken til Bach vart meir eller mindre gløymd etter at han døydde, men til gjengjeld er mesteparten av musikken kjend i dag, Händels musikk vart ikkje gløymd etter at han døydde, men den oppfatninga me i dag har av Händel, byggjer på berre ein liten del av produksjonen hans.

 Frå slutten av 1700-talet til innpå 1900-talet vart det jamt halde festivalar der tendensen gjekk i retning av mammutoppføringar av Händels musikk. På det meste var over 3000 songarar og musikarar med på oppføringane. Händel sjølv rådde sjeldan over meir enn 60 medverkande totalt ved eigne oppføringar av den same musikken.

 Både Gluck, Haydn, Mozart og Beethoven hadde stor respekt for Händels musikk. Likevel kan me nok seia at det er Bach som alt i alt har hatt størst innverknad på komponistane i ettertida.

 Musikken Händel skreiv i Italia, er lite kjend, men opphaldet fekk mykje å seia for den musikalske utviklinga hans. Alt her var Händel lite bunden av konvensjonar, og denne uavhengige innstillinga prega alt han gjorde resten av livet.

 Dei fleste av dei vokale kammermusilckverka til Händel (kantatar og kammerduettar) er skrivne i Italia. Arbeidet med kantatane gav nyttig røynsle å ta med i operakomponeringa.

#### xxx4 Operaer

Alle operaene til Händel er av opera seria-typen og i pakt med smaken i tida. Intrigane var innvikla, og han henta tema frå historie, magi eller landleg idyll. Det var lett å skilja heltane frå skurkane, og det gode vann til slutt. I sentrum for merksemda stod den virtuose hovudrolleinnehavaren. Operaene hadde som oftast tre akter delte inn i fleire scenar. Ein arie avslutta kvar scene. Ein ouverture innleidde framsyninga, og ensemblet avslutta med eit sluttkor. Ouverturane var i fransk stil og hadde lite med sjølve operaen å gjera. Dei markerte at teppet gjekk opp. Finalane hadde heller ikkje noko med handlinga å gjera. Dei markerte berre at det var slutt. Handlinga vart førd vidare i resitativa. Som oftast vart det brukt secco-resitativ med continuo.

--- 71 til 340

{{Bilete: Händel}}

Händel vart fødd i Halle i Tyskland, ikkje langt frå Bachs fødestad. Det var ingen musikarar familien til Händel. Far hans \_var\_ hoffkirurg og barber, og prøvde å halda guten unna musikkinstrumenta. Han ville at sonen skulle byrja \_å\_ studera \_jus\_, og \_slik\_ vart det fyrste omgang. Men Händel hadde eit stort musikalsk talent, og då han saman med faren vitja den eldre bror sin, kom sjansen. Broren \_var\_ kammertenar hos kurfyrsten Johann Adolf. Fyrsten \_var\_ musikalsk, og då han fekk høyra unge Händels orgelimprovisasjonar, overtala han gamle Händel til å lata sonen studera både jus og musikk.

Dermed fekk Händel grundig musikalsk opplæring. Han \_spela orgel\_, cembalo, fiolin og obo. Dessutan studerte han teori. Tyske og italienske samtidskomponistar vart òg studerte. Metoden dei den gongen brukte for å studera arbeidet til andre komponistar, var å skriva av partitura deira. Det må ha vore effektivt.

Faren døydde då Händel var tolv år gammal (faren var 63 år gammal då Georg Friedrich vart fødd), men vener hjelpte han med å avslutta skulegangen. \_Han\_ vart deretter student ved universitetet i Halle for å halda fram med jusstudia. Samstundes med studia var han organist \_i\_ den reformerte kyrkja i byen. Men alt etter eit år avbraut han studia og drog til Hamburg. Her vart han fyrst fiolinist og seinare cembalist ved operaen. Han vart òg kapellmeister.

 Händel vart i Hamburg til 1706. Seint på hausten det året drog han til Italia, der han vart \_i\_ fire år. Han var svært interessert i italiensk opera, og dette opphaldet fekk mykje å seia for Händel som komponist. I Italia møtte han dei fremste komponistane på den tida, mellom andre Corelli og Alessandro Scarlatti.

 Grunnlaget for at Händel skulle verta så vidgjeten som komponist, vart lagt \_i\_ Italia. Det skaffa han i juni 1710 stillinga som kapellmeister hos kurfyrsten \_i\_ Hannover, og \_han\_ reiste frå Italia. Alt same hausten kom Händel for fyrste gong til London, der italiensk opera var ferd med å verta svært populær. Dette likte Händel, og han hadde stor suksess med operaen Rinaldo vinteren 1711. Alt året etter søkte han arbeidsgjevaren sin om løyve til igjen å reisa til London. Det fekk han, på vilkår av at han kom attende innan rimeleg tid. Den avtalen braut han, og han kom aldri meir attende,

 I London hadde Händel kontakt med dei fremste kulturpersonlegdomane på den tida, og han fekk komposisjonsoppdrag mellom anna frå hoffet. Våren 1719 vart han musikalsk leiar for det nyoppretta Royal Academy of Music. Det vart oppretta for å sikra grunnlaget for den italienske operaen i byen og hadde mellom anna støtte frå kongen. Teateret heldt det gåande til 1728, då indre strid og sviktande publikumsinteresse førde til at det vart nedlagt. Händel heldt fram med opera, men interessa for italiensk opera minka, og i 1737 måtte også adelsoperaen stengja dørene sine. Med det var stordomstida for italiensk opera slutt i London.

 Etter det konsentrerte Händel seg om å skriva oratorium. Det vart innleiinga til ein lukkeleg periode livet hans. Händel komponerte flittig og fekk mange tingingar. Ein nervesjukdom som plaga han sist i 1730-åra, kom attende i slutten av 1740-åra, og i 1751 tok han til å få problem med augo. Behandling hjelpte ikkje, og han måtte engasjera ein noteskrivar. Den siste oratoriesesongen hans vart avslutta med ei framføring av Messias 6. april 1759. Ei veke seinare døydde han og vart etter eige ynske gravlagd i Westminster Abbey

Ariane representerte det lyriske i operaene og var i dakapoform. Det var vanleg å leggja inn ymse forsiringar og utsmykkingar i repetisjonen, særleg i langsame ariar. Dakapoforma gav difor stjernene i tida godt høve til å demonstrera virtuositeten sin. Det var også det publikum på den tida var mest opptekne av og

--- 72 til 340

{{Bilete: Jan Steen: Ung kvinne ved cembaloet, ca. 1670}}

kom for å høyra. Men jamvel om denne forma var svært konven sjonell, greidde Händel å gje operaene sine dramatiske kvalitetar som gjer dei til mykje meir enn ein serie tilfeldig samansette ariar.

#### xxx4 Oratorium

Fyrste gongen Händel freista å skriva eit \_oratorium\_, var medan i han var i Roma i 1707, men det var i dei siste 25 åra av livet sitt han skapte den engelske oratorieforma han er kjend for. Det som for alvor sette fart i dette arbeidet, var sviktande helse og sviktande publikumsoppslutning i operaen. Den store oratoriumrekkja frå Saul (1739) til \_Jephta\_ (1752) handlar om heltefigurar, og Händel utnytta det dramatiske i tekstane. Skilnaden på desse oratoria og helteoperaene er språket, som no vart engelsk, dei imponerande korpartia og at hovudpersonen er frå jødisk og ikkje frå gresk eller romersk historie. Händel brukte elles dei same komposisjonsteknikkane som i operaene.

 Dei fleste av oratoria til Händel kan difor ikkje sjåast på som religiøse verk i eigentleg forstand. Men her, som på fleire andre område, representerer det mest kjende oratoriet hans, \_Messias\_, eit unnatak. Det er det eine av to (det andre er \_Theodora\_) som har eit kriste tema og hentar tema frå Det nye testamentet.

--- 73 til 340

Koret spelar ei svært viktig rolle, men stilen er som vanleg ikkje så kontrapunktisk som hos Bach. Me finn veksling mellom homofone og polyfone parti. Ariane i Messias er prega av napolitanske operastilen. Eit døme er sopranarien \_Rejoice\_. Der er ein dakapoarie der songaren får høve til å briljera med koloratursong:

 DØME 15 \_Händel: Messias, frå sopranarien Rejoice\_

{{Sjå notehefte}}

Bach var oppteken av å tolka affekten i dei enkelte orda. Händel var òg innforstått med affektlæra i barokken, men tolka heller grunnstemninga i satsen. Den same haldninga til detaljane avspeglar seg i melodilinene: Medan melodikken til Bach ofte verkar snirklete, er Händels meir prega av lange melodiske spenn.

#### xxx4 Instrumentalmusikken

Instrumentalmusikken utgjer ikkje så stor del av Händels produksjon. I kammermusikken likte han best triosonateforma, og her følgde han kyrkjesonatemønsteret til Corelli med fire satsar. Corellis stil var og førebilete for konsertane. Orgelkonsertane vart skrivne som mellomaktsmusikk i oratoria, og han framførde dei sjølv.

 Mest kjende er nok suitane \_Water Music\_ og \_Music for the Royal Fireworks.\_ Dei har det til felles at det var meininga dei skulle verta framførde utandørs, den fyrste til ein fest på Themsen og den andre ved feiringa av freden i Aachen. Difor dominerer "utandørsinstrumenta" obo, fagott, horn og trompetar.

{{Bilete: Domenichino: St. Cecilia med engel, detalj, 1620}}

DØME 16 \_Händel: Music for the Royal Fireworks, opningstemaet frå finalen\_

{{Sjå notehefte.}}

Harmonisk er Händels instrumentalmusikk heller enkel, og han manglar Bachs djerve kontrapunkt. Men Händel tek det att på andre område: Den friske og fengjande melodikken gjer at musikken har appell med ein gong.

 Händel vart ikkje gløymd etter at han døydde, slik som Bach, og jamvel om dei var fødde same året i same landsdelen og ofte vert omtala samla, møttest dei aldri.

--- 74 til 340

# xxx1 Kapittel 3: OPPGÅVER

>>> 1: Lytt til ouverturen til Monteverdis opera \_Orfeo\_ (han kalla sjølv innleiinga for toccata). Kva karakter har denne musikken? Kva funksjon trur du denne instrumentale innleiinga hadde?

>>> 2: Lytt til Corellis \_Sonata da chiesa\_ opus 1 nr. 2 i e-moll. Korleis er denne triosonaten bygd opp? Kva verkemiddel har Corelli brukt for å skapa samanheng og kontrast i musikken?

>>> 3: Lytt til ein luttsuite eller ein cembalosuite i typisk barokk stil. Prøv å få tak i karakter og særpreg i dei einskilde dansesatsane.

>>> 4: Lytt til \_Air\_ frå Bachs \_Orkestersuite\_ (òg kalla ouverture) nr. 3 i D. Korleis vil du karakterisera basslina, og korleis er tilhøvet mellom basslina og melodien ?

>>> 5: Lær deg koralmelodien Bach nyttar i kantate nr. 140, \_Wachct auf, ruft uns die Stimme.\_ Lytt deretter til kantaten og syng med der koralmelodien set inn. Denne musikken er representativ for stilen til Bach. Beskriv stilen slik du opplever han i denne kantaten.

>>> 6: Lytt til den kjende \_Toccata og Fuge\_ i d-moll av Bach. Korleis oppfattar du tilhøvet mellom toccataen og fugen? Kan du høyra om det er noko tematisk slektskap mellom opninga av toccataen og opninga av fugen?

>>> 7: Lytt til opninga av Bachs \_Matteuspasjon\_. Beskriv stemninga og typiske stiltrekk i musikken. Lytt deretter til avsnitta frå nummer 68 til 74 i partituret. Her er Jesus krossfesta, og me følgjer handlinga fram til han døyr, og vidare til han står opp att. Beskriv korleis Bach fortel denne historia med musikk. Lytt til slutt til avslutningskoret.

>>> 8: Lytt til finalen frå Händels \_Water Music.\_ Beskriv stilen. Prøv å samanlikna denne stilen med stilen til Bach.

>>> 9: Lytt til den kjende \_Larghetto\_ frå operaen Xerxes av Händel. Beskriv stilen og prøv å samanlikna dette stykket med Albinonis \_Adagio\_ i g-moll og det endå meir kjende \_Air\_ av Bach.

>>> 10: Lytt til \_The Trumpets shall sound\_ frå Handels \_Messias\_. Korleis er tilhøvet mellom bassolisten og solotrompeten? Kva rolle spelar continuostemma her, og kva form har arien?

--- 75 til 340

# xxx1 Kapittel 4: Kapittel 3 Rokokko og wiener-klassisismen

{{Bilete: Jean-Antoine Watteau: La gamme d'amour}}

--- 76 til 340

## xxx2 Innleiing

Dette kapitlet tek for seg perioden frå ca. 1720 til ca. 1820. I desse hundre åra skjedde det store politiske omveltingar i Europa. Det var endringar som fekk innverknad på dei fleste områda av samfunnslivet.

 Heller ikkje komponistar og musikarar kunne vera upåverka av samfunnsutviklinga og dei filosofiske straumane som låg bak. Medan 1600-talet enno var sterkt prega av gammalt tankegods frå mellomalderen, vart 1700-talet tida for vitskaplege studium.

 "Hundreåret for fornufta" er det vorte kalla. Gamle autoritetar og overtru måtte vika for den menneskelege fornufta. Ved hjelp av kritisk tenking og naturvitskaplege metodar skulle mennesket finna sanninga. Dei såkalla opplysningsfilosofane (Rousseau, Voltaire og fleire) meinte at den eigentlege årsaka til mykje av den nauda og det elendet som var i samfunnet, var at mennesket visste for lite. Opplysningsfilosofane ynskte difor å føra kunnskap ut til folket. Det ville føra til at levekåra gradvis vart betre, trudde dei. Det mest synlege uttrykket for denne folkeopplysningstanken fekk ein i Frankrike. Der kunne ein i 1780 endeleg setja sluttstrek for Encyklopedien, eit leksikon i 28 svære band. I fyrste omgang gjekk det ikkje heilt slik filosofane hadde tenkt. I staden vart ideane deira fanga opp av fleire eineveldige makthavarar i Europa og skapte grunnlaget for ein epoke me kallar \_det opplyste eineveldet\_. Somme reformer vart rett nok gjennomførde, men herskarane hadde større interesse av å styrkja maktposisjonane sine enn å opplysa massane, som dei meir eller mindre forakta.

{{Tidslinje: Omgjort til liste.}}

-- Barokken, Galant stil

 -- 1685-1757 Domenico Scarlatti

 -- 1668-1733 F. Couperin d.y.

 -- 1710-1736 G.B. Pergolesi

-- Rokokkoen, Ekspressiv stil

 -- Carl Philipp Emanuel Bach 1714-1788

 -- C.W. Gluck 1714-1787

 -- Franz Joseph Haydn 1732-1809

-- Wienerklassisimen

 -- Wolfgang A. Mozart 1756-1791

 -- Ludwig van Beethoven 1770-1827

 -- 1789 Den franske revolusjonen

 -- 1815 Slaget ved Waterloo

{{Slutt }}

På noko lengre sikt vart ideane frå opplysningstida om menneskerettar og folkesuverenitet (All makt til folket!) eksplosive krefter som til slutt førde til at eineveldet måtte vika. Revolusjonen i Frankrike utløyste mange omveltingar i åra etter 1789 som gav etterdønningar i heile Europa. Privilegia til adelen vart svekte, og borgerskapet fekk stillinga si styrkt. Jamvel om revolusjonen i Frankrike i fyrste omgang berre bana vegen for Napoleon, eit nytt keisardøme og nye krigar, var ikkje sjølve ideen

--- 77 til 340

om eit meir rettferdig samfunn død. Ikkje minst fekk revolusjonen mykje å seia for kvinnesaka. Kampen kvinnene stridde under revolusjonen, vart eit førebilete for den seinare kampen for rettane til kvinnene.

### xxx3 Allment om musikken i perioden 1720-1820

På mange måtar kan heile denne hundreårsperioden kallast ein overgangsepoke i musikkhistoria. Komponistar og musikarar greidde litt etter litt å frigjera seg frå rolla som musikkleverandørar til makthavarane i samfunnet. I staden vart dei ein del av ein borgarleg kultur, og musikk vart vare på line med klede og møblar.

{{Ramme}}

Me kan dela perioden inn i tre delar med omsyn til stil:

1 1720-1760: rokokko

2 1760-1780: tidleg wienerklassisk stil

3 1780-1820: wienerklassisk stil

{{Slutt}}

Denne inndelinga må ikkje oppfattast for strengt. Til det er perioden altfor samansett og full av motsetnader. Overgangane mellom dei ymse epokane er glidande. Dei ymse sjangrane utviklar seg heller ikkje parallelt. Men ei slik periodeinndeling kan vera eit hjelpemiddel for å få betre oversyn.

 Omgrepet \_klassisk\_ seier oss at noko er tidlaust og mønsterskapande. Me snakkar til dømes om eit \_klassisk ideal\_, Med \_wienerklassisk\_ tenkjer me spesielt på at både Haydn, Mozart og Beethoven hadde noko med Wien å gjera.

 Kva var dei wienerklassiske ideala? I fyrste rekkje vart musikken enklare og meir balansert etter som det leid fram gjennom perioden. Til dømes spela symmetri ei stor rolle for både melodi og form. Samanlikn desse tema av Bach og Mozart:

 DØME 1 \_J. S. Bach: Opninga av Partita nr. 3 for solo fiolin\_

{{Sjå notehefte.}}

--- 78 til 340

DØME 2 \_W. A. Mozart: Sonate i A-dur, KV 331, 1. sats\_

{{Sjå notehefte.}}

Hos Bach møter me ein melodi som går og går i ein slags uendeleg straum (\_vidarespinningsteknikk\_). I Mozarts sonate i A-dur er melodien heilt annleis. Han er tydeleg bygd opp av små byggjeklossar på to og to taktar som igjen skaper nye einingar. Dei fire fyrste taktane kallar me ei \_forsetning\_ eller eit spørsmål. Svaret kjem i dei neste fire taktane. Det kallar me ei \_ettersetning\_. \_ Til saman skaper desse åtte taktane ein \_periode\_. Me kallar difor denne typen melodikk \_periodisk\_. Me finn den same oppbygginga i den andre delen i stykket. Denne delen og fyrste delen er nesten symmetriske. Mozart bryt symmetrien ved å føya til to taktar heilt til slutt, og skaper med det ein meir spennande slutt.

 Tematisk tilrettelegging (vidareutvikling av eit musikalsk råmateriale) fekk ein viktig plass i musikken. Eit vanleg prinsipp vart å setja to kontrasterande tema opp mot kvarandre. Det kallar me for "temadualisme".

--- 79 til 340

DØME 3 \_W. A. Mozart: Eine Kleine Nachtmusik, 1. sats\_

 a) Hovudtema

{{Sjå notehefte.}}

Med Beethoven tek musikken eit langt steg framover. Spesielt dei siste ti åra han levde, komponerte han stendig oftare stikk i strid med gjeldande skikk og bruk. Det resulterte i mange komposisjonar som var langt føre for si tid, og som publikum den gongen hadde vanskeleg for å forstå. Beethoven døydde i 1827. Difor er 1820 eit høveleg årstal for å markera overgangen til romantikken.

## xxx2 Rokokko

Rokokko er eit kunsthistorisk omgrep brukt om arkitektur og møbelkunst. I vår tid har det òg glide inn som ei nemning på musikken i overgangen mellom barokk og wienerklassisisme. Kjenneteiknet på barokkarkitekturen var pompøs og storslegen stil. Kongar, fyrstar og andre med makt i samfunnet ynskte å imponera kvarandre og undersåttane sine. Rokokkoen er ein reaksjon mot den prangande barokkstilen. I staden ville ein ha det enklare, mindre, meir intimt, og ikkje minst elegant.

### xxx3 Galant stil

I byrjinga av 1700-talet tok somme komponistar til å reagera på den barokke kontrapunktiske musikken. Desse komponistane ynskte ein enklare og lettare musikk der melodien kom meir fram. Stilen vart kalla \_galant stil\_.

 Den galante stilen var i fyrstninga eit fransk fenomen. Difor vert denne retninga også kalla for \_Parisskulen\_. Det var i tilknyting til hoffet i Versailles at den galante musikkstilen vart utvikla. Musikken vart svært populær og skapte mote over store delar av Europa.

--- 80 til 340

#### xxx4 François Couperin d.y. (1668—1733)

{{Bilete: Rokokko-interiør}}

François Couperin den yngre vart fødd inn i ei stor og omtykt fransk musikarslekt. Han vart kalla "le Grand" ("den store"), I byrjinga av karrieren sin fekk han stillinga \_som\_ cembalist og hoffkomponist hos solkongen Ludvig 14. Han gav ut ein kjend cembaloskule: Kunsten \_å\_ spela klavecin (klavecin = cembalo). Hovudverket hans er ei samling cembalostykke i fire band: Pièces de clavecin. I samlinga finn me til saman 27 ordres, ein slags suite i mange satsar, opptil 23. Her hadde Couperin sett saman dansar og karakterstykke (musikk som skal skildra eitt eller anna) som tonalt var \_slekt\_ med kvarandre. Stykka er \_små\_, poetiske meisterverk med finurlege titlar, som ofte er vanskeleg \_å\_ tyda. Det var truleg meininga at utøvaren sjølv skulle plukka ut eit høveleg utval av alle desse satsane.

 Det er i cembalomusikken frå denne tida at stilen kjem best fram. Den viktigaste komponisten var \_François Couperin,\_

 Den dominerande forma hos Couperin er ein todelt dansesats. Slike kortformer var typiske for den galante stilen og skulle verta eit viktig stiltrekk i wienerklassisismen.

 Melodiane var rikt utbroderte med forsiringar. Det kravde lang øving å rå med denne ornamenteringskunsten. Men Versailles var ein god skule der cembalistar, luttspelarar og gambistar lærde av kvarandre.

 DØME 4. \_F. Couperin: La Galante\_

{{Sjå notehefte.}}

--- 81 til 340

{{Sjå notehefte.}}

Tonearten her er E-dur. Fyrste halvdelen sluttar i H-dur (dominanten). Det gjev oss dette toneartsskjemaet:

{{Sjå notehefte.}}

{{Bilete: Repetert 1 takt frå Tonika til Dominant, og repetert 2 takt frå Dominant til Tonika.}}

--- 82 til 340

#### xxx4 Domenico Scarlatti (1685–1757)

Domenico Scarlatti var son til den kjende italienske operakomponisten Alessandro Scarlatti. I 1715 vart han kapellmeister ved Peterskyrkja i Roma. Seinare arbeidde han i fleire år ved hoffet til spanskekongen i Madrid. Han gav ut 550 sonatar for cembalo. Dei aller fleste er på éin sats.

 Den todelte forma er òg typisk for Domenico Scarlattis cembalosonatar. Han lèt fyrste delen slutta på dominanten i dur, medan andre delen leier attende til hovudtonearten, slik det òg var vanleg å gjera i ein barokk suitesats.

 I andre delen av sonaten finn me ofte toneartbyte (modulasjonar) og motivhandsaming. Det peikar fram mot sonatesatsforma, som vart eit viktig formprinsipp i wienerklassisismen. (sjå side 86ff).

### xxx3 Ekspressiv stil

Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788) var den mest kjende av sønene til Johann Sebastian Bach. 26 år gammal vart han cembalist ved hoffet til Fredrik den store i Berlin. Seinare avløyste han Telemann som musikkdirektør i Hamburg. Gjennom komposisjonane sine for cembalo/klavikord fekk han mykje å seia både \_for\_ Haydn og Mozart.

 Det nye borgarlege samfunnet dyrka verdiar som "fridom" og det "naturlege menneske". Musikk og litteratur skulle handla om "kjensler". I litteraturen bruker ein nemninga \_Sturm und Drang om\_ denne retninga (sjå side 92). I musikalsk samanheng snakkar me om \_ekspressiv stil\_ (uttrykksfull stil).

 Denne retninga stod sterkt i Tyskland, og særleg i Berlin, frå 1740 til 1770. Den fremste representanten for "Berlinskulen" var \_Carl Philipp Emanuel Bach.\_

 I den ekspressive stilen la ein vekt på å vekkja menneskelege kjensler. Musikk skulle ikkje berre vera underhaldning, der det elegante og det teknisk krevjande fekk dominera. Musikken skulle avspegla menneskesjela. Dermed utvikla det seg ein kjensleladd stil som mellom anna gav seg utslag i større kontrastar i melodikk, tempo og harmonikk. Snøgge temposkiftingar og uventa modulasjonar var mellom dei mest brukte verkemidla. Det vart òg meir vanleg å bruka kromatikk. Det kjem godt fram i Carl Philipp Emanuel \_Bachs Sonate i f-moll\_ (sjå taktane 5 og 6):

 DØME 5 \_C. Ph. B. Bach: Sonate i f-moll\_

{{Sjå notehefte.}}

--- 83 til 340

Eit anna mykje brukt verkemiddel var såkalla melodiske sukk, ei stegvis fallande sekundrørsle, gjerne i lengre sekvensar:

 DØME 6 \_C. Ph. E. Bach: 1. prøyssiske sonate, 2. sats\_

{{Sjå notehefte.}}

### xxx3 Mannheimskulen

Melodiske \_sukk\_ var òg mykje brukte mellom komponistar i den såkalla \_Mannheimskulen\_. Mannheim er ein tysk by som ligg ved Rhinen. Der hadde ein frå byrjinga av 1740-åra bygd opp eit orkester som snart vart eit omgrep i det europeiske musikklivet. Med dei 50 musikarane sine var det eit av dei største orkestra i Europa. Den komponisten og orkesterleiaren som her sette størst spor etter seg, var \_Johann Stamitz\_ (1717–1757).

 Mannheimorkesteret hadde ein klang og ein speledisiplin som overgjekk alle andre orkester på denne tida. Mellom anna fekk dynamikken mykje meir å seia enn før. Orkesteret utnytta heile

--- 84 til 340

klangspekteret frå det ein mest ikkje kunne høyra, til det kraftigaste fortissimo, men ikkje berre i form av bråe overgangar, slik me ofte finn det i barokken (terrassedynamikk). No vart det i vanleg å laga \_crescendo\_ og \_diminuendo\_. Det var eit nytt stilgrep som seinare vart svært populært mellom andre komponistar, til dømes Mozart.

 Mannheimskulen fekk mykje å seia for utviklinga av symfoniorkesteret. Mellom anna vart det vanleg å tenkja at eit symfoniorkester er samansett av grupper: treblåsarar, massingblåsarar, strykarar og slagverk.

### xxx3 Opera i den førklassiske perioden

Gjennom heile barokken hadde den italienske opera seria vore leiande. Denne operaforma hadde røtene i eit aristokratisk miljø. Operadrift var i stor grad eit privat føretak der fyrstane konkurrerte seg imellom om a ha det flottaste operahuset og dei flinkaste kastratsongarane. I all pomp og prakt skulle operaen byggja opp omkring den trongen overklassen hadde for å gjera makta si synleg.

 Trua frå opplysningstida på fornuft og "det naturlege" passa dårleg med den italienske operastilen. Han var mest utan unnatak spekka med mytar og kunstige effektar. Det verka lite truverdig å sjå den døyande helten syngja ein krevjande koloraturane.

 Mange kjende det slik at tida hadde fare frå denne operastilen. Kritikken retta seg ikkje minst mot den omfattande bruken av kastratsongarar.

 Det nye borgarskapet hadde andre krav til korleis det ville underhaldast. Smaken deira gjekk meir i retning av komikk og søte kjærleikshistorier, der heltane var menneske med menneskelege laster og veike sider.

 Det bana vegen for ein ny operasjanger som me \_kallar komisk\_ opera. I England vart denne operaforma kalla \_ballad opera\_, i Frankrike \_opéra comique\_, i Tyskland \_Singspiel\_ (jf. det norske ordet \_syngjespel)\_ og i Italia \_opera buffa\_.

 I 1728 vart det laga ein opera i England som varsla noko heilt nytt. Teksten var laga av John Gay, og Johann Christoph Pepusch hadde forsynt tekstane med ei rekkje kjende og populære melodiar, såkalla \_ballad tunes\_. Operaen heitte \_Beggar's opera.\_ Handlinga gjekk føre seg mellom horer, fyllikar og kriminelle og var ein satirisk kritikk av sosial urett i samfunnet. Samstundes vart det drive mykje gjøn med overklassen. \_Tiggaroperaen\_ vart ein formidabel suksess! Til og med Händel – den mest kjende operakomponisten i London på denne tida – fekk kjenna denne utviklinga så sterkt at han gjekk over frå å skriva operaer til å skriva oratorium.

 Den mest kjende komiske operaen kom ut i Italia i 1733. Det var \_La serva padrona\_ av \_Giovanni Battista Pergolesi\_ (1710—1736). Det var ein parodi på ein opera seria. Han vart spela i pausane som eit mellomspel \_(intermesso)\_ i ein opera seria.

--- 85 til 340

Men historia om tenestejenta som vart husfrue, vart så populær at intermessoet etter kvart kunne stå på eigne bein

 Den store populariteten til den komiske operaen førde til ein kamp mellom tilhengjarane av opera seria og opera buffa. I Frankrike gjekk denne debatten under namnet buffoniststriden. Den gamle italienske operaforma var no mogen for ei reform!

 Det var den tyske komponisten \_Christoph Willibald Gluck\_ som staka ut den nye kursen for opera seria.

 Utgangspunktet til Gluck var at musikken skulle tena ordet. Han meinte det måtte vera samanheng mellom musikk og dramatisk innhald. Alt som ikkje tente handlinga, måtte bort! Det gjaldt mellom anna koloraturariane, som mest var til for at solistane skulle kunna briljera med dugleiken sin. Han ville òg fjerna dakapoarien (ABA-form). Å repetera fyrste delen berre for å skapa symmetri var heilt unødvendig for å fortelja ei historie, meinte Gluck. Likeins ville han ha bort lange resitativ med cembaloakkompagnement (recitativo secco) og i staden få resitativ der orkesteret følgde songarane (recitativo accompagnato).

 Gluck la stor vekt på at ein opera skulle framstå som eit heilskapleg produkt. Difor ville han at ouverturen skulle gje publikum ein forsmak på kva dei hadde i vente. Kor og ballett i ein opera måtte òg brukast på ein slik måte at det vart ein del av i handlinga.

 Christoph Willibald Gluck (1714—1787) voks opp i Böhmen. Han studerte musikk i Praha og Milano. I Italia vart han godt kjend med den italienske operastilen. Under eit opphald \_i\_ London fekk han oppleva Händel som operakomponist. I 1750 kom han til Wien, der han fekk jobb som hoffkapellmeister. Det store gjennombrotet som operakomponist fekk han med operaen Orfeus \_og Eurydike\_ \_i\_ 1762. Andre kjende operaer av Gluck er \_Alceste\_ (1767), \_Ifigenia i Aulis\_ (1774) og \_Ifigenia på Tauris\_ (1779).

{{Bilete: William Hoggarth: Tiggaroperaen, 1728}}

--- 86 til 340

## xxx2 Wienerklassisismen

### xxx3 Symfoniform og sonatesatsform

Før mc ser nærare på musikken til Haydn, Mozart og Beethoven, er det viktig at me kjenner til \_symfoniforma\_ og \_sonatesatsforma\_. Begge desse formprinsippa vart viktige i wienerklassisismen. Før Haydn hadde komponistar som Johann Stamitz, C. Ph. E. Bach og Johann Christian Bach gjeve viktige tilskot til utviklinga av symfonien. Men enno hadde symfonien, eller \_sinfonia\_, som han ofte vart kalla, tydelege barokke stiltrekk. Somme gonger brukte dei den barokke kyrkjesonaten som utgangspunkt og laga langsame innleiingssatsar. Andre gonger var det den italienske barokkouverturen med satsrekkjefølgja snøgg — langsam — snøgg som vart brukt som modell.

 Frå midten av 1760-talet vart firesatsforma mest einerådande hos Haydn:

{{Tabell: Omgjort til liste.}}

Symfoniforma -> Form -> Vanlegaste toneartsgang:

1. Snøgg -> Sonatesatsform -> Hovudtoneart

2. Langsam -> ABA eller variasjonsform eller anna... -> Beslekta toneart

3. Menuett -> Menuettform ABA (3/4 takt) -> Hovudtoneart

4. Snøgg -> Rondo eller sonaterondo (sonatesatsform kan òg brukast) -> Hovudtoneart

{{Slutt}}

Eit musikalsk verk som er sett saman av fleire avslutta satsar, seier me har ei \_syklisk form\_. Den viktigaste forma for ein einskildsats i slike sykliske former var \_sonatesatsforma\_. Bak dette formprinsippet ligg det ein idé om å setja to ulike tema opp mot kvarandre. Me kallar det for \_temadualisme\_. Det var ein ny tanke som braut radikalt med praksisen frå barokken om at ein sats skulle uttrykkja berre ei kjensle eller ein "affekt". No kunne komponistane skapa motsetningar i musikken. På denne måten fekk musikken tilført ei dramatisk kraft som opna nye dører for komponistane. Kontrastar var lette å skapa. Det kunne skje ved hjelp av rytme, dynamikk, toneart, klang og så vidare. Men kva så? Korleis skapa kamp og forsoning mellom motsetningane? Det er her sonatesatsforma kjem inn.

 Ei sonatesatsform tek til med ein \_eksposisjonsdel\_. I denne delen vert tema presentert, normalt ved at eit hovudtema vert sett opp mot eit sidetema med ein annan karakter. Til dømes kan hovudtemaet vera energisk og med ein markert rytme, medan sidetemaet er lyrisk og roleg. Hovudtemaet går alltid i hovudtonearten. Sidetemaet går som regel i dominanttonearten dersom hovudtonearten er i dur, og i parallelltonearten dersom det er moll. I \_gjennomføringsdelen\_ vert tema tilrettelagde. Det kan skje på mange måtar. Komponisten kan konsentrera seg om

--- 87 til 340

eitt eller fleire motiv frå eit tema som han flyttar i stendig nye toneartar (modulerer). Han kan endra på rytmikk, eller han kan presentera tema samstundes i ein kontrapunktisk "kamp". Det er berre fantasien som set grenser for korleis dette kan brukast! Deretter vender komponisten attende til utgangspunktet i ein \_reprisedel\_, men gjerne i ei forkorta utgåve der hovudtema og sidetema er harmonisk forsona. For å avrunda det heile er det vanleg at komponisten lagar ein \_koda\_ heilt til slutt. I tillegg finn me ofte overgangsdelar (overleiingar) både mellom hovudtema og sidetema og mellom eksposisjon, gjennomføring og reprise.

 Lat oss sjå korleis Mozart bruker sonatesatsforma i 1.-satsen av \_Eine kleine Nachtmusik:\_

 DØME 7 \_Mozart: Eine kleine Nachtmusik, \_1\_. sats\_

{{Sjå notehefte.}}

--- 88 til 340

{{Sjå notehefte.}}

--- 89 til 340

{{Sjå notehefte}}

--- 90 til 340

{{Skjematisk framstilling av sonatesatsform i dur}}

Skjemaet her to rader som viser Toneartskurve og Døme i G-dur. det har og 3 kolonner A, B og A.

 Fyrste del A, Eksposisjon

- HT - ST - Epilog

- T - D - T

- G-dur - D-dur - D-dur

Andre del B, Gjennomføring

- Viser ei kurve (modulasjonar) som stig to gangar og fell 3 gonger

Tredje del A, Reprise - Koda

- HT - ST - Epilog

- T - T - T

- G-dur - G-dur - G-dur

{{Slutt}}

{{Skjematisk framstilling av sonatesatsform i moll}}

Skjemaet her to rader som viser Toneartskurve og Døme i g-moll. det har og 3 kolonner A, B og A.

 Fyrste del A, Eksposisjon

- HT - ST - Epilog

- T - Tp - Tp

- gm - B-dur - B-dur

Andre del B, Gjennomføring

- Viser ei kurve (modulasjonar) som stig gradvis og fell 3 gonger

Tredje del A, Reprise - Koda

- HT - ST - Epilog

- T - Tv - T

- gm - G - gm

{{Slutt}}

--- 91 til 340

### xxx3 Franz Joseph Haydn (1732-1809)

{{Ramme}}

{{Bilete: Franz Joseph Haydn}}

Franz Joseph Haydn vart fødd i byen Rohrau i Sør-Austerrike. Han voks opp i ein respektert handverkarfamilie. Trass i at ingen av foreldra var skolerte i musikk, vart det musisert mykje heime. Her fekk Joseph mellom anna høyra folkemusikk frå heimtraktene. Grenselandet rundt Rohrau var eit spennande område der fleire etniske grupper smelta saman i ein fargerik blandingskultur. Faren syntest Joseph hadde godt øyre for musikk, og sende han difor til Hainburg. Her fekk han læra både korsong og fiolin- og klaverspel. Fyrst i 1750-åra kom han i kontakt med ein italiensk komponist, Niccolo Porpora, og hos han fekk Haydn for fyrste gong undervisning \_i\_ komposisjon. Porpora gav Haydn ei god innføring i den napolitanske operastilen. Viktigare var det nok likevel at han lærde Carl Philipp Emanuel Bachs klavermusikk å kjenna. Denne musikken sette djupe spor hos Haydn. Han kalla sjølv C. Ph. E. Bach for sin "musikalske far".

 1750-åra vart Haydns sveinetid som komponist og arrangør. Me kjenner ikkje alle verka frå denne tida, men nok til å slå fast at Haydn måtte arbeida hardt for å verta den store komponisten han seinare vart. Som delvis autodidakt måtte han slita for meisterskapen sin. Men han vart etter kvart så omtykt at han vart tilsett som kapellmeister for eit mindre slottsorkester hos grev Morzin. Her skreiv han mellom anna den fyrste symfonien sin. Då greven måtte oppløysa orkesteret sitt i 1760, tilrådde han Haydn for fyrst Miklós Jósef Esterházy. Hos denne ungarske adelsslekta tenestegjorde Haydn som kapellmeister i mest 30 år. Tilsetjingskontrakten hans fortel oss mykje om korleis komponistar hadde det på 1700-talet:

 "...Særleg skal visekapellmeisteren og musikarane alltid, når dei spelar for det høge herskapet, bera uniform. Og ikkje berre skal Joseph Haydn sjølv vera rein og proper, men han skal òg syta for at alle dei som er undergjevne han, følgjer dei gjevne instruksane ... Han bør særleg passa seg for å vera fortruleg og for simpel framferd når han et, drikk og talar... Han skal heile tida vera forplikta til å komponera slike musikkstykke som Den Høgvørde måtte krevja, ikkje utlevera slike musikkstykke til andre, langt mindre lata dei verta avskrivne, men dei skal eine og åleine vera for Den Høgvørde, og særleg ikkje komponera for andre utan at Den Høgvørde veit om det og har gjeve løyve."

I 1762 døydde Miklós Jósef Esterházy, men Haydn heldt fram i broren Nicolaus' teneste. I 1766 vart han kapellmeister. Nicolaus elska pomp og prakt og hadde i tillegg til «hovudslottet» i Eisenstadt bygd seg eit sommarslott. Det nye slottet vart ramma om eit storsle ge musikkliv som gav Haydn svære arbeidsbører. Mellom anna hadde han ansvaret for at det kvar veke vart framført to operaer på slottet sin eigen operascene. I tillegg måtte Haydn levera musikk til kammermusikkaktivitetar, instrumentalkonsertar, dokketeater og andre tilskipingar. Heldigvis hadde han eit profesjonelt orkester på 20-25 mann med mange framifrå musikarar til disposisjon. Fyrsten sjølv spela baryton, eit instrument i slekt med gamben, og Haydn måtte skriva i alt 125 trioar berre for dette instrumentet.

På dei fyrste ti åra hos familien Esterházy komponerte Haydn operaer, symfoniar (over 40!), strykekvartettar, klaversonatar, ymse kyrkjemusikk og så vidare. Heile tida eksperimenterte han for å forbetra seg som komponist. Sjølv seier han: "Eg var avskoren frå omverda, ingen kunne uroa eller plaga meg, så eg var tvinga til å verta original."

 I 1781 tileigna han dei seks strykekvartettane sine opus 33 \_dei russiske\_, til storfyrst Paul av Russland. Det skjedde om lag samstundes med at han møtte Mozart for fyrste gong. Haydns strykekvartettar gjorde sterkt inntrykk på Mozart og vart innleiinga til eit langt venskap prega av gjensidig respekt.

Ei anna viktig tinging kom frå ein privat konsertinstitusjon Paris. Til den skreiv Haydn dei seks \_Parissymfoniane\_ i 1785-86.

I 1790 døydde fyrst Nicolaus Esterházy. Endeleg kunne Haydn frigjera seg frå tiIsetjingstihøvet sitt og slå seg ned som privatperson i Wien. Han hadde før fyrsten døydde, sikra seg ein årleg pensjon. Det gjorde det mogleg for Haydn å seia ja til eit engasjement

--- 92 til 340

i London. Det vart til to reiser 1790-åra.

 London var på denne tida ein blømande musikkmetropol. Etter den franske revolusjonen hadde mange musikarar tydd til London. Det førde til at London fekk eit musikkmiljø som ingen andre europeiske hovudstader kunne visa maken til. Til London-reisene sine komponerte Haydn til saman tolv symfoniar. For fyrste gong kunne Haydn skriva for eit orkester på ca. 40 mann, noko som inspirerte han til å prøva nye effektar. Symfoniane vart mottekne med stor entusiasme overalt der dei vart framførde. Haydn var eit verdsnamn, tiljubla og ovundra!

Under det fyrste opphaldet i London fekk Haydn høyra ei fram føring av Händels oratorium Messias. Det gjorde djupt inntrykk på han og var ei medverkande årsak til at han skreiv fleire messer og oratorium på slutten av livet sitt. Dei mest kjende er oratoria \_Skapinga\_ og \_Årstidene\_.

Haydn døydde våren 1809 om lag samstundes som styrkane til Napoleon gjekk inn i Wien

 Komposisjonane til Haydn femner om verk innanfor mest alle sjangrane og formtypane i tida. Dei viktigaste er: ca. 108 symfoniar, ca. 80 strykekvartettar, ca. 54 klaversonatar, ca. 40 klavertrioar, konsertar (mest kjend er trompetkonserten), 13 operaer, 14 messer og oratoria \_Skapinga\_ og \_Årstidene\_.

#### xxx4 Symfoniar

Haydn er vorte kalla "far til symfonien". Men Haydn var slett ikkje den fyrste som skreiv symfoniar. Derimot vart han den komponisten som gjennom kontinuerlege eksperiment utvikla symfonien fram til den klassiske forma.

 Lat oss fyrst sjå nærare på dei tidlege symfoniane til Haydn, skrivne før han fylte 40. Det er verk i ein typisk rokokkoprega stil, og dei vitnar om ein komponist som enno er på forsøksstadiet. Symfoniane varierer mellom tre og fire satsar. Det er ikkje uvanleg å finna klåre barokke stiltrekk i desse symfoniane. Til dømes brukte Haydn fugeforma i fleire finalesatsar. Karakteristisk er òg bruken av cembalo, ein arv frå generalbasspraksisen i barokken. Mest kjende av dei tidlege symfoniane er dei tre \_døgersymfoniane\_, nr. 6-8: \_Morgon, Middag og Kveld.\_

 Perioden frå 1766 til 1770 er vorte kalla Haydns \_Sturm und Drang\_-periode. Symfoniane frå denne perioden har tydelege ekspressive trekk. Det kjem mellom anna fram ved at påfallande mange går i moll. Kjende symfoniar er nr. 44 i e-moll: \_Sørgjesymfonien\_ og nr. 45 i fiss-moll: \_Avskjedssymfonien\_.

 Til den siste knyter det seg ei spesiell historie. Hausten hadde kome på Esterháza. Musikarane var gått grundig lei av det uvanleg lange sommaropphaldet og ville heim til familiane sine i Eisenstadt. Som eit hint om det laga Haydn ein koda i sistesatsen der musikarane ein etter ein sluttar å spela, blæs ut notelysa sine og går ut. Til slutt sit det berre to strykarar att. Fyrst Nicolaus måtte ha skjøna hintet, for kort tid etter fekk dei reisa heim.

 Sturm und Drang ("storm og trengsel") var ein tysk reaksjon mot klokkartrua på fornufta frå opplysningstida. "Storm og trengsel" oppstod i Tyskland i 1760-åra, fyrst og fremst mellom forfattarar. Til dømes var Goethe påverka av denne retninga i sine yngre dagar. Storm og trengsel vil seia at det går føre seg ein sjeleleg kamp inni kunstnaren. Resultatet vert ein kunst som legg vekt på kjensler.

 Haydns mogne symfoniske stil kjem best fram i

--- 93 til 340

\_Parissymfoniane\_, som er nemnde tidlegare, men aller best i \_Londonsymfoniane\_ (nr. 93-104). Den mest kjende er kanskje nr. 94 i G-dur: \_Paukeslagsymfonien\_. Her møter me eit typisk trekk ved dei seine symfoniane til Haydn. Han byrjar eksposisjonen med ei roleg innleiing som byggjer opp forventninga, og som vert utløyst i eit energisk hovudtema. I 2.-satsen, som er ein variasjonssats, møter me den overraskande sterke akkorden med paukeslag som har gjeve symfonien tilnamnet sitt. Skal ein tru historia, vart det gjort for at ikkje publikum skulle sovna. Haydn hadde så avgjort humoristisk sans!

 DØME 8 \_Haydn: Symfoni nr. 94, 2. sats\_

{{Sjå notehefte.}}

3.-satsen er ein snøgg menuett som har mist mykje av dansepreget. Menuettforma kan me framstilla på denne måten:

{{Bilete av framstillinga, omgjort til tabell}}

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| A1 | B, trio | A2 |
| l:a:l | l:ba':l | l:c:l | l:dc':l | lal  | lba'l |

{{Slutt}}

--- 94 til 340

Haydn bruker desse tema:

 DØME 9 \_Haydn: Symfoni nr. 94, 3. sats, menuett, tema\_

{{Sjå notehefte.}}

4.-satsen i Paukeslagsymfonien er ein \_sonaterondo\_. Denne varianten av rondoforma vart svært vanleg å bruka i finalesatsar i staden for vanleg rondo. Ein rondo er, som tidlegare forklart (sjå barokken), samansett av eit rondotema (eit slags refreng) som kjem att fleire gonger i satsen, berre avbrote av stendig nye episodar. Forma vert: A-B-A-C-A-D-A-også vidare. I ein sonaterondo vil me i tillegg finna trekk som er typiske for sonatesatsforma. Fyrste episode får sidetemakarakter, medan andre episode vert til ein gjennomføringsdel. Dei siste tre lekkane vert ein reprisedel. Me kan setja opp dette formskjemaet:

{{Skjema: omgjort til tabell}}

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
| Rondo: | A - B - A | C | A - D - A - |
| Sonaterondo: | A - B - A | C | A - B - A - |
|  |  | gjennomføringsdel |  |

{{Slutt}}

Rondotemaet i Paukeslagsymfonien er slik:

 DØME 10 \_Haydn: Rondotema frå symfoni nr. 94, 4. sats\_

{{Sjå notehefte.}}

\_Divertimento\_kjem av «divertire», som tyder å gje tidtrøyte eller å underhalda. Divertimento hadde til vanleg fem eller seks satsar, medan strykekvartetten etter kvart fekk fire satsar som fast mønster.

#### xxx4 Strykekvartettar

Haydn har kanskje gjeve endå meir verdfulle tilskot til utviklinga av strykekvartetten enn til den symfoniske litteraturen. På dette området skapte han ei heilstøypt form som ikkje eingong Mozart greidde å utvikla vidare. Fyrst med dei siste strykekvartettane til Beethoven vart forma tilførd noko nytt.

 Haydn kalla dei tidlegaste kvartettane sine \_divertimenti a quatro\_. Det var rein underhaldningsmusikk med tydelege innslag frå dansesalane i Wien. Særleg kjem det fram i menuetten. Typisk

--- 95 til 340

for divertimentokvartettane til Haydn er at melodien ligg i fyrstefiolin, og at andrefiolin, bratsj og cello har ei akkompagnerande rolle.

 DØME 11 \_Haydn: Strykekvartett opus 1 nr. 2, 2. sats\_

{{Sjå notehefte.}}

Den utviklinga Haydn hadde som strykekvartettkomponist, samsvarar bra med utviklinga hans som symfonikar. Skilnaden er fyrst og fremst at Haydn tok større sjansar innanfor dei rammene strykekvartetten gav. Her kjende han seg heilt fri til å prøva ut nye idear.

 Frå 1770 tok Haydn til å eksperimentera med meir sjølvstendige stemmer i andrefiolin og bratsj, seinare òg i cello. Det sette i gang ein prosess som kulminerte med strykekvartettane han skreiv i 1790-åra: \_6 strykekvartettar\_ opus 76. Best kjende er \_Kvintkvartetten\_ og \_Keisarkvartetten\_. 2. sats i Keisarkvartetten er ein variasjonssats over keisarhymnen \_Gott erhalte Franz den Keiser.\_

 DØME 12 \_Keisarhymnen\_

{{Sjå notehefte.}}

Den fyrste variasjonen er ein fiolinduett:

 DØME 13 \_Haydn: Keisarkvartetten, 2. sats\_

{{Sjå notehefte.}}

1. \_variation\_OSV.

--- 96 til 340

I desse kvartettane har Haydn nådd fram til ein stil der dei fire instrumenta kan reknast som likeverdige partnarar og me finn harmoniske stiltrekk som peikar fram mot Beethoven og romantikken.

#### xxx4 Vokalverk

Haydn har ein omfattande produksjon av operaer, oratorium, kantatar, messer og songar. Mange av verka er lite kjende i dag.

 Det gjeld ikkje minst operaene, som trass i mange fine kvalitetar har kome i skuggen av dei Mozart skreiv. Det er difor interessant at Haydn sjølv vurderte operaene sine som noko av det finaste han hadde skapt. Kanskje kjem det av den høge statusen operaen hadde i hoffmiljøet.

 Mellom messene hans er \_Ceciliamessa, Paukemessa, Nelsonmessa\_ og \_Harmonimessa\_ dei mest kjende. \_Ceciliamessa\_ vert rekna som ein parallell til h-mollmessa av Bach. \_Nelsonmessa\_ er ei hylling til admiral Nelson etter slaget ved Abukir i 1798.

 Av oratoria står \_Skapinga\_ og \_Årstidene\_ i ei særstilling. \_Skapinga\_ er bygd over skapingssoga i Bibelen. Inspirert av Händel har Haydn laga eit mektig verk der heile meisterskapen hans som komponist kjem fram. Mest kjent er opningspartiet, som skal skildra det kaoset som rådde i universet før Gud greip inn og skapte kosmos. Partiet er prega av mollakkordar og stendige modulasjonar som gjev musikken eit rotlaust preg. Det heile vert forløyst ved orda: "Gud sa: Lat det verta lys, og det vart lys." Her har Haydn lagt inn ein tutti C-durakkord.

 \_Årstidene\_ er ei idyllisk skildring av det jordiske livet og dei ymse årstidene. Hovudpersonane er vanlege folk, og musikken har ein folkeleg karakter som har gjort han populær langt utanfor konsertsalen.

### xxx3 Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791)

I motsetnad til Haydn kom Mozart frå ein musikarfamilie. Faren, Leopold Mozart, var ein dugande fiolinist og komponist. Han vart til slutt visekapellmeister hos erkebiskopen i Salzburg. I denne byen vart Wolfgang fødd. Faren sytte for at Wolfgang og storesystera hans, Maria Anna, fekk ei grundig musikkundervisning heilt frå dei var små Borna var uvanleg talentfulle. Alt som femåring hadde Wolfgang skrive dei fyrste små menuettane sine.

Då Wolfgang var seks år gammal, tok den ambisiøse faren dei med på ein konsertturné til hoffa i München og Wien. Her måtte vedunderborna visa fram kor utruleg flinke dei var, for eit blasert aristokratisk publikum. Dei spela cembalo, klaver, fiolin og orgel som den mest sjølvsagde ting. Bladspel og spel med tildekte tangentar var òg ein del av oppvisninga.

--- 97 til 340

{{Bilete: Familien Mozart. Lengst til høgre Leopold Mozart, ved klaveret borna hans, Maria Anna og Wolfgang Amadeus.}}

Åra som følgde, var ein samanhengande turné frå hoff til hoff. På denne måten fekk borna eit særs godt innsyn i musikkstilane i ymse land.

 Som åtteåring kom Mozart til London, og der vart han og kjend med Johann Christian Bachs musikk. Det fekk mykje å seia for dei fyrste komposisjonane hans. Medan Mozart var i London, skreiv han dei to fyrste symfoniane sine, tydeleg påverka av J. Chr. Bach Tolv år gammal hadde han skrive operaen \_Bastien og Bastienne,\_ ein opera som framleis vert sett opp på operascenar kringom i verda.

Maria Anna Mozart, eller "Nannerl" som ho vart kalla, kom etter kvart heilt i skuggen av veslebroren sin. Men me veit at ho var ein glimrande pianist, og ho komponerte òg. Diverre er det ikkje teke vare på noko av musikken hennar. Frå ho var 18 år, måtte ho vera heime saman med mora. Nannerl hadde svært mykje å seia for Wolfgang. Det kan me sjå av den jamne brevvekslinga dei imellom. Ho gifte seg og vart ein ettertrakta pianolærar i sitt vaksne liv. Lagnaden hennar var nok typisk for mange gåverike kvinner på 1700-talet.

 Då Mozart var 13 år, vart han utnemnd til konsertmeister hos erkebiskopen i Salzburg. Stillinga var ulønt og hindra ikkje Mozart i å halda fram turnéverksemda si. I åra som følgde, reiste han saman med faren tre gonger til Italia. Her fekk han verdifull innsikt i den italienske operastilen, noko som resulterte i fleire operaer.

 17 år gammal reiste han saman med faren til Wien. Her kom han i kontakt med Haydn for fyrste gong. Mozart sette stor pris på Haydn både som komponist og ven. Eit synleg prov på dette er dei seks strykekvartettane som Mozart skreiv i byrjinga av 1780-åra, og som til vanleg vert kalla \_Haydnkvartettane\_.

 Åra frå 1773 og til Mozart etablerte seg i Wien i byrjinga av 1780-åra, vart ein viktig periode for utviklinga hans som komponist. I denne perioden reiste han mellom anna til Mannheim i Tyskland, der han vart kjend med fleire av dei framståande musikarane og komponistane i byen. Det stimulerte han til å skriva mange instrumentalkomposisjonar for mellom anna fløyte og fiolin.

 Komposisjonane rann så å seia ut av hovudet på den unge Mozart. Det fanst mest ikkje den sjanger

--- 98 til 340

eller stilart som han ikkje rådde med! Alle ville sjå og høyra denne utruleg gåverike komponisten som hadde Amadeus som mellomnamn. Det tyder "elska av Gud". Men om Mozart var elska og ovundra, så vart forholdet hans til erkebiskopen i Salzburg verre. Han tykte denne jobben var ei tvangstrøye som stod i vegen for utviklinga hans som musikar og komponist. Til slutt vart han regelrett sparka frå stillinga si, noko faren vart svært fortvila for.

 25 år gammal slo han seg ned i Wien. No skulle han livnæra seg som fri kunstnar. Han gifte seg med Konstanze Weber og fekk etter kvart seks born med henne. Åra i Wien var prega av hardt arbeid. Mozart konsentrerte seg om færre verk, men til gjengjeld resulterte det i komposisjonar som har eineståande kvalitetar. Det gjeld til dømes dei mange klaverkonsertane han skreiv i denne peri oden. Ein av måtane han kunne tena pengar på, var nemleg å arrangera konsertar for Wiensosieteten. I dei fleste tilfella var han sjølv solist.

Men det var som operakomponist Mozart brukte mest tid. Her viste han meisterskapen sin fullt ut. Gjennom operaer som \_Figaros bryllaup, Don Giovanni\_ og \_Tryllefløyta\_ har Mozart skrive seg inn i historia som ein av dei aller største operakomponistane som har levd.

 Dei siste leveåra hans vart ein dagleg kamp for å greia seg økonomisk. Publikum svikta meir og meir. Dei syntest musikken hans var vorten for vanskeleg. Dessutan vart helsa hans gradvis dårlegare. Då han arbeidde med Requiem, hadde Mozart ei førekjensle av at det var si eiga dødsmesse han komponerte. Han døydde før han fekk fullført verket, enno ikkje fylt 36 år. Han vart gravlagd i ei massegrav. Ingen veit kvar.

{{Bilete: Krafft: W. A. Mozart}}

Det er vanskeleg å fatta at Mozart i sitt 35 år lange liv kunne makta å skriva så mykje og så variert musikk. Produksjonen femner om ca. 650 verk. Dei viktigaste er minst 41 symfoniar, 27 klaverkonsertar, 5 fiolinkonsertar, 2 fløytekonsertar, 4 hornkonsertar, 1 fagottkonsert og 1 klarinettkonsert, 18 klaversonatar, 23 strykekvartettar, over 20 operaer, 16 messer og 1 rekviem.

#### xxx4 Symfoniar

Mozarts tidlegaste symfoniar hadde tre satsar etter italiensk mønster. Dei var enkle i form og stil og hadde klåre førebilete i mellom anna symfoniane til Johann Christian Bach (London) og Johan Schobert (Paris). Men nokså snart tok han til å skriva symfoniar i wienerstil med fire satsar, der 2. eller 3. satsen gjerne var ein menuett.

 Hos Haydn kan det ofte vera vanskeleg å finna klåre skilje mellom hovudtema og sidetema i ei sonatesatsform. Det er ikkje tilfeller hos Mozart. Her finn me ofte store kontrastar mellom dei ulike tema. Eit godt døme er Haffnersymfonien (nr. 35):

--- 99 til 340

DØME \_14 Mozart: Symfoni nr. 35, Haffner, 1. sats\_

{{Sjå notehefte.}}

Påverka av mellom andre Haydn tok Mozart til å leggja meir og meir vekt på motivisk tilrettelegging. I gjennomføringsdelane tok han stadig oftare i bruk ein polyfon satsteknikk kombinert med stendige modulasjonar. Frå og med \_Parissymfonien\_ (nr. 31), som han skreiv i 22-årsalderen, reknar me Mozart for å vera ein "mogen" symfonikar.

 I dei siste ti leveåra sine skreiv Mozart seks symfoniar. I fyrste gruppe er \_Haffnersymfonien\_ (nr. 35), \_Linzsymfonien\_ (nr. 36) og \_Prahasymfonien\_ (nr. 38) med. Men høgdepunktet i den symfoniske produksjonen til Mozart kom med dei tre siste symfoniane, som han komponerte på seks hektiske sommarveker i 1788. Det var symfoniane i Ess-dur (nr. 39), g-moll (nr. 40) og \_C\_-dur (nr. 41). Den siste vert òg kalla \_Jupitersymfonien\_.

 g-mollsymfonien er eit skuleeksempel på korleis ein kan byggja opp ein heil sats med utgangspunkt i små, enkle motiv (sjå notedøme: motiv A, B og C). I gjennomføringsdelen bruker Mozart mest berre motiv frå hovudtema som han behandlar på mange ulike måtar. Det kan me kalla \_tematisk\_ arbeid, og sjølve prinsippet kallar me eit \_utviklingsprinsipp\_. For Beethoven skulle dette prinsippet verta heilt grunnleggjande.

 DØME 15 \_Mozart: Symfoni nr. 40, 1. sats\_

 a) Hovudtema

{{Sjå notehefte.}}

Sidetemaet har ein heilt annan karakter enn hovudtemaet. Legg spesielt merke til korleis Mozart med stor verknad bruker kromatikk:

--- 100 til 340

b) Sidetema

{{Sjå notehefte.}}

#### xxx4 Konsertforma

Ein konsert er ein komposisjon for orkester og eit soloinstrument. Somme gonger for fleire soloinstrument. Konserten byggjer på den barokke solokonserten, som hadde tre satsar: snøgg – langsam – snøgg. Konsertforma er med andre ord basert på eit syklisk prinsipp, på same måten som med symfonien. Men ho manglar menuetten!

 Også i ein konsert er det vanleg at fyrste satsen er i sonatesatsform. Men i ein konsert vil ein svært ofte finna to eksposisjonar. Fyrst vert det tematiske materialet presentert av orkesteret, deretter av solisten i samspel med orkester. Så følgjer ein gjennomføringsdel. Etter reprisen kjem det ein kadens. Den vert spela av solistane åleine. På Mozarts tid var det vanleg at solisten improviserte denne delen. Etter kvart tok dei til å skriva ut kadensane, og det gjaldt Mozart òg. Kadensen er til vanleg laga svært vanskeleg, slik at solisten får høve til å visa kor flink han er. Her er kadensen i Mozarts Klaverkonsert i A-dur:

 DØME \_16 Mozart: Klaverkonsert i A-dur KV 488, kadensen, 1. sats\_

{{Sjå notehefte.}}

--- 101 til 340

--- 102 til 340

{{Sjå notehefte.}}

Skjematisk kan konsertforma framstillast slik:

{{Skjema: omgjort til tabell}}

|  |  |  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- |
|  | Eksposisjon 1 | Eksposisjon 2 | Gjennomføring | Reprise | Kadens | Koda |
|  | HT ST | HT ST |  | HT ST |  |  |
| Dur | T-------------- | -T--------D |  |  ----- | -------- | ------ |
| (Moll) |  |  (Tp)- |  | T --(Tv)- | ---(T)-- | ------ |

--- 103 til 340

GAMLE TASTEINSTRUMENT

{{Bilete: Klavikord}}

\_Klavikord\_. Oppstod i Italia på slutten av 1300-talet. Strengene vert festa nedanfrå med ein kileforma metallstift. Tonestyrken kan varierast med krafta i tangentslaget. Den svake klangen førde til at klavikordet fyrst og fremst vart brukt i heimane. Glansperiode på 1 500- og 1600-talet.

 \_Cembalo\_ (eng. "harpsichord"). Dei eldste instrumenta som framleis finst, er italienske og frå byrjinga av 1300-talet. Eit plekter plukkar strengen og får han til å vibrera. Styrken kan ikkje nyanserast med tangentslaget, men ved at fleire strenger med same tonen vert sette i svingingar (av dette terrassedynamikk). Spela stor rolle som generalbassinstrument og soloinstrument i barokken.

{{Bilete: Cembalo}}

{{Bilete: Spinett}}

Spinett (eng. "virginal") er ein liten firkanra taffelmodell av cembalo. Strengene går på tvers eller på skrå i høve til tastane.

Hammarklaver. I fyrstninga kalla pianoforte, seinare klaver.

 Hammarklaveret overtok rolla som det viktigaste tasteinstrumentet frå byrjinga av 1800-talet. Ein hammar slår på strengen og lagar lyd. Tonestyrken kan varierast etter kor kraftig pianisten slår på tasten (av det namnet pianoforte, det vil seia svakt og sterkt). Seinare vart det gradvis forbetra og vidareutvikla ril våre moderne instrument. Det vert kalla flygel når strengene går parallelt med lengderetninga på tangentane. På slutten av 1800-talet vart det opprettståande pianoet mest vanleg til heimebruk.

{{Bilete: Hammerklaver}}

--- 104 til 340

#### xxx4 Klaverkonsertar

Det moderne pianoet slo igjennom på Mozarts tid, og det avløyste dermed cembaloen og klavikordet som det viktigaste tasteinstrumentet. I fyrstninga vart det kalla hammarklaver, eller pianoforte. Hammarklaveret var basert på ein heilt ny teknikk. Denne teknikken — det at lyden vert laga av ein hammar som slår på strengen – vart oppfunnen av ein italienar (Bartolommeo Cristofori) i 1711. Mozart var 21 år då han fyrste gongen fekk prøva eit hammarklaver. Som dei fleste musikarar på denne tida vart han svært oppglødd over kva nye dører dette opna for musikken. Ikkje minst fekk ein betre høve til å laga nyansar i klang og styrke.

 Klaverkonsertane til Mozart står i ein særklasse. Dei vert rekna som dei viktigaste tilskota hans til instrumentalmusikken. Det var faktisk Mozart som etablerte den klassiske konsertforma. Før Mozart var den rolla orkesteret hadde i ein konsert, stort sett å akkompagnera solisten. Mozart gjorde solist og orkester til likeverdige partnarar som utfylde og støtta kvarandre.

 Som før nemnt byrja Mozart for alvor å komponera klaver konsertar fyrst etter at han flytta til Wien. I eit brev til faren fortel Mozart om dei fyrste tre konsertane sine for Wienpublikummet: "Her og der er det passasjar som berre kjennarar vil ha glede av, men desse passasjane er skrivne på en slik måte at også dei mindre lærde ikkje kan unngå å lika dei, men utan å vita kvifor."

 Kanskje ligg noko av løyndomen i musikken til Mozart nettopp her. Det heile verkar ved fyrste augnekast enkelt og innlysande. Men går me musikken nærare etter i saumane, forstår me kor meisterleg det er gjort. Spesielt lèt me oss imponera over kor fint han bind dei einskilde delane saman til ein heilstøypt komposisjon.

 Dei siste klaverkonsertane til Mozart har mest alt: hovudtema som sprudlar av kraft og livsglede, for så å verta avløyste av vare og varsame sidetema og 2.-satsar med nokre av dei vakraste melodiane som Mozart har laga. Mange av tema har ein innovervend og melankolsk karakter og fortel oss mykje om den andre sida ved komponisten. Høyr til dømes 2.-satsen i klaverkonsert nr. 20 i d-moll.

--- 105 til 340

DØME 17 \_Mozart: Klaverkonsert nr. 20, 2. sats, opninga\_

{{Sjå notehefte.}}

Andre klaverkonsertar som peikar seg ut, er nr. 21 i C-dur \_(Elvira Madigan),\_ nr. 23 i A-dur og nr. 24 i c-moll.

#### xxx4 Kammermusikk

Mozart komponerte for ymse mindre besetningar gjennom heile livet sitt. Alt er sjølvsagt ikkje like bra. Mange verk er då heller ikkje meinte å vera anna enn rein underhaldningsmusikk. Slike verk kalla han til vanleg \_serenadar\_ eller \_divertimenti\_. Mest kjend er serenaden \_Eine Kleine Nachtmusik,\_ komponert for eit lite strykeorkester. Betre underhaldningsmusikk skal ein leita lenge etter!

--- 106 til 340

Til liks med Haydn brukte Mozart ofte strykekvartettforma for å prøva ut nye ting. I den såkalla Dissonanskvartetten laga han ei innleiing som inneheldt fleire skarpe dissonansar. Sjølv langt ut på 1800-talet var det mange "musikkforståsegpåarar" som prøvde å retta opp "feilane". Haydn derimot skal ha sagt om denne kvartetten: "Når Mozart skreiv slik, må han ha hatt sine gode grunnar for å gjera det!"

 DØME 18 \_Mozart: Dissonanskvartetten, KV 465, opninga\_

{{Sjå notehefte.}}

Merkeleg nok er det i kvintettane at Mozart lukkast best. Utanom strykekvintettane (strykekvartett + ein ekstra bratsj) er det \_klarinettkvintetten\_ (strykekvartett + klarinett) i A-dur som har vorte mest kjend.

 Klarinetten var eit nytt instrument på denne tida. Mozart lærde instrumentet å kjenna medan han var i Mannheim. Seinare brukte han klarinetten i fleire komposisjonar. Utanom klarinettkvintetten skreiv han òg ein klarinettkonsert i A-dur.

#### xxx4 Operaer

Mozart komponerte operaer gjennom heile livet sitt. Den fyrste skreiv han i tolvårsalderen, den siste berre nokre månader før han døydde. Han fullførde ikkje alle operaprosjekta sine, men dersom me reknar med stort og smått, vart det over 20 til saman. Mozart kjende godt til og interesserte seg for både opera seria, opera buffa og syngjespel. Det var dei viktigaste operaformenc på 1700-talet.

 I byrjinga av karrieren til Mozart var det framleis stor interesse for opera seria. Mozart fekk mange tingingar og skreiv fleire operaer innanfor denne sjangeren. Ingen av dei vert rekna mellom Mozarts hovudverk. Dei mest kjende er \_Idomeneo\_ og \_La clemenza di Tito.\_

 På slutten av 1700-talet hadde publikumsinteressa dreia meir over i retning av opera buffa. Mozart innsåg snart at det kunne vera mykje pengar å henta i denne operaforma. Men det skulle meir til enn briljant musikk. Ein suksess trong òg ein god tekst (libretto), og gode tekstforfattarar (librettistar) voks ikkje på tre. Mozart var heldig og vart kjend med den italienske librettisten Lorenzo da Ponte, som hadde fleire suksessar bak seg. Dette samarbeidet resulterte i tre vidgjetne buffooperaer, nemleg

--- 107 til 340

\_Figaros bryllaup, Don Giovanni\_ og \_Cosi fan tutte\_ ("Slik gjer alle").

 Lat oss sjå litt nærare på handlinga i Figaros bryllaup, som er bygd over eit teaterstykke av den franske forfattaren Beaumarchais. I skodespelet er det fleire erotiske scenar. Det vert òg drive mykje gjøn med adelen. Stykket vart difor nekta framført i Wien av sjølvaste keisaren. Det var med andre ord ein nokså dristig tanke å lata da Ponte laga ein libretto med eit slikt kontroversielt utgangspunkt.

 I operaen skal tenestejenta Susanne gifta seg med tenaren Figaro. Begge to er i teneste hos grev Almaviva. Greven forlanger å få fyrste natta med brura. Det var i tråd med dei rettane ein greve hadde på den tida. Men Figaro tek til motmæle. I den fyrste arien sin syng han: "Kjære hr. greve, du skal få dansa etter mi pipe."

 Dome 19 \_Mozart: "Se vuol ballare" frå Figaros bryllaup, 1. vers\_

{{Sjå notehefte.}}

For oss kan det fortona seg som berre rett og rimeleg, men for adelen på Mozarts tid var ei slik handling å rekna som oppviglersk mot spelereglane i samfunnet.

 Syngjespel \_(Singspiel)\_ var den tyske varianten av komisk opera. Den hadde tala dialog og inneheldt til vanleg meir folkelege songar. Dei mest kjende syngjespela til Mozart er \_Bortføringa frå Seraiet og Tryllefløyta.\_

 Me skal sjå nærare på \_Tryllefløyta\_, kanskje den mest kjende operaen Mozart skreiv. Han skreiv operaen i det siste leveåret sitt. Mozart samarbeidde med teaterdirektøren og skodespelaren Emanuel Schikaneder om librettoen. Begge var frimurarar, og det kom til å setja sitt preg på operaen. Delar av handlinga har direkte med kulthandlingane til frimurarane å gjera.

 Ouverturen har sonatesatsform. Alt i starten møter me det fyrste frimurarsymbolet i form av tre akkordar (talet tre går igjen i mange frimurarsymbol, til dømes trekanten). Hovudtemaet byrjar som ein liten fuge:

--- 108 til 340

DØME 20 \_Mozart: Tryllefløyta\_

 a) ouverturen, opninga

{{Sjå notehefte.}}

I 1. akt møter me helten, prins Tamino, som er vorten overfallen av eit uhyre. Han vert berga i siste liten av tre terner som er utsende av Nattdronninga. Då han vaknar, står fuglefangaren Papageno der. Han gjev seg ut for å vera bergingsmannen til Tamino. Mozart presenterer oss for denne komiske figuren gjennom denne arien:

 b) Papagenos introduksjonsarie, byrjinga

{{Sjå notehefte.}}

{{Bilete: Tittelside frå uroppføring av Tryllefløyta, 1794}}

Dei tre ternene viser Tamino eit bilete av den vakre dottera til dronninga, Pamina. Dei fortel at ho er vorte telen til fange av den slemme trollmannen Sarastro. Tamino vert heilt fortapt av

--- 109 til 340

biletet og lovar at han skal berga Pamina. Han får tildelt ei tryllefløyte som skal verna han mot alt vondt. Papageno skal følgja Tamino til Sarastros borg. Han òg får ei gåve frå dronninga, eit klokkespel. Så skjer det noko merkeleg. Då dei kjem til borga, møter dei ein prest som fortel at Sarastro slett ikkje er vond, men derimot ein klok og menneskeleg ypparsteprest som berre vil Pamina det beste. Etter å ha gjort eit mislukka forsøk på å få Pamina fri vert Tamino og Papageno førde til tempelet. Der må dei gjennomgå ymse prøvingar for å vinna lukke og kjærleik. Den fyrste prøven dei må gjennom, er teieprøven. Det er berre så vidt at Papageno greier å halda munnen att! Med eitt står Nattdronninga framfor Pamina. Ho trugar dottera til å myrda Sarastro:

 c) Utdrag frå arien til Nattdronninga

{{Sjå notehefte.}}

Sarastro får greie på det, men tilgjev likevel alle: "Eg vil ikkje hemna meg. I desse heilage haller kjenner me ikkje til hemn, men berre til kamp mot hat og svik."

--- 110 til 340

d) Sarastros arie: «In diesen heil'gen Hallen», 1. vers

{{Sjå notehefte.}}

Dei to siste prøvane er eldprøven og vassprøven. Takk vere tryllefløyta går òg desse prøvane bra, og Tamino får Pamina. Til og med Papageno får jenta (Papagena) som han har drøymt om. Dei vonde får straffa si: Både Nattdronninga og fangevaktaren Monostatos vert slukte av eit jordskjelv. I siste scenen vert dei unge para hylla av Sarastro. Dei har vunne over vondskapen og kan verta tekne opp mellom dei vise menneska. Eie jubelkor avsluttar operaen.

 \_Tryllefløyta\_ er noko meir enn eit syngjespel. Det er Mozarts åndelege testamente, hans hylling av tankane i frimurarrørsla om eit meir humant samfunn. Samstundes viser operaen ein genial og bevisst bruk av ymse operastilar. Papageno er den kjære folkelege helten: sjarmerande, klumsete og komisk. Papagenos musikk er difor enkel og grei og i beste syngjespeltradisjon. Nattdronninga er symbolet på det gamle hata makrveldet. Henne gjev Mozart halsbrekkande koloraturariar i den stivna opera seria-stilen. Sarastro står derimot for det nye i tida. Her bruker Mozart den enkle og verdige metodikken frå Glucks reformopera.

 Som operakomponist er Mozart nyskapande på to område. Det gjeld for det fyrste evna hans til å karakterisera personar og situasjonar ved hjelp av musikk. Alle nye figurar vert til dømes introduserte ved hjelp av ein song, ein såkalla \_introduksjonsarie\_. For det andre utviklar han \_ensemblesongen\_. Her lèt Mozart hovudpersonane syngja kvar sin tekst i ein slags dialog med kvarandre, men slik at alt vert fletta saman til ein musikalsk heilskap.

--- 111 til 340

### xxx3 Ludwig van Beethoven (1770-1827)

{{Bilete: Ludwig van Beethoven}}

Ludwig van Beethoven vart fødd i Bonn i 1770. Far hans arbeidde som korsongar hos kurfyrsten i byen. I von om at Ludwig skulle få ein meir prestisjefylt karriere, fekk han undervisning i orgel- og fiolinspel heilt frå han var liten. Som sjuåring debuterte han for Köln-publikummet. Faren hadde juksa med alderen og fortalt at guten berre var seks år! Beethoven skulle verta ein voksen mann før han fekk vita sin eigentlege alder.

Seinare gjekk Beethoven i lære hos hofforganisten i Bonn. Han fekk læra kontrapunkt, og han vart kjend med Bachs \_Das Wohltemperierte Klavier.\_ Beethoven skreiv sine fyrste komposisjonar i tolvårsalderen.

 Beethovens ungdomsår var langt frå berre lukkelege, Som 17-åring miste han mor si. Faren takla det nye tilværet dårleg og fekk store alkoholproblem. Han vart oppsagd frå jobben, og dermed måtte Ludwig ta over som familieforsørgjar. Det gjekk på eit vis takk vere at han vart tilsett som bratsjist i det kurfyrstelege orkesteret.

 Ein periode var han immatrikulert ved universitetet i Bonn, der han fekk eit godt innsyn i filosofi og litteratur i tida. Ikkje minst fekk ei glødande interesse for den franske revolusjonen mykje å seia for dei seinare verka hans (jf. operaen \_Fidelio\_ og hans 9. \_symfoni)\_.

 22 år gammal reiste Beethoven til Wien. Der tok han timar i komposisjon, mellom anna hos Haydn, men var ikkje særleg oppglødd for undervisninga. Likevel er innverknaden frå både Haydn og Mozart tydeleg i dei fyrste verka frå Wien.

 Beethoven er den fyrste frie kunstnaren mellom komponistane i musikkhistoria. I motsetnad til Haydn og Mozart opplevde han aldri å måtta jobba som lakei for ein eller annan fyrste. Han kravde og oppnådde å verta verdsett for det han skapte og presterte. Det kunstelskande aristokratiet i Wien, som sette pris på unge gåverike menneske, tok vel imot han og gav han innpass i sine private salongar. Salongkonsertar, eller \_soarear\_ som dei vart kalla, hadde vorte høgaste mote i Wien. Beethoven gjorde eit nummer av å vera ein outsider: ein ukjend musikar frå provinsen som improviserte som ein Gud! Og snart hadde den sjølvsikre unge mannen fått den merksemda han trong. Økonomisk lei han inga naud. Komposisjonane selde bra, og i tillegg fekk han økonomisk støtte frå ymse musikkinteresserte fyrstar.

{{Kart over Europa: Europa etter Wien bongrmus 1815. Det tyske forbundet}}

Då Beethoven kom i 30-årsalderen, fekk han problem med høyrsla. Tilstanden forverra seg etter som åra gjekk, og dei siste ti åra av livet sitt var han heilt dauv. I 1802 skreiv han eit brev til dei to brørne sine (etter at faren døydde, hadde dei flytta til Wien). For ettertida er brevet vorte kalla \_Heiligenstadt-testamentet\_ etter den byen det vart

--- 112 til 340

skrive i. Det er eit vitnemål om kor bitter Beethoven var over lagnaden sin, om einsemd og sjøvmordsplanar.

 I desse lagnadsåra var det at Beethoven for alvor tok til å eksperimentera. Snart kom det verk som på fleire område bryt radikalt med normene i den klassiske stilen. Best kjem det fram i den tredje symfonien hans: \_Sinfonia Eroica\_ ("Heltesymfonien"), Det kan nesten verka som Beethoven med denne symfonien førebudde seg på at han heldt på å verta dauv. Han ville testa si eiga forestillingsevne og eksperimenterte difor med orkesteret på alle plan (meir om det seinare). Symfonien hadde Beethoven i utgangspunktet tileigna Napoleon. Beethoven såg opp til Napoleon, som han såg på som ein revolusjonær helt. Desto større vart difor vonbrotet då Napoleon lét seg krona til keisar i 1804. Skal me tru historia, skal Beethoven sinne ha rive sund tittelbladet til

\_Eroicasymfonien\_.

 Beethoven greidde litt etter litt å forsona seg med livslagnaden sin, men som menneske isolerte han seg meir og meir. Alle ekteskapsplanane hans gjekk i vasken. I mangel av eigne barn å vera glad kjempa han med alle middel for å verta formyndar for nevøen sin etter at broren døydde. Desse åra vart dei minst produktive i livet hans.

 Trass i all motgangen på det personlege planet var han på toppen av karrieren sin i åra rundt 1815. Verka hans vart jamt og samt framførde i Wien, gjerne med han sjølv som dirigent. Nokre år etter var han heilt dauv, og all kommunikasjon måtte skje ved hjelp av konversasjonshefte.

 Midt oppe i alt denne elendet greidde Beethoven å skapa nokre av dei største meisterverka sine: \_Missa solemnis, den 9. symfonien\_ og dei siste strykekvartettane. Mykje av denne musikken vart oppfatta som altfor vanskeleg og sær. Mange såg på han som ein skrulling!

 I 1827 døydde Beethoven. Schubert skal ha vore mellom dei som vitja han dei siste dagane. Wienarane gav Beethoven eit verdig farvel. Det vert sagt at om lag tjue tusen menneske var med i gravfølgjet.

 Lista over verk av Beethoven tel ikkje like mange verk som det Mozart hadde. Ei forklaring på det ligg i lengda på verka. Men like viktig er Beethovens omstendelege og kritiske måte å arbeida på. I motsetnad til Mozart, som heller skreiv alt om frå byrjinga att dersom han var misnøgd med noko, kunne Beethoven arbeida med eit tema i vekevis før han var nøgd. Det finst framleis ei skissebok etter Beethoven der han har utforma over 200 ulike variantar for grunntemaet til finalesatsen i den 9. symfonien.

 Dei viktigaste verka er: 9 symfoniar, 5 klaverkonsertar, 1 fiolinkonsert, 17 strykekvartettar, 32 klaversonatar, 10 fiolinsonatar, 1 opera og 2 messer. Det er vorte vanleg å dela Beethovens liv og gjerning inn i tre periodar:

 \_Fyrste perioden\_ femner om tida fram til 1802. Verka i denne perioden har eit tydeleg wienerklassisk preg. Døme: \_Symfoni nr. 1\_ i C-dur, \_Pathétiquesonaten og Måneskinssonaten\_.

 \_Andre perioden\_ er frå 1802 til 1815. I denne perioden finn Beethoven fram til ein sjølvstendig stil. Døme: \_Eroicasymfonien\_ (nr. 3), \_Lagnadssymfonien\_ (Skjebnesymfonien nr. 5), \_Pastoralesymfonien\_ (nr. 6), \_Waldsteinsonaten\_ og operaen \_Fidelio\_.

 \_Tredje perioden\_ er frå 1815 til 1827. Det er den radikale og framtidsretta perioden til Beethoven. Døme: \_Symfoni nr. 9 i dmoll, \_Missa solemnis,\_ dei siste fem klaversonatane og dei siste seks strykekvartettane.

--- 113 til 340

#### xxx4 Symfoniar

{{Bilete: Christian Horneman: Beethoven}}

Mellom symfoniane til Beethoven kan mc rekna \_symfoni nr. 1\_ i C-dur til fyrste perioden. Symfonien er tydeleg inspirert av dei siste symfoniane til Haydn og Mozart. Han er i klassisk symfoniform og har ei langsam innleiing i tråd med mange Haydnsymfoniar. Men jamvel i denne symfonien finn me trekk som peikar framover. Alt på dette tidspunktet (symfonien var ferdig i år 1800) viste Beethoven seg som harmonisk dristig. Han sjokkerte publikum ved å opna i ein annan toneart enn hovudtonearten. Symfonien tek til som om han er midt i noko. Fyrst etter seks taktar vert hovudtonearten C-dur etablert. Eit anna radikalt døme finn me i 3.-satsen, som har nemninga \_Menuetto\_. Men satsen er eigentleg ein scherzo og har lite med menuett å gjera!

 Bortsett frå den siste symfonien høyrer resten av symfoniane til den andre stilperioden til Beethoven. Den tredje symfonien, \_Eroicasymfonien\_ i Ess-dur, har me alt høyrt om. Før han byrja på den, skal han ha sagt: "Eg er ikkje nøgd med arbeida mine til no. Frå no av har eg tenkt å slå inn på ein heilt ny veg."

 Det fyrste me legg merke til, er lengda på symfonien. Ein Mozart-symfoni tek mellom 25 og 30 minuttar å framføre. Denne tek rundt 50 minuttar.

 Eit anna påfallande trekk er at det er så mange tema i 1.-satsen. I eksposisjonen er det fem tema, og i gjennomføringa dukkar det opp eit sjette tema.

{{Bilete: Tittelside frå Beethovens 3. symfoni (Eroica)}}

--- 114 til 340

DØME 21 \_Beethoven: Eroicasymfonien, 1. sats\_

{{Sjå notehefte.}}

Desse tema bruker Beethoven til å byggja opp eit musikalsk drama der musikken går frå høgdepunkt til høgdepunkt, og der alle tema inngår i ein naturleg musikalsk einskap. På dette området var Beethoven ein meister.

 1.-satsen bryt med prinsippet om at det skulle vera eit balanseforhold mellom eksposisjon, gjennomføring og reprise. Beethoven forrykkjer denne balansen. Eksposisjonen er på ca. 150 taktar, medan gjennomføringa er på 250 taktar. Også kodaen vert lengd og får karakter av ei gjennomføring nr. 2.

 Beethoven sprengde med det rammene for den tradisjonelle symfonien. Dei musikalske utfordringane hans var korleis han kunne tilretteleggja og setja tema opp mot kvarandre. Det kravde eit større rom enn den tradisjonelle symfonien kunne gje han.

 2. sats er ein sørgjemarsj. Han går i parallelltonearten c-moll og er i tredelt form med ein midtdel i C-dur.

 3. sats er ein scherzo. Scherzo tyder «spøk». Den vart fyrste brukt av Haydn, som kunne lata han koma i staden for menuetten i ei konsertform. Ein scherzo har same oppbygginga som ein menuett, med ein trio som mellomdel. Scherzoen i denne symfonien har mist alt som minner om galanteria i menuetten. Det er vanskeleg å dansa etter denne musikken:

--- 115 til 340

DØME 22 \_Beethoven: Eroicasymfonien, 3. sats, scherzo-tema\_

{{Sjå notehefte.}}

Legg òg merke til at lange spenningsbogar har kome i staden for den periodiske melodikken. Det vart vanleg i mykje av Beethovens musikk frå og med Eroicasymfonien.

 Siste satsen er ein variasjonssats, men ikkje i tradisjonell tyding. Det er ein karaktervariasjon der det vert kasta lys over grunnstemninga i sjølve temaet på ymse måtar. Denne forma for variasjon skulle verta vanleg for komponistane i romantikken.

 Den 5. symfonien i c-moll, kalla Lagnadssymfonieu, vart ferdig i 1808. Då hadde Beethoven arbeidd med han i heile fem år. Symfonien er bygd opp kring eit rytmisk kjernemotiv, det som òg vert kalla bankemotivet. Beethoven skal ha sagt om dette motivet: "Det er lagnaden som bankar på døra." Historia er tvilsam, men ettertida har tolka denne utsegna som Beethovens kamp mot lagnaden sin.

 DØME 23 \_Beethoven: Symfoni nr. 5 i c-moll, Lagnadssymfonien, kjernemotiv\_

{{Sjå notehefte.}}

Symfonien er i fyrste rekkje eit strålande døme på korleis ein kan byggja opp ein heil sats ut frå eit lite kjernemotiv. Bankemotivet gjennomsyrer heile fyrste sats:

 DØME 24 \_Beethoven: Lagnadssymfonien, 1. sats få byrjinga\_

{{Sjå notehefte.}}

Men bankemotivet dukkar òg opp i dei andre satsane. I 3.-satsen møter me dette temaet:

 DØME 25 \_Beethoven: Lagnadssymfonien, 3. sats, tema\_

{{Sjå notehefte.}}

--- 116 til 340

På denne måten greier Beethoven å skapa ein heilskapleg symfoni der satsane så å seia er i slekt med kvarandre. Eit anna døme på det er at han lèt 3. og 4. sats gå i eitt utan opphald ("attacca").

 Finalen er ein triumferande og monumental sats i C-dur. Mange har peika på likskapen mellom denne satsen og franske revolusjonshymnar. I denne satsen vert pikkolofløyte brukt for fyrste gong i ein symfoni. Ved samstundes å bruka kontrafagott og tre trombonar utvidar Beethoven klangregisteret i både høgd og djupn. Symfonien som byrja lagnadstung i c-moll, vert avslutta med siger.

 Symfoni nr. 6 i F-dur vert kalla \_Pastoralesymfonien\_. Han står i ei særstilling mellom symfoniane til Beethoven. Symfonien har fem satsar, og kvar sats har ein tittel som skildrar ei stemning frå livet på landet (pastoral = landleg, hyrdingliknande):

1 \_Glade kjensler over å ha kome ut på landet\_

2 \_Scene ved bekken\_

3 \_Bøndene i lystig samvær\_

4 \_Torever. Storm\_

5 \_Gjetarsong. Glade og takknemlege kjensler etter stormen\_

Beethoven var svært glad i naturen, og mest kvar sommar budde han i periodar på landet. I eit brev skriv han: "Ikkje noko menneske kan elska landet som eg. Det er jo skog, tre og fjell som gjev mennesket den gjenklangen det ynskjer seg!" I \_Pastoralesymfonien\_ skildrar han kjenslene sine i møtet med natur og menneske på landet. Men han går heller ikkje av vegen for direkte tonemåling. Me høyrer både fuglesong (mellom anna ein gauk), bønder som spelar opp til dans, og torevêret som bryt laus.

 Me kan kalla \_Pastoralesymfonien\_ ein tidleg \_programsymfoni\_. Programmusikk vart ei viktig retning i romantikken, og mange meiner at Beethovens 6. symfoni var starten på denne utviklinga. For mange komponistar var han kanskje det, men som fenomen – det å skildra noko ved hjelp av musikk – var han langt frå noko nytt. Tenk berre på Årstidene av Vivaldi!

 Den siste symfonien sin, nr. 9 i d-moll \_(Korsymfonien)\_, var Beethoven ferdig med i 1824. Han hadde lenge ynskt å skriva musikk til diktet \_An die Freude\_ ("Til gleda") av den tyske diktaren Friedrich von Schiller. Det radikale innhaldet i diktet var heilt i tråd med dei politiske og humanistiske ideala til Beethoven. Den opphavlege tittelen var "Til fridomen", der det mellom anna heiter: "Måtte alle menneske verta brør!"

--- 117 til 340

DØME 26 \_Beethoven: Symfoni nr. 9 i d-moll, 4. sats,\_ \_ \_«Freude\_. \_ \_Schöner Götterfunken»\_

{{Sjå notehefte.}}

Med den 9. \_symfonien\_ sin sprengde Beethoven endå ein gong rammene for symfonien. Berre dei ytre dimensjonane tok pusten frå publikum: Symfonien varar rundt 65 minuttar! Beethoven har òg bytt om på satsrekkjefølgja. 2. sats er ein scherzo, og 3. sats er langsam. Til liks med \_Lagnadssymfonien\_ finn me tematisk samanheng mellom satsane. Men det som fyrst og fremst er revolusjonerande ved denne symfonien, er at Beethoven innførde kor og fire songsolistar i finalen. Etter det Richard Wagner sa, hadde Beethoven fram til då gjort det som var mogleg å gjera innanfor rammene symfonien sette. Skulle han koma vidare, var han nøydd til å utvida rammene til òg å gjelda menneskestemma.

 Beethovens 9. symfoni var langt føre si tid. Me må eit godt stykke inn i seinromantikken før symfonien tek eit nytt steg framover.

#### xxx4 Klaversonatar

Tyngdepunktet i Beethovens komposisjonar for piano ligg i dei 32 klaversonatane. Saman med Bachs \_Das Wohltemperierte Klavier\_ utgjer dei nokre av milestolpane i klaverlitteraturen. Ingen andre av komposisjonane til Beethoven er betre eigna til å visa utviklinga hans som komponist.

 Dei fyrste sonatane hans var tileigna Haydn og har karakter av forfina underhaldningsmusikk. Men her òg trer individualisten fram! Den fyrste sonaten går i f-moll, ein lite brukt toneart i wienerklassisk samanheng.

 Mest kjent for det breie publikum er den 8. sonaten hans, \_Pathétique\_, og den 14., som vert kalla \_Måneskinssonaten\_.

{{Bilete: Beethoven ved pianoet}}

--- 118 til 340

I den andre stilperioden til Beethoven finn me sonatar som \_Waldsteinsonaten\_ (nr. 21) \_og Appassionata\_ (nr. 23). Her legg me merke til ein meir virtuos bruk av klaveret og ikkje minst ei ny klangbehandling. Hovudtemaet i \_Waldsteinsonaten\_ ligg i eit uvanleg djupt lægje, og er langt frå typisk melodisk. Her har Beethoven lagt meir vekt på klangen og det rytmisk-harmoniske:

 DØME 27 \_Beethoven: Opninga av Waldsteinsonaten\_

{{Sjå notehefte.}}

Typisk for Beethoven er trillar som går over mange taktar, og som skaper kolossal intensitet og forventning:

 DØME 28 \_Beethoven: Waldsteinsonaten: Rondosats, taktane 51-63\_

{{Sjå notehefte.}}

--- 119 til 340

I Appasionatasonaten utvidar han det som er råd å få til dynamisk med klaveret, frå det svakaste pianissimo til dei mest hissige utbrot i fortissimo. Mange gonger strider dynamikken mot det me oppfattar som naturleg: Til dømes kan han laga crescendo i fallande laup!

 Dei siste fire klaversonatane til Beethoven høyrer til den tredje stilperioden hans. Her møter me ein reflekterande og mediterande Beethoven. Ofte er både form og harmonikk tilslørde på ein måte som peikar framover mot romantikken. Forma er ikkje lenger ei tvangstrøye som alt skal pressast inn i. Skilnader mellom hovud- og sidetema og mellom dei einskilde satsane vert viska ut. Tonearten vert løynd ved at han mange gonger nesten unngår tonika.

 Karakteristisk for denne perioden er Beethovens bruk av utradisjonelle satstypar. I \_Ass-dursonaten\_ (nr. 31) er 2.-satsen ein scherzo, men i 2/4 takt! 3.-satsen inneheld mellom anna eit resitativ og to fugar.

#### xxx4 Strykekvartettar

Det tok lang tid før Beethoven våga å gje seg i kast med denne forma. Kanskje kjende han arven etter Haydn for stor. Fyrst då han var 31 år, gav han ut ei samling på seks strykekvartettar, opus 18. Dei byggjer direkte på Haydns kvartettstil og vert difor ofte kalla for Haydnkvartettane.

 I alt skreiv Beethoven 17 strykekvartettar. I ein klasse for seg står dei siste seks kvartettane som er skrivne dei siste åra han levde. Samtida skjøna lite av denne musikken og trudde at Beethoven var vorten galen. Difor vart dei kalla \_dei galne kvartettane\_. Men Beethoven visste svært godt kva han gjorde, trass i at han var dauv. Han skjøna – og gav sjølv uttrykk for — at det var musikk for komande tider. For han var det utenkjeleg å jenka seg etter publikums smak.

 Kvartettane vart til i den dystre perioden som Austerrike gjekk inn i etter Napoleonskrigane. Det var ein periode prega av politisk sensur og brot på grunnleggjande menneskerettar. Samfunnsoppteken som Beethoven var, meiner mange at det har sett sitt preg på dei siste komposisjonane hans.

 I dei siste kvartettane sine bryt Beethoven nesten fullstendig med dei gamle formskjema. Talet på satsar varierer frå ein til sju, og som i klaversonatane tek han i bruk utradisjonelle satstypar. Best kjend er \_Grosse Fuge,\_ som opphavleg var tenkt som siste sats i Bdurkvartetten. Men satsen fekk etter kvart slike dimensjonar at han til slutt vart gjeven ut som ein eigen strykekvartett i berre ein sats.

 \_Grosse Fuge\_ er det største og mest kompliserte kammermusikalske verket hans. Her kombinerer Beethoven dei store formene i samtida på ein måte som aldri var gjort før. Heile verket er ein \_variasjonssats\_ lagt opp som ein \_fuge\_ i \_sonatesatsform\_.

--- 120 til 340

{{Bilete: Beethoven som 53-åring. Måleri av Ferdinand Waldmüller.}}

DØME 29 \_Beethoven: Opninga av Grosse Fuge\_

{{Sjå notehefte.}}

--- 121 til 340

#### xxx4 Operamusikk

Beethoven skreiv berre ein opera. Opphavleg skulle han heita \_Leonore\_, men Beethoven gjorde stadig vekk endringar og la nye ting til. Difor har me ikkje mindre enn tre \_Leonoreouverturar\_ som i dag vert framførde som konsertouvertyrar. Fyrst etter den fjerde versjonen sette han sluttstrek og kalla operaen \_Fidelio\_. Han vart uroppført i 1805.

 \_Fidelio\_ er eit syngjespel med tala dialog. Å døma etter innhaldet er det ein "bergingsopera", eit populært tema for mange revolusjonstilhengjarar. Han fortel historia om Florestan, som sit uskuldig fengsla på grunn av den politiske overtydinga si. Kona hans, Leonore, kler seg ut som ein ung gut, Fidelio, og får seg jobb som fangevaktarassistent. Takk vere Leonores heltemodige gjerning vert Florestan sett fri, og rettferda har sigra.

 \_Fidelio\_ er kanskje det verket der Beethovens humanistiske ideal kjem tydelegast til uttrykk.

#### xxx4 Kyrkjemusikk

Beethoven skreiv få kyrkjemusikkverk. Men også på dette området har han tilført eit hovudverk til musikklitteraturen, nemleg den store messa \_Missa solemnis\_ ("Alvorleg messe") frå 1823. Sjølv rekna han denne messa som den beste komposisjonen sin.

 I utgangspunktet er det ei tradisjonell messe som byggjer på ordinarielekkane i messa. Men til bruk i ei gudsteneste er ho lite eigna på grunn av at ho er så omfattande. \_Missa solemnis\_ lèt seg difor vanskeleg plassera i nokon bås. Musikalsk er ho i wienerklassisk stil, men ho står òg i stor gjeld til Bach, og spesielt til Händel, ein komponist Beethoven sette høgt.

 \_Missa solemnis\_ er noko langt meir enn ein tradisjonell messekomposisjon. Ho minner meir om ein stort opplagd symfoni for kor, solokvartett og orkester. I denne samanhengen vert òg teksten meir enn berre kyrkjeleg liturgi. Han får eit tilsnitt av allmennmenneskeleg religiøsitet og tilbeding.

### xxx3 Andre komponistar i wienerklassisismen

Haydn, Mozart og Beethoven var tre ruvande gigantar i den wienerklassiske perioden. Men dei var sjølvsagt ikkje dei einaste komponistane. Me skal nokså kort nemna nokre av dei andre. Fyrst nokre sentrale italienske komponistar:

 \_Luigi Boccherini\_ (1743-1805) er den fyrste i rekkja. Han slo seg ned i Madrid som hoffcellist og komponist. Han har ein omfattande produksjon av kammermusikk, mellom anna 91 strykekvartettar og heile 125 strykekvintettar. Mozart skal ha vore mellom dei komponistane som henta idear frå Boccherini.

 \_Antonio Salieri\_ (1750-1825) var òg italienar, men busette

--- 122 til 340

seg i Wien. Han var elev hos Gluck. Salieri skreiv over 40 operaer. Ettertida har fokusert mykje på motsetningane mellom Salieri og Mozart. Mykje er basert på ugrunna rykte.

 \_Luigi Cherubini\_ (1760-1842) var ein annan italiensk komponist. Han busette seg i Paris. Både som professor i komposisjon og som operakomponist fekk han mykje å seia for mange etterfølgjarar. Beethoven såg mykje opp til Cherubini.

 Me kjenner få kvinnelege komponistar frå denne perioden, men me kan nemna \_Marianne Martinez\_ (1744-1812). Ho verka i Wien og skreiv fleire oratorium, messer og kantatar.

 \_Maria Theresia von Paradis\_ (1759-1824) skreiv ei rekkje operaer og syngjespel som gjorde stor lukke både i Wien og Praha. Trass i at ho vart blind i fireårsalderen, vart ho ein omtykt pianist. Ho har òg komponert klaverkonsertar og klaversonatar. Diverre er mesteparten gått tapt.

### xxx3 Noreg

Noreg var på denne tida i union med Danmark. Ved Kielfreden i 1814 vart Noreg avstått frå Danmark til Sverige. Det resulterte i at Noreg kom i union med Sverige. Jamvel om Noreg fekk ei sjølvstendig stilling i unionen, var det framleis langt fram til nasjonalt sjølvstende.

 Det sette sitt preg på musikklivet, som for det meste var dominert av tyske komponistar busette i Noreg. Musikalsk stod dei for ein barokktradisjon gjennom store delar av 1700-talet. På slutten av hundreåret vart det òg komponert det me kan kalla «selskapsmusikk», til dømes sonatinar og divertimenti.

 Eit nytt trekk er skipinga av musikkselskap med eigne orkester. I Bergen vart \_Det Harmoniske Selskab\_ skipa i 1765. Orkesteret heiter i dag Bergen Filharmoniske orkester, og er såleis det eldste orkesteret vårt.

 Av komponistar er det eigentleg berre ein som fekk noko særleg å seia: \_Johan Henrich Berlin\_ (1741-1807). Han verka som domorganist i Trondheim. Me kjenner i alt 59 komposisjonar av han. Mesteparten er skrive i ein førklassisk stil.

--- 123 til 340

## xxx2 Oppgåver

>>>1: Lytt til ein dansesats frå \_Pièces dei clavecin\_ av François Couperin d.y. Kva form har dansesatsen? Beskriv dei stiltrekka som er typiske for denne musikken.

>>>2: Lytt til ouverturen frå Glucks opera \_Orfeus og Eurydike.\_ Etter det Gluck sa, skulle ouverturen i ein opera gje publikum ei aning om kva dei hadde i vente. Kva fortel denne musikken deg om innhaldet (stemninga) i operaen? Samanlikn det du kjem fram til, med eit resymé av handlingsgangen.

>>>3: Lytt til ein av dei tidlege strykekvartettane til Haydn, til dømes frå opus 1 eller opus 2. Lytt så til ein av kvartettane frå opus 76. Korleis vil du beskriva stilen i desse to kvartettane?

>>>4: Lytt til 4. -satsen frå Mozarts symfoni nr. 41, den såkalla \_Jupitersymfonien\_. Denne musikken er eit godt døme på Mozarts mogne stil. Gje ei skildring av stilen slik han kjem fram i denne satsen.

>>>5: Lytt til Mozarts \_Klaverkonsert i A-dur, KV 488.\_ 1. sats går i sonatesatsform. Lær deg hovudtemaet, overgangstemaet og sidetemaet frå eksposisjonsdelen. Korleis vil du beskriva tema? Korleis vert dette materialet brukt i gjennomføringsdelen, kadensen og reprisedelen? Dukkar det opp nye tema? Kva formprinsipp vert brukte i dei andre satsane?

>>>6: Lytt til \_Lacrymosa dies illa\_ («På denne tårefylte dag») frå Mozarts \_Requiem\_. Kva musikalske verkemiddel bruker Mozart for å skapa samanheng mellom tekst og musikk?

>>>7: Lytt til \_Tryllefløyta\_ og ta for deg ein arie til kvar av hovudpersonane: Tamino, Sarastro, Nattdronninga, Pamina og Papageno. Kva musikalske verkemiddel bruker Mozart for å skildra personlegdomane deira?

>>>8: Lytt til 1.-satsane frå pianosonatar av Haydn (til dømes nr. 19 i D-dur, nr. 46 i Ass-dur eller ein annan), Mozart (til dømes K. 310 i A-dur, K. 330 i C-dur eller ein annan) og Beethoven (til dømes nr. 23: \_Appassionata)\_. Korleis vil du beskriva stilutviklinga som har skjedd frå Haydn til Beethoven?

>>>9: Lytt til Beethovens \_Pastoralesymfoni\_. Lag dine eigne titlar på satsane ut frå den stemninga du kjenner. Samanlikn deretter med titlane til Beethoven, Bruk dette eksperimentet til å filosofera litt over om musikk kan skildra noko utanommusikalsk.

>>>10: Lytt til ein av dei siste strykekvartettane til Beethoven, til dømes opus 131. Finn stiltrekk som du trur samtida reagerte på, og som førde til at mange trudde han var vorten galen.

--- 124 til 340

--- 125 til 340

# xxx1 Kapittel 5: Kapittel 4 Romantikken

{{Bilete: Caspar David Friedrich: Rügens kvite kleppar, 1818}}

--- 126 til 340

## xxx2 Innleiing

Romantisk er avleidd av romanse. I mellomalderen var det nemninga på eit diktverk skrive på romansk språk, i motsetnad til til dømes på latin, På slutten av 1700-talet vart romantisk brukt om litteratur i tydinga romanseliknande, noko forteljande. Ordet roman har same opphavet

### xxx3 Tidsavgrensing

Romantikken som epoke i litteraturhistoria starta omkring 1780-1790 og strekte seg fram til ca. 1830-1840. I ein del land, mellom dei Noreg, vara han eit par tiår lenger.

 Det er umogleg å gje ei nøyaktig tidsavgrensing av romantikken som musikkhistorisk epoke. Romantiske trekk fanst i musikken også på 1700-talet. Den kjensleladde musikken i den ekspressive stilen har mange av dei same trekka i seg som musikken til romantikarane. Det same gjeld mykje av musikken til Beethoven, i alle fall frå 1802 og framover. Det er òg viktig å vera klår over at det ikkje er noko skarpt skilje mellom mogen wienerklassisk og tidleg romantisk musikk.

 Men tek ein utgangspunkt i når Schubert og Weber komponerte sine mogne verk, kan ein rekna romantikken frå ca. 1820. Det er det mest vanlege.

 Det er heller ikkje lett å seia når romantikken eigentleg sluttar. Mot slutten vart han overlappa av andre stilretningar. Dessutan heldt mange komponistar fram med å skriva romantisk musikk langt inn på 1900-talet, etter at andre stilretningar for alvor hadde slått igjennom. Det er likevel vanleg å rekna romantikken til ca. 1900, med ei seinromantisk forlenging fram til ca. 1910.

### xxx3 Politiske og sosiale tilhøve

Nasjonalismen som voks fram i tiåra etter Napoleonskrigane, hadde stor sprengkraft i seg. Særleg i Aust-Europa var mange nasjonalitetar utsette for undertrykkjande framandstyre. Dei fleste av dei levde innanfor grensene til dei tre store statane Tyrkia, Russland og Austerrike. Desse nasjonane ynskte nasjonalt sjølvstende.

Tyskland og Italia var oppsplitta i mange småstatar. Nasjonalismen her ytra seg i ynsket om nasjonal samling. I

{{Tidslinje: omgjort til liste}}

--Wienerklassisismen

 -- Schubert 1797-1928

 -- Berlioz 1803-1869

 -- Mendelssohn 1809-1847

 -- Chopin 1810-1849

 -- Schumann 1810-1856

 -- Liszt 1811-1886

 -- Wagner 1813-1883

 -- Verdi 1813-1901

-- Romantikken, Seinromantikken

 -- Brahms 1833-1897

 -- Grieg 1843-1907

 -- Mahler 1860-1911

-- 1870 Tysklands samling

-- 1871 Italias samling

{{Slutt}}

--- 127 til 340

Tyskland var det Preussen og i Italia Sardinia som dreiv fram denne samlinga.

 Gjennom heile 1800-talet opplevde Europa ein sterk folkeauke. Folkeoverskotet førde til stor utvandring til framande verdsdelar, fyrst og fremst til Amerika. Folkeauken førde òg til at innbyggjartalet i byane steig mykje. Industrialiseringa vart jamt meir omfattande og fekk eit særleg stort oppsving etter ca. 1870.

 Det vart stendig fleire industriarbeidarar, men òg borgarar. Dei var lærarar, journalistar, lækjarar og offentleg og privat tilsette funksjonærar. Saman med handelsborgarskapet slutta dei gjerne opp om liberalismen som politisk ideologisk retning. Hovudbodskapen i denne retninga var åndsfridom og økonomisk og politisk fridom. Ideologien til industriborgarskapet, kyrkja og godseigarane var konservatismen, der vern om den private eigedomsretten og langsame samfunnsendringar var sentrale verdiar. Seinare vart også sosialistiske idear utforma.

 Det etter kvart store borgarskapet skapte ein ny marknad for musikarar og komponistar. Borgarane vart publikum i konsertsalane (arbeidarklassen gjekk i liten grad på konsert) og skapte dei økonomiske føresetnadene for symfoniorkestra som vart skipa i byane. I Tyskland kom desse orkestra i staden for mange av dei musikararbeidsplassane som forsvann då orkestra til småfyrstane vart oppløyste.

 Det vart starta mange amatørkor. I Noreg fekk særleg mannskorrørsla stor tilslutning. Ein ny type musikarar kom òg på banen, nemleg virtuosane.

 I dei borgarlege heimane vart det musisert. Det førde til at det vart bruk for fleire instrument, og slik fekk instrumentproduksjonen eit oppsving. Det vart gjort ei rekkje instrumentforbetringar. Til dømes fekk flygelet og pianoet den konstruksjonen dei no har, i den romantiske perioden. For komponistane opna det seg ein stor marknad i heimemusiseringa. Det vart no trong for musikk på ulike nivå til undervisning og husbruk. Musikkforlaga opplevde dermed ei blømingstid.

 Det gjorde òg musikkvitskapen. Forskinga i musikken frå tidlegare tider har samanheng med den generelle interessa for historie i romantikken. Den høgare musikkundervisninga vart teken vare på av musikkonservatorium som no vart etablerte.

 Beethoven vart eit ideal for romantikarane fordi han ikkje skreiv etter tinging, men komponerte \_kva\_ og \_når\_ han sjølv ville. Han var med andre ord ein \_fri kunstnar\_. Beethoven hadde vist at det gjekk an å leva av å komponera utan å vera fast tilsett, som til dømes Haydn var. Me hugsar at Haydn hadde mange plikter som huskomponist hos fyrst Esterházy. Ein av dei fremste oppgåvene hans var å leia orkesteret til fyrsten.

 Spesialisering i musikklivet vart vanleg i romantikken. Orkesterdirigentar var ikkje lenger komponistar med ansvar for å komponera musikken orkesteret skulle spela. Det førde til at mange komponistar ikkje lenger fekk høve til straks å prøva ut

--- 128 til 340

det dei hadde skrive. Rett nok var somme av dei fremste komponistane i romantikken òg framifrå dirigentar, men då var dei tilsette på grunn av at dei var dugande dirigentar.

### xxx3 Den romantiske kunstnaren

Typisk for romantikarane var lengselen, lengselen etter det ideelle, det uoppnåelege. Kjærleikslengselen deira var gjerne den uoppnåelege kjærleiken. Dei søkte det mystiske og framande, og dei drøymde seg inn i ei fantasi- og eventyrverd. Dei var gjerne bymenneske som lengta etter og lovpriste den urørde naturen.

 Dei romantiske kunstnarane sette seg sjølve i sentrum. Det var sine eigne lengslar, kjensler og fantasiar dei ville uttrykkja. Eit døme er Symphonie fantastique av Berlioz, der komponisten sjølv er hovudpersonen som heile symfonien dreiar seg om. Dette verket skal me koma attende til.

 Romantikarane var langt meir opptekne av å skapa ein personleg stil enn komponistane hadde vore tidlegare. Dei var individualistar. Det kan til dømes vera vanskeleg å høyra om ein symfonisats er komponert av Haydn eller Mozart. Derimot vil dei fleste som har høyrt ein del musikk, kunne skilja eit klaverstykke av Grieg frå eit av Brahms, eller ein opera av Verdi frå ein av Wagner.

## xxx2 Romantikken fram til ca. 1850

Det var som nemnt ingen brå overgang mellom wienerklassisismen og romantikken. Dei tidlegaste romantikarane såg på Beethoven som ein av sine eigne, somme tok òg med Haydn og Mozart. Og dei heldt fram med å komponera i former som vart skapte i wienerklassisismen, som symfoniar og sonatar. Det var i fyrste rekkje i den indre utforminga av musikken at utviklinga skjedde, særleg med omsyn til harmonikken og instrumentasjonen.

 Men to viktige nyskapingar, rett nok med røter i musikken frå 1700-talet, såg dagsens lys. Det var \_lieden\_ og \_karakterstykket for klaver\_ med ein sats. Mannen bak begge var Franz Schubert.

--- 129 til 340

### xxx3 Franz Schubert (1797-1828)

{{Bilete: Franz Schubert}}

Franz Schubert vart fødd i Wien. Han voks opp som yngstemann i ein familie med 14 born. Faren var skulelærar i Wien. Om dei økonomiske kåra var dårlege, var dei musikalske dess betre. I den schubertske heimen vart det musisert livleg. Frå seksårsalderen fekk Franz undervisning i fiolinspel av faren og i klaverspel av ein eldre bror. Elleve år gammal vart han teken opp som korgut i hoffkapellet i Wien. Alt no komponerte han og forbløffa lærarane sine med å vera uvanleg musikalsk mogen. "Han kan eg ingenting læra, han har alt frå Gud," skal ein av lærarane hans ha sagt. Ei tid var han hjelpelærar ved skulen til faren. Nokon stor pedagog var han neppe: Elevane fekk gjerne arbeidsoppgåver, slik at han kunne komponera. Forstyrra dei han, fekk dei ein øyrefik! I kortare periodar var han òg musikklærar hos fyrst Esterházy i Ungarn. Men mesteparten av sitt korte, vaksne liv levde han eit bohemliv saman med venene i Wien. Omgangskrinsen var ikkje adelen, slik som for Beethoven, men kunstnarar og radikale kulturpersonlegdomar. Venene arrangerte mange kulturkveldar, såkalla \_Schubertiadar\_, der dei framførde musikken hans. Dei hjelpte han òg med å gje ut fleire komposisjonar. Men den økonomiske avkastninga var dårleg. Fyrst frå 1826 tok han til å tena noko særleg på komposisjonane. Han vart sjuk og døydde i Wien, berre 31 år gammal. Hans siste ynske var å verta gravlagd ved sida av sitt store førebilete, Beethoven. Venene sytte for at ynsket vart oppfylt.

Schuberts produksjon var enorm, særleg sett i høve til det korte livet hans. Han etterlét seg over 600 liedar, 9 symfoniar, mange kammermusikk verk, klaversonatar, einsatsa klaverstykke og fleire scenemusikalske verk. Dei sistnemnde vert sjeldan framførde i vår tid.

{{Ramme: \_Liedar\_}}

Romantikkens lied (tysk: song) har røter attende til 1700-talet. Det var då nemning på solosong med klaverakkompagnement. Akkompagnementet fungerte fyrst og fremst som harmonisk og melodisk støtte for songaren. Melodistemma var ofte lagd til høgre handa i klaverstemma, og det var ikkje uvanleg at songaren akkompagnerte seg sjølv. Både Haydn, Mozart og Beethoven komponerte liedar, men liedkomposisjon vart likevel ikkje noka omfattande kunstform i wienerklassisismen. Liedane i wienerklassisismen var oftast strofiske. Me klassifiserer liedar i tre formtypar:

\_Strofisk form:\_ Melodien og akkompagnementet er likt utforma i alle strofene (versa). Komponisten har ynskt å få fram grunnstemninga i diktet.

\_Gjennomkomponert form:\_ Her har alle strofene ulik musikalsk utforming. Målet med det har vore å få fram utviklinga i innhaldet i diktet.

\_Variert strofisk form:\_ Det er ein mellomting mellom strofisk og gjennomkomponert form. Ei eller nokre av strofene har ei anna musikalsk utforming enn fyrste strofe. Med variert strofisk form er det mogleg for komponisten både å ta vare på heilskapen i stykket og å setja lys på nyansane i diktet.

Det kan av og til vera vanskeleg å skilja heilt mellom variert strofisk og gjennomkomponert form.

{{Ramme slutt}}

--- 130 til 340

Det var den 17 år gamle Schubert som innleidde ein ny æra i liedens historie. Datoen då han komponerte \_Gretchen am Spinnrade\_ ("Vesle Grete ved rokken"), 19. oktober 1814, er for ettertida vorte ståande som fødselsdagen for den tyske lied.

 Teksten til \_Gretchen am Spinnrade\_ er frå \_Faust\_ av Goethe. Den skildrar Gretchens urolege lengsel etter kjærasten. Schubert har brukt variert strofisk form for å kunna framheva høgdepunkta og setja lys på nyansane i diktet. Det som gjer lieden spesiell, er utforminga av akkompagnementet. Dei rullande rørslene etterliknar surringa av rokkehjulet. Samstundes symboliserer dei uroa som Gretchen kjenner inne i seg, det urolege hjartet hennar. Schubert tolkar og skildrar såleis innhaldet i diktet gjennom utforminga av akkompagnementet. Det gjer han på ein måte som overgår det liedkomponistar før han hadde greidd.

 DØME 1 \_Schubert: Gretchen am Spinnrade opus 2, opninga\_

{{Sjå notehefte.}}

Nicht zu geschwind. (=72.)sempre ligatoMef – neRuh ist\_sempre staccato\_hin,mein Herzist schwer;ich flo de ichfinde sie nimmerundnimmer – mehr.decresc.

{{Slutt}}

Eit anna tidleg meisterverk er \_Erlkönig\_ (1815) («Alvekongen»). Denne lieden har òg tekst av Goethe. Venene til Schubert fekk han publisert som opus 1. Her har Schubert tonesett det ville rittet ein far har gjennom natta med det dødssjuke barnet sitt. Barnet hamnar til slutt i den dødelege famnen til alvekongen. Teksten vert nærast resitert, medan klaveret har nervøse og hissige triolrørsler. \_Erlkönig\_ er ein gjennomkomponert lied. Schubert valde likevel helst strofisk eller aller helst variert strofisk form i liedane sine.

--- 131 til 340

Både \_Gretchen am Spinnrade\_ og \_Erlkönig\_ er enkeltståande liedar. Men Schubert komponerte òg tre \_liedsyklusar\_. Det er samlingar av liedar som skaper ei eining ved at dei slektar på kvarandre i tekstinnhaldet. Schuberts liedsyklusar er \_Die schöne Müllerin\_ (1823) og \_Winterreise\_ (1827) med tekstar av Wilhelm Müller og \_Schwanengesang\_ (1828) med tekstar for det meste av Rellstab og Heine.

 Schubert utforma klaversatsen ulikt i dei ulike liedane for å tilpassa han til dei einskilde tekstane. Det same gjeld for melodikken. \_Die schöne Müllerin\_ handlar om ein ung møllarsvein som dreg ut i verda for å finna lukka. Den linn han gjennom kjærleiken sin til møllardottera. Melodikken i desse liedane har gjerne preg av tysk folkevise, med regelbundne 2 + 2 eller 4 + 4 taktars fraser. Her ausa Schubert av det han hadde av melodisk overflod -det verkar som om han kunne henta den eine vakre og iøyrefallande melodien etter den andre ut av ermet! Hovudpersonen i \_Winterreise\_ er ein ung mann som er vorten skuffa i kjærleik, og som er på vandring gjennom eit trist vinterlandskap. Desse tekstane tonesette Schubert med ein gjennomgåande meir resitativisk melodikk. Samstundes gav han klaveret ei meir framståande rolle.

 Schubert fargela stemninga i dikta med harmonikken sin. Det kunne han til dømes gjera ved å skuggeleggja eit durparti med ein mollakkord. Andre gonger kunne han lata ein mollmelodi lysa opp i dur.

#### xxx4 Klavermusikk

Wienerklassikarane komponerte rett nok klaverstykke med ein sats. Beethoven kalla dei \_bagatellar\_, men det var fyrst i romantikken at det vart lagt noko vekt på denne verktypen.

 Schubert skreiv tallause marsjar, valsar og lendlar for klaver. Det er korte stykke med folkeleg preg. Meir interessante er klaverstykka han kalla \_moments musicaux\_ og \_impromptu\_. Han komponerte seks moments musicaux og åtte impromptu. Dei fleste av dei har ABA-form. Dei vart førebilete for dei såkalla \_einsatsa karakterstykke for klaver\_ som dei seinare romantikarane skreiv.

 Schubert rakk å fullføra elleve sonatar for klaver. I tillegg etterlét han seg like mange i form av fragment eller som ikkje fullførde.

#### xxx4 Kammermusikk

Schubert komponerte 15 strykekvartettar. Dei tidlegaste er etter modellar av strykekvartettane til Haydn og Mozart, og vart skrivne til bruk i Schuberts venekrins. Dei tre siste frå åra 1824-26 er dei viktigaste.

 Eit populært kammermusikkverk er \_Aure-(Forellen-) kvintetten\_ for klaver og strykarar. Andantino-satsen er ein variasjonssats over lieden \_Die Forelle.\_

--- 132 til 340

Meisterverket i kammermusikksjangeren er likevel \_Strykekvintett\_ i C-dur frå dødsåret 1828.

#### xxx4 Symfoniar

Me kjenner i dag til ni symfoniar av Schubert. Nr. 7 ligg berre føre i form av skisser, og nr. 8 i h-moll (1822), kalla \_Den ufullenda,\_ har berre 1. og 2. sats.

 Den viktigaste symfonien er nr. 8, \_Den ufullenda.\_ Han er vorten kalla den \_fyrste romantiske symfonien\_. Her har Schubert utnytta dei nyvinningane i harmonikken som han utvikla i liedane. Han fargela den songbare melodikken i ei utsøkt harmonisk drakt. Samstundes lokka han nye klangar ut av orkesteret gjennom instrumentasjonen. Særleg utnytta han blåseinstrumenta på ein nyskapande måte. Han brukte dei solistisk og i kombinasjonar som går utover det som var vanleg i wienerklassisismen. Alt dette gav symfonien ein stor detaljrikdom.

### xxx3 Opera

#### xxx4 Frankrike

Paris var operahovudstaden i Europa i fyrste halvdelen av 1800-talet. Den som gjorde suksess med ein opera der, var garantert oppføringar andre stader òg. Den leiande retninga innanfor operaen i Paris var \_grand opéra\_. Kjenneteiknet på den var overdådige scenedekorasjonar og masseopptrinn av kor og ballett. Parallelt med denne retninga levde \_opéra comique\_ vidare.

#### xxx4 Italia

Glucks operareform fekk liten innverknad på operaen i Italia. Her heldt dei fram med å komponera i napolitansk stil. Særleg var buffooperaene populære. Mellom dei mest kjende komponistane var \_Gaetano Donizetti\_ (1797-1848) og \_Vinzenzo Bellini\_ (1801—35). Men den italienske komponisten som ruva høgast fyrst på 1 800-talet, var \_Gioacchino Rossini.\_

 Operaen \_Barberen i Sevilla\_ er Rossinis meisterverk framfor noko. Han byggjer på Beaumarchais' skodespel med same tittelen. Mozart brukte Beaumarchais' skodespel \_Figaros bryllaup\_ som utgangspunkt i operaen sin. Han har om lag det same persongalleriet.

 Lat oss sjå på eit utdrag frå ein av ariane i \_Barberen i Sevilla,\_ Rosinas arie \_Una voce poco fa:\_

{{Bilete: Gioacchino Rossini }}

{{Ramme}}

Gioacchino Rossini (1792—1868) vart fødd i Pesaro i Italia. Han var ein velsedd komponist alt som 20-åring. Meisterverket hans framfor noko er \_Barberen i Sevilla\_ frå 1816. På denne tida komponerte han operaer i ein rasande fart. I ein alder av berre 37 år slutta han å skriva operaer. Den siste var \_Wilhelm Tell\_ frå 1829. Verklista omfatta då nærare 40 operaer. I dei siste 39 åra av livet sitt komponerte han i det heile svært lite. Eit stabat mater er det mest kjende verket frå desse åra. Han levde eit bedageleg liv i Paris frå 1824 til han døydde som ein rik og feira komponist

{{Ramme slutt}}

--- 133 til 340

DØME 2 \_Rossini: Barberen i Sevilla, Rosinas arie «Una voce poco fa»\_

{{Sjå notehefte.}}

{{Ramme}}

Djupt inn i hjarta kjenner eg at no er sjelefreden seld Eg brenn av elsk med heile meg Lindoro har no tent min eld :/: Ja, Lindoro elskar eg:/:

{{Ramme slutt}}

Utdraget er eit døme på Rossinis meisterskap i å trylla fram melodiar som kling godt i øyra. Men utdraget viser òg arven frå den napolitanske operastilen. Det ser me på koloratursongen.

 Rossini var i det heile sterkt prega av den napolitanske operastilen. Han delte operaene sine inn i resitativ, ariar, ensemble- og korsatsar, og sette det songlege i fokus. Ei viss utvikling er der likevel: I dei seinare operaene fjerna han secco-resitativet og lét orkesteret få ei meir framståande rolle.

--- 134 til 340

#### xxx4 Tyskland

{{Bilete: Carl Maria von Weber}}

Carl Maria von Weber (1786-1826) var van med scenelivet heilt frå barndomen. Faren dreiv nemleg eit turnerande teaterselskap. Weber var dirigent ved operaen i Praha frå 1813 og leidde frå 1816 til han døydde eit operaselskap i Dresden. Den viktigaste operaen hans er \_Der Freischütz.\_ Seinare komponerte han \_Euryante\_ og \_Oberon\_. Weber var ein glimrande pianist og komponerte òg virtuos klavermusikk.

Italiensk opera var dominerande på tyske scenar på 1700-talet. Denne posisjonen heldt han i dei to fyrste tiåra av 1800-talet. Det var ikkje minst på grunn av den umåtelege populariteten operaene til Rossini fekk. Men frå 1820-åra fekk italiensk opera sterk konkurranse frå tysk romantisk opera.

 Tysk språk vart brukt i operaen på 1700-talet i form av syngjespel. Høgdepunktet i syngjespeltradisjonen var \_Tryllefløyta\_ av Mozart. Den operaen som skapte gjennombrotet for tysk romantisk opera, var òg eit syngjespel. Det var \_Der Freischütz\_ («Jegerbrura») av \_Carl Maria von Weber.\_ \_Der Freischütz\_ vart oppførd fyrste gong i Berlin i 1821 og vart med ein gong ein overhendig suksess.

 \_Der Freischütz\_ inneheld drag som vart typiske for den tyske romantiske operaen. Me kan summera dei opp slik:

- Handlinga er henta frå mellomalderen eller frå segner eller eventyr.

- Vill og mystisk natur og landsbyscenar med landsens folk utgjer bakgrunnen.

- Det opptrer overnaturlege vesen eller hendingar.

- I kampen mellom gode og vonde krefter som styrer menneska, vinn dei gode.

- Tema i musikken har ofte nasjonalt og folkeleg preg. Eit døme er \_Jegerkoret\_ i \_Der Freischütz\_ (3. scene i 3. akt).

- Harmoniske og orkestrale effektar vert brukte for å understreka dramatikken. Eitt verkemiddel er tremolo (snøgge gjentakingar av same tonen).

### xxx3 Virtuosvesenet

{{Bilete: Paganini}}

Offentlege konsertar vart vanlege på slutten av 1700-talet. I byrjinga av 1800-talet vart konserttilboda fleire. Det har samanheng med at det stendig vart fleire velståande borgarar. For å få dekt trongen sin for musikalsk underhaldning danna dei orkesterselskap. Ein ny type musikarar overtok no som solistar i orkestra: virtuosane som reiste omkring og gav konsertar.

 Virtuosane hadde drive speleteknikken opp til eit tidlegare ukjent nivå. Somme hadde òg utvikla ein forfina interpretasjonskunst (fortolkingskunst), men hovudinntrykket er at dei var mest opptekne av ytre glans. Dei verka ofte i dobbeltrolla som komponistar og utøvarar som spela eigne verk. Dei framførde òg gjerne potpurriar og variasjonar over kjende stykke. Det var populært hos publikum. Somme gonger møtte virtuosane kvarandre til kappspeling slik at publikum kunne kåra den beste.

 Høgdepunktet for virtuosvesenet var i 1830-40-åra. Det var særleg klaveret, men òg fiolinen som var virtuosinstrumentet.

--- 135 til 340

Somme av virtuosane oppnådde å verta så kjende og populære at dei nærast kan samanliknast med pop- og rockestjernene i vår tid. Denne dyrkinga av einarane, genia, var typisk for romantikken. Dei mest tiljubla av dei alle var fiolinisten \_Niccolo Paganini\_ (1782-1840) og pianisten \_Franz Liszt\_ (1811-1886).

 Det kvilte eit mystikkens slør over Paganini. Mange mytar vart skapte om han. Folketrua ville ha det til at han stod i kompaniskap med sjølvaste djevelen! Han fekk sterk innverknad på utviklinga av fiolinspelet, særleg gjennom den omfattande bruken av dobbeltgrep og pizzicato (knipsing av strengen med fingrane). Dei viktigaste komposisjonane hans er tre fiolinkonsertar og 24 kaprisar for solofiolin.

 I aller fremste rekkje mellom fiolinvirtuosane stod òg vår eigen \_Ole Bull\_ (1810-1880).

 Den ukrona klaverkongen var Franz Liszt. I transkripsjonane og komposisjonane sine utnytta han klaveret som musikkinstrument som ingen annan. I 1848 vart han likevel lei av konsertlivet og slo seg ned i Weimar. Seinare i dette kapitlet skal me sjå på kor mykje han har hatt å seia som komponist.

### xxx3 Frédéric Chopin (1810-1849)

{{Bilete: Frédéric Chopin}}

{{Ramme}}

Frédéric Chopin vart fødd i nærleiken av Warszawa. Alt som åtteåring opptredde han offentleg som pianist. Berre få år seinare stod han fram som ein mogen klaverkunstnar. I 1829 var han på konsertturné og spela mellom anna i Wien. Året etter busette han seg i Paris. Sidan russarane okkuperte Polen, valde han å leva i eksil resten av livet. I Paris hadde Chopin kontakt med det store polske immigrantmiljøet. Han vart snøgt svært omtykt, og det førde han inn i dei mest fornemme salongar og dei inste krinsar av åndslivet. Til omgangskrinsen høyrde komponistar som Liszt og Berlioz, målarar som Delacroix og forfattarar som Heine og Balzac. I 1837 vart han kjend med den kvinnelege forfattaren George Sand (pseudonym for Aurore Dudevant). Ho var elskarinna hans i ti år. Chopin døydde av tuberkulose i Paris

{{Ramme slutt}}

Ein annan komponist-pianist som medverka sterkt til å utvikla klavermusikken, var Frédéric Chopin.

 Han komponerte mest berre for klaver. Verklista femner om to klaverkonsertar, tre klaversonatar, fire balladar, fire scherzioar, tre impromptu og mange nokturnar, preludium, etydar, valsar, polonesar, masurkaer og andre stykke for klaver.

 Chopin var ikkje meir enn 19-20 år då han komponerte dei to klaverkonsertane sine. Føremålet var å spela dei sjølv på konsertturnear. Den unge klaverkunstnaren la seg på same lina som virtuoskomponistane i samtida: Klaveret dominerer, medan orkesteret nærast fungerer som akkompagnement til solisten. Konsertane hat likevel musikalske kvalitetar som hevar dei langt over andre virtuoskonsertar. Chopin brukte wienerklassikarane som førebilete for forma: Begge konsertane har tre satsar, og fyrstesatsane er i sonatesatsform med dobbel eksposisjon.

 Både klaverkonsertane og klaversonatane til Chopin har store musikalske kvalitetar. Det var nok likevel i stykke av mindre format han kjende seg mest heime.

--- 136 til 340

{{Bilete: Frédéric Chopin og George Sand}}

DØME 3 \_Chopin: Nokturne opus 15 nr. 2 i Fiss-dur\_

{{Sjå notehefte.}}

Stilen i nokturnane, som er lett å syngja, passa godt for Chopin. Melodien i nokturnen i døme 3 ligg i høgre handa og er særleg lett å syngja. Det er typisk. Legg merke til at taktane 9-16 er ein variasjon av taktane 1-8. Samanliknar ein takt for takt, ser ein korleis melodien er utbrodert i taktane 9-16. Slike utbroderingar gjer at musikken til Chopin verkar improvisatorisk.

 Chopin var svært medviten om pedalbruken og dei klangnyansane han kunne få fram med høgrepedalen. Det kan me høyra

--- 137 til 340

ved å lytta til dette dømet og andre stykke av han. (Tenk deg dette stykket spela utan pedal!)

 Chopin var i det heile ein meister i å utnytta klangressursane i klaveret. På dette området fekk han mykje å seia for seinare komponistar i romantikken.

 Både polonese og masurka er polske folkedansar. I polonesane og masurkaene sine har Chopin teke element frå desse folkedansane og laga kunstmusikk.

{{Ramme}}

\_Polonese\_:Høgtideleg dans i 3/4-takt.

\_Masurka\_:Dans i 3/4-takt med trykk på 2. og 3. slag i takten.

{{Ramme slutt}}

DØME 4 \_Chopin: Masurka i a-moll opus 68 nr. 2\_

{{Sjå notehefte.}}

Mange folkemusikkinstrument har tonar som kling med heile tida, det me kallar \_bordun-tonar\_. I masurkaen i notedøme har Chopin fått fram ein liknande verknad ved stendig å leggja ein a nedst i bassen. I melodien finn me såkalla \_lydisk kvart\_, det vil seia at kvarten d i a-moll er heva til diss. Lydisk høyrer til kyrkjetoneartane frå mellomalderen. Typisk for mykje folkemusikk er nettopp bruken av kyrkjetoneartar. Dei stendige motivgjentakingane er òg noko Chopin har frå folkemusikken.

 Avansert harmonikk med kromatikk og utsving til nye toneartar er typisk for mykje av Chopins musikk. Mange seinare romantikarar lærde mykje av å studera harmonikken hans.

--- 138 til 340

### xxx3 Felix Mendelssohn Bartholdy (1809-1847)

{{Bilete: Felix Mendelssohn Bartholdy }}

{{Ramme}}

Felix Mendelssohn Bartholdy kom frå ein rik og kulturinteressert bankierfamilie. Han vart fødd i Hamburg, men voks opp i Berlin. Alt i barneåra stod han fram som pianist og komponist. Krona på tilværet som vedunderbarn vart sett då han som 17-åring fekk framført ouverturen til \_Ein midtsommarnattsdraum.\_ Denne musikken var meint som scenemusikk til Shakespeares skodespel med same namnet. Fyrst 17 år seinare fullførde Mendelssohn resten av scenemusikken. Han inneheld mellom anna den populære bruremarsjen.

 Mendelssohn var svært oppteken av Bachs musikk, og 20 år gammal dirigerte han ei oppføring av \_Matteuspasjonen\_, som då ikkje hadde vore spela på ca. 80 år. Oppføringa gav støyten til ei ny interesse for musikken til Bach.

 Frå 20-årsalderen var Mendelssohn på suksessrike turnear rundt om i Europa. Han henta inspirasjon i landa han vitja, både frå naturen og musikken. Det speglar seg att i titlane han har gjeve fleire av verka.

 Frå 1835 leidde Mendelssohn Gewandhaus-orkesteret i Leipzig. På få år vart det eit av dei beste i Europa. Saman med mellom andre Robert Schumann grunnla han musikkonservatoriet i Leipzig. Det vart ein av dei viktigaste og mest respekterte utdanningsinstitusjonane i musikk i romantikken.

{{Ramme slutt}}

Mendelssohn komponerte fem symfoniar. Dei viktigaste av dei er:

{{Tekstutdrag}}

nr. 3 i a-moll, \_den skotske\_

nr. 4 i A-dur, \_den italienske\_

{{Slutt}}

Andre store orkesterverk er ouverturane \_Ein midtsommarnattsdraum\_ og \_Hebridane\_. Verklista femner òg om ein fiolinkonsert, to klaverkonsertar og mange klaverstykke. Oratoria \_Paulus\_ og \_Elias\_ står i fyrste rekkje mellom vokalmusikken.

 Mendelssohns ouverturar skapte modell for konsertouverturane i romantikken. I ouverturen til \_Ein midtsommarnattsdraum\_ opptrer Mendelssohns \_alvemusikk\_, fjørlette stakkatorørsler som kvervlar gjennom orkesteret:

 DØME 5: \_Mendelssohn: Ouverturen til Ein midtsommarnattsdraum, taktane 9-16\_

{{Sjå notehefte.}}

Slike temaskapingar møter me ofte i Mendelssohns musikk. Dei er med på å plassera han som ein romantisk komponist. Det same er forsøket på "landskapsmåleri" i ouverturen \_Hebridane\_. Fargerikdomen i instrumentasjonen peikar i same lei.

 Likevel vert Mendelssohn kalla for "den klassisistiske romantikaren". For han var det nemleg naturleg å ta i bruk symfoniforma frå wienerklassisismen. Og den rådde han med suverent. Samstundes overdreiv han ikkje dei musikalske verkemidla, men la vinn på å vera måtehalden og balansert som wienerklassikarane. Musikken er luftig og elegant, og det er gjerne lyse, optimistiske tonar me møter.

 I \_den skotske\_ symfonien lét han satsane verta spela attacca. Det er tydeleg at han freista å oppnå heilskap over verket.

 Det same gjorde han i den kjende \_fiolinkonsert\_ i e-moll. Vel så viktig er det at han reformerte konsertforma: Sonatesatsforma i 1. sats har ikkje dobbel eksposisjon, fiolinen set derimot inn med ein gong musikken tek til. Det skulle verta vanleg i konsertar utover i romantikken.

 Mendelssohn komponerte mange einsatsa karakters tykke for klaver som han kalla \_Lieder ohne Worte\_ (songar utan ord). Dei er svært lette å syngja, og i forma har dei lieden som førebilete.

--- 139 til 340

### xxx3 To kvinnelege komponistar

{{Bilete: Clara Schumann}}

Det høyrde til skikk og bruk at jenter frå betrestilte heimar lærde å spela piano, gjerne òg å syngja. Men somme dreiv det lenger. Somme vart kjende utøvarar, og nokre få vart komponistar på eit avansert nivå.

 Dei fleste kvinnelege komponistane i romantikken heldt seg til små former som klaverstykke og liedar. Grunnen kan vera at dei ikkje fekk den same tekniske skoleringa som dei mannlege kollegaene sine. Men det kan òg henge saman med at ein på den tida rekna det som upassande for kvinner å gje seg til med mannlege syslar som det å komponera symfoniar og andre større verk.

 Om \_Fanny Hensel Mendelssohn\_ (1805-1847) vart det sagt at ho var like gåverik som broren, Felix Mendelssohn. Likevel måtte ho gje ut fleire av komposisjonane sine i hans namn for å få dei aksepterte. Verklista femner mellom anna om kantatar og oratorium, men lite av musikken er trykt.

 Den mest kjende kvinnelege pianisten i romantikken var \_Clara Schumann\_ (1819-1896). Alt som barn reiste ho på lange turnear og vart ovundra av kjende musikarar som Chopin, Mendelssohn, Paganini og Schumann. Etter at ho gifte seg med komponisten Robert Schumann, måtte ho fylla rolla som mor og husmor. Dermed fekk ho mindre tid til karrieren sin, ein ikkje uvanleg situasjon for gåverike kvinner i romantikken.

 Clara Schumann var òg aktiv som komponist. Ho skreiv for det meste klaverstykke og liedar. Men med dei to klaverkonsertane sine var ho mellom dei få kvinnene som òg komponerte større verk.

--- 140 til 340

### xxx3 Robert Schumann (1810-1856)

{{Bilete: Robert Schumann}}

{{Ramme}}

Robert Schumann vart fødd i byen Zwichau i Tyskland. Mora var ein dugande amatørpianist og faren ein velståande bokhandlar. Schumann arva interesse for både musikk og litteratur frå foreldra sine. Alt frå barneåra var verk av romantiske forfattarar som Jean

{{Slutt}}

Paul dagleg lesestoff. Etter mora sitt ynske tok han til å studera jus. Ein karriere som «brødlaus kunstnar» var ikkje noko å trakta etter! Etter eit par år hoppa han av jusstudiet og byrja klaverstudium i staden. Han ville verta klavervirtuos og byrja å ta timar hos den velsedde klaverpedagogen Friedrich Wieck i Leipzig. Her trefte han dottera til Wieck, Clara, som var berre ni år gammal. Det utvikla seg venskap mellom dei, og sidan kjærleik. Wieck var svært imot ekteskap mellom dei to. Fyrst då Clara var 21 år gammal og myndig, kunne dei gifta seg. Schumann øvde svært mykje medan han var elev hos Wieck. På grunn av altfor hard påkjenning vart han lam i ein finger. Dermed måtte han skrinleggja alle planane om ein pianistkarriere. I staden byrja Schumann som musikkskribent og komponist. Han var med på å starta musikktidsskriftet \_Neue Zeitschrift für Musik\_ i Leipzig i 1834. Ti år seinare vart han redaktør. Han var ein glimrande og fantasifull skribent som nytte stor respekt. Artiklane skreiv han under pseudonyma \_Eusebius\_ og \_Florestan\_. Alt no var han merksam på at han hadde eit splitta sinn: Eusebius representerte det innovervende, det særs kjenslevare. Florestan representerte det utovervende, brennande og brusande. Det sjukleg splitta sinnet hans utvikla seg til det verre i 1850-åra. Etter eit sjølvmordsforsøk vart han i 1854 innlagd på sinnsjukeasyl, der han døydde to år seinare.

#### xxx4 Klavermusikk og konsertar

Schumann komponerte mykje for Haver, mellom anna mange korte karakterstykke som han ordna i syklusar. I syklusen \_Kinderszenen\_ har han late seg inspirera av barneverda. Me møter karakteriserande titlar som \_Merkeleg historie, Viktig hending, Barn som sovnar inn\_ og så vidare. Siste stykket i Kinderszenen heiter \_Diktaren talar.\_ Eigentleg kunne det vore tittelen på heile skaparverket til Schumann. Som ein musikalsk poet skildrar han stemningane sine for oss.

 Som Chopin gjorde der, utnytta også Schumann klangressursane i klaveret svært verknadsfullt. Han skilde seg likevel frå Chopin på eitt punkt: Schumann lét ikkje pianisten få briljera med teknikken sin.

 Det ser me i den vidkjende \_Klaverkonsert\_ i a-moll frå 1841. Eit meir intimt, lyrisk tonefall er kome i staden for den ytre glansen frå virtuoskonsertane. Solisten står rett nok i sentrum, men klaver- og orkesterstemma er meir samanvovne enn vi vanlegvis finn i virtuoskonsertane. Schumann førde vidare Mendelssohns reformering av konsertforma: 2. og 3. sats vert spela attacca, medan 1. sats har enkel eksposisjon.

 Schumann komponerte òg ein cellokonsert og ein fiolinkonsert.

--- 141 til 340

#### xxx4 Liedar

I 1840 gifte Schumann seg med Clara Wieck. Same året kasta han seg over lied-komponering (det var snautt nok tilfeldig tekstane i hedane har jo ofte kjærleik som tema). Liedane ordna han i syklusar, som med det meste av klavermusikken. I 1840-åra kom syklusar som \_Myrten\_ (ymse diktarar), \_Liederkreis\_ (Eichendorff), \_Frauenliebe und Leben\_ (Chamisso) og \_Dichterliebe\_ (Heine). Schumann hadde svært god litterær smak og brukte berre dikt av dei fremste romantiske diktarane i tida. På det området skilde han seg noko frå Schubert.

 Musikalsk sett vidareførde han den lina som Schubert stod for, men samstundes var han ein stor fornyar. Han hadde ikkje Schuberts melodiske åre å ausa av. Melodikken hans er meir deklamatorisk og nær knytt til teksten. Klaveret har ei endå større rolle enn hos Schubert. Liedane vert dermed ofte som ein duett mellom songaren og klaveret. Det ser me døme på i \_Süsser Freund, du blickest\_ frå syklusen \_Fmuenliebe und Leben:\_

 DØME 6 \_Schumann: Süsser Freund, du blickest\_

{{Sjå notehefte.}}

--- 142 til 340

{{Ramme}}

{{Dikt:}}

Søte ven

du ser forundra på meg

du kau ikkje forstå

korleis eg kan gråte;

Lat dei våte perlene

ein uvanleg, lys og mun-

ter pryd

skjelve i auget mitt.

I barmen min er det

både angst og fryd,

om eg berre visste

korleis eg skulle seie det

med ord,

kom og gøym andletet

ditt

her ved brystet mitt,

eg vil kviskre deg

all mi lyst i øyret.

Kan du forstå dei tårene

som eg kan gråte,

burde du ikkje sjå dei,

du kjæraste,

kjæraste mann?

Bli ved mitt hjarte,

kjenn korleis det bankar,

berre deg vil eg

klemme hardare og

hardare.

Her ved senga mi

har vogga plass,

der ho stilt gøymer

på den vakre draumen

min;

morgonen vil kome

då draumen vert

røyndom,

og ut or han ler biletet

ditt imot meg.

{{Dikt slutt}}

omsett frå tysk av Reidar Larsen

{{Ramme slutt}}

{{Sjå notehefte.}}

--- 143 til 340

{{Sjå notehefte.}}

--- 144 til 340

#### xxx4 Symfoniar

{{Ramme: \_Programmusikk\_:}}

Instrumentalmusikk der komponisten freistar å skildra noko utanommusikalsk, til dømes eit dikt, ei forteljing eller eit målarstykke. Programmet er ofte trykt fremst i partituret.

\_Absolutt musikk:\_

Musikk utan noko utanommusikalsk program

{{Ramme slutt}}

Schumann komponerte fire symfoniar. Han greidde ikkje utnytta orkesteret like godt som Schubert og Mendelssohn. Mange meiner dessutan at symfoniane ikkje er heilstøypte nok, at dei manglar logisk samanheng i forma. Det kompenserte Schumann for gjennom ein rikdom av vakre lyriske detaljar. Han eksperimenterte òg med symfoniforma: Som i Mendelssohns \_Skotske symfoni\_ vert alle satsane i den 4. symfonien spela attacca.

 Schumann kalla den 1. symfonien for \_Vårsymfonien\_ og den 3. symfonien for \_Den rhinske.\_ Me kan rett nok ana eit visst utanommusikalsk program i desse symfoniane. Det er likevel ikkje tale om eigentleg programmusikk slik som hos Berlioz.

### xxx3 Hector Berlioz (1803-1869) og programsymfonien

{{Ramme}}

Hector Berlioz vart fødd i nærleiken av Grenoble. Som 19-åring byrja han å studera medisin i Paris, men hoppa bokstaveleg tala av studiet – han rømde ut gjennom vindauga under ein disseksjon! I staden byrja han å studera komposisjon, fyrst privat, deretter ved konservatoriet i Paris. I 1830 vann han \_Romaprisen\_ for kantaten \_Sardanapale\_. Same året komponerte han \_Symphonie fantastique.\_ Denne symfonien vert rekna som hovudverket hans. \_Harold i Italia\_ (1834) er òg ein programsymfoni. Andre store verk for orkester, kor og solistar er \_Requiem\_ (1837), symfonien \_Romeo og Julie\_ (1839) og \_Fausts fordømming\_ (1846), som vert sedd på som ein mellomting mellom symfoni og opera.

{{Ramme slutt}}

Det var franskmannen Hector Berlioz som bana vegen for programmusikken med \_Symphonie fantastique\_ (fantasiprega eller fantasifull symfoni). For Berlioz var Beethoven den store einaren. Det var særleg dramatikken i musikken hans som appellerte til han. Han såg på seg sjølv som ein vidareførar av den lina Beethoven stod for. «Eg overtok musikken det Beethoven forlét han,» sa han ein gong.

 Berlioz var ei tid ulukkeleg forelska i demirske skodespelarinna Henriette Smithson (som seinare skulle verta kona hans). Trass i iherdige forsøk på å vinna henne vart han avvist. Då fekk han ideen til å komponera ein symfoni over sin eigen sinnstilstand. Det vart til \_Symphonie fantastique\_ (1830), som han gav undertittelen \_Episode i eit. kunstnarliv.\_ Berlioz utarbeidde eit program til \_Symphonie fantastique.\_ Programmet handlar om ein kunstnar som har sett idealkvinna si. Han vert desperat forelska i henne. Kvar gong han tenkjer på henne, høyrer han eit tema like edelt og yndig som henne. Denne \_idée fixe\_ forfølgjer han og går igjen i alle satsane. Berlioz gjorde små endringar i programmet med åra. I det opphavlege programmet opplever kunstnaren handlinga i 4. og 5. sats i opiumsrus. I seinare program er han i opiumsrus i alle satsane.

 \_1. sats. Draumar, lidenskapar.\_ Satsen er i sonatesatsform med ei langsam innleiing. I innleiinga møter me tilstanden kunstnaren er i før han ser den han elskar, lengselen hans og augneblinkar av glede og tungsinn. \_Idée fixe\_ dannar hovudtema i 1. sats:

--- 145 til 340

DØME 7 \_Berlioz: Symphonie fantastique a) idée fixe/hovudtema 1. sats\_

{{Sjå notehefte.}}

Også sidetemaet i 1. sats er avleidd av \_idée fixe\_. Satsen skildrar den sterke kjærleiken som fyller han når han ser henne, den ville lidenskapen hans, rasande sjalusi, ømme tankar og trøysta han finn i trua på Gud.

 \_2. sats. Eit ball.\_ Kunstnaren er midt i eit festleg ball, med dansarar som svingar seg til grasiøs, somme gonger energisk, vals. To gonger får han auga på den han elskar, i vrimmelen. \_Idée fixe\_ er no i valsetakt:

 b) Idée fixe i 2. sats (takt 120)

{{Sjå notehefte.}}

\_3. sats. Landleg scene.\_ To gjetarar vekslar på å spela ein lokk. Det er ein stille sommarkveld på landet, med lett sus i trea. Den melankolske kunstnaren vert oppskaka då den han elskar, dukkar opp:

 c) Idée fixe i 3. sats (takt 90)

{{Sjå notehefte.}}

Dette er høgdepunktet i satsen. Kjensla av einsemd pregar avslutninga av satsen – ein einsleg gjetar spelar lokken sin. Han får svar av torevêr langt borte.

 \_4. sats. Marsj til rettarstaden.\_ I ein draum framkalla av opiumsrus trur kunstnaren at han har drepe den han elskar. Framfor spottande tilrop frå tilskodarane vert han førd til rettarstaden for å avrettast. Like før giljotinen fell, trengjer idée fixe igjennom i klarinetten, som ei siste påminning om den han elskar.

 d) Idée fixe i 4. sats (takt 165)

{{Sjå notehefte.}}

--- 146 til 340

\_5. sats. Draum om ein heksesabbat.\_ Kunstnaren ser ei uhyggeleg samling av skrømt, troll og hekser kring seg som er komne for å vera med på gravferda hans. Me høyrer støn, skrik og hysterisk lått. \_Idée fixe\_ har hittil vore vakker og yndefull. No er han vorten til ein fordreia, grotesk dansemelodi. Det er den han elskar, som har kome for å vera med i den djevelske orgien. Dødsklangar vert etterfølgde av ein parodi på den gamle melodien \_Dies ime\_ (dommedag). \_Sabbatsrunddansen til heksene\_ byrjar energisk. Til slutt smeltar hekserunddansen og Dies irae saman.

 e) Idée fixe i 5. sats (takt 40)

{{Sjå notehefte.}}

\_Symphonie fantastique\_ var eit epokegjerande verk som fekk mykje å seia for utviklinga av musikken i romantikken. For det fyrste bygde det på eit program. For det andre fungerte \_idée fixe\_ som eit \_leiemotiv\_ (leiemotiv er eit motiv som vert knytt til ein person, ei hending og liknande) gjennom alle satsane og batt dei dermed saman. For det tredje medverka Berlioz til nyvinningar på harmonikkområdet. Sist, men ikkje minst, var instrumentasjonen nyskapande. Han utvida orkesteret monaleg samanlikna med det som var vanleg tidlegare. Instrument som før berre vart brukte til effektar i opera, tok han i bruk i orkesterverka. I \_Symphonie fantastique\_ finn me både harpe, klokkespel, engelsk horn og ess-klarinett.

 I \_Requiem\_ er orkesterprakta endå meir overveldande: Verket er skrive for eit orkester på heile 140 musikarar. I 1844 gav Berlioz ut ei lærebok i instrumentasjon.

--- 147 til 340

## xxx2 Romantikken i tida ca. 1850—1890

{{Bilete: Berlioz dirigerer. Karikatur frå 1846.}}

### xxx3 Den nytyske og den klassisistiske retninga i romantikken

{{Bilete: Dei to retningane (Beethoven): Klassisk retning: Schubert, Mendelsohn, Schumann og Brahms. Nytysk retning: Berlioz, Liszt og Wagner}}

Frå omkring 1850 var det to hovudretningar som fekk fotfeste i musikklivet i Europa. Komponistane og tilhengjarane deira i kvar av retningane forfekta kvar sitt musikksyn og gjekk til hissige åtak på musikken til motparten.

 På den eine sida stod dei såkalla \_nytyskarane\_. Deira talsmenn var i fyrste rekkje Franz Liszt og Richard Wagner, med Berlioz som ein stor inspirator. Me reknar difor Berlioz mellom nytyskarane, jamvel om han var franskmann. Nytyskarane var dei radikale. Dei var opptekne av at musikken skulle ha ei dramatisk handling, og at eit program kunne liggja til grunn for denne handlinga. Dei meinte at Beethoven hadde vist veg med dei mest nyskapande symfoniane sine, nemleg nr. 3, 5, 6 og 9. (Beethoven gav jo satsane programmatiske titlar i nr. 6, \_Pastoralesymfonien\_.) Nytyskarane stod dessutan for dei største nyvinningane med omsyn til instrumentasjon og harmonikk.

--- 148 til 340

{{Bilete: Franz Liszt}}

{{Ramme}}

Franz Liszt vart fødd i Ungarn. Han var tidleg mogen og opptredde som vedunderbarn. 13 år gammal busette han seg i Paris. Her studerte han klaver på eiga hand og tok privattimar i komposisjon. Han gav alt no konsertar både i Paris og elles i Europa. I 1831 høyrde han Paganini på ein konsert. Det inspirerte han til ein kolossal øveinnsats. "Eg øver tersar, sekstar og oktavar fire til fem timar dagleg. Anten vert eg galen eller kunstnar, og då ein kunstnar slik som verda krev det i dag," sa han kort tid etter Paganini-konserten. Frå midten av 1830-åra stod han fram som ein virtuos av dei heilt store. Og i 1840-åra feira han triumfar som ingen annan. Særleg var kvinnene heilt ekstatisk opptekne av han. Han hadde då òg mange kvinnehistorier.

I 1848 slo Liszt seg ned i Weimar som storhertugleg kapellmeister for å leva eit rolegare liv. No vigde han livet sitt til komponering, dirigering og undervisning. Han vart den mest ettertrakta klaverpedagogen gjennom alle tider. Liszt døydde under eit opphald i Bayreuth.

{{Ramme slutt}}

Den viktigaste komponisten i den andre retninga var Johannes Brahms. Schumann, som sjølv var imot programmusikken, lanserte den berre 20 år gamle Brahms som den nye store meisteren i denne andre retninga. Det gjorde han i den siste artikkelen han skreiv i \_Neue Zeitschrift für Musik\_ i 1853, som eit slags musikalsk testamente. Brahms var oppteken av å ta vare på arven frå wienerklassisismen og Beethoven, den arven som Schubert, Mendelssohn og Schumann hadde forvalta. (Begge retningane hevda med andre ord å vera arvtakarar etter Beethoven!) Me kallar difor denne retninga for den \_klassisistiske retninga i romantikken\_. Desse komponistane heldt fram med å bruka formprinsippa frå wienerklassisismen. Dei brukte òg om lag like stort orkester som det Beethoven og Schubert gjorde. I harmonikken var dei ikkje så radikale som nytyskarane. Den mest markante talsmannen for denne retninga var kritikaren og juristen Eduard Hanslick frå Wien. Hanslick avviste at musikk kunne uttrykkja noko utanfor seg sjølv.

 Dei to største komponistane i andre halvdelen av 1800-talet var Wagner og Brahms. Striden mellom dei to retningane vart gjerne framstilt som ein strid mellom Wagner- og Brahms-tilhengjarane. Frå denne tida har me uttrykket dei tre store B-ane i musikkhistoria: Bach, Beethoven og Brahms. Det var ein reklameframstøyt frå Brahms-tilhengjarane.

 Det høgt respekterte musikkonservatoriet i Leipzig vart den mest markante læreanstalten på den konservative, klassisistiske sida. Nytyskarane flokka seg om Liszt i Weimar. Dei fleste av komponistane i andre halvdelen av 1800-talet stod likevel i ei mellomstilling mellom dei to retningane.

### xxx3 Franz Liszt (1811-1886) og det symfoniske diktet

Liszts produksjon i perioden då han reiste rundt som virtuos, var i fyrste rekkje klavermusikk og klavertranskripsjonar av kjende verk. Det velkjende klaverstykket \_La Campanella,\_ som er ein transkripsjon frå Paganinis fiolinkonsert i h-moll, er frå denne tida. I Weimar skapte han \_Faustsymfonien\_ og \_Dantesymfonien\_ (begge er programsymfoniar med kor), 12 av dei 13 symfoniske dikta sine, dei to klaverkonsertane og den einsatsa h-mollsonaten for klaver.

 Liszt har ein eineståande posisjon i musikkhistoria. Han var kanskje den største utøvaren på sitt instrument gjennom alle tider, og han revolusjonerte klaverteknikken. Samstundes sette han djupe spor etter seg som pedagog. Som komponist var han særleg nyskapande på det harmoniske området. Wagner lærde mykje av den kromatiske harmonikken hans. Han var òg flink til å hjelpa fram nyskapande unge komponistar, mellom dei Edvard Grieg. Sist, men ikkje minst, står han som skaparen av \_det symfoniske diktet\_ i romantikken.

--- 149 til 340

Symfoniske dikt er einsatsa orkesterverk som har eit utanommusikalsk program til liks med programsymfonien. Dei har gjerne vekselvis snøgge og langsame avsnitt, om lag som ein symfoni der satsane går attacca. Symfoniske dikt er likevel kortare enn symfoniar.

 Liszt var inspirert av Berlioz' bruk av \_idée fixe\_ og tok gjerne utgangspunkt i eit tema som han gav stendig nye utformingar gjennom verket. Me kallar denne forvandlingsteknikken \_metamorfoseteknikk\_.

 Liszt lét sjeldan verka i detalj skildra ei forteljing, slik tilfellet er i \_Symphonic fantastique.\_ For han var det heller snakk om ei samansmelting av kunstartar. Eit diktverk og eit musikkverk som bar den same poetiske ideen, kunne gjensidig setja lys på kvarandre. Det ser me døme på i det symfoniske diktet \_Les Préludes\_ ("Forspela") frå 1848.

 \_Les Préludes\_ vart fyrste gongen framført i Weimar i 1854 under leiing av komponisten sjølv. Liszt valde diktet \_Les Préludes\_ frå \_Méditations Poétiques\_ av Alphonse de Lamartine som program til musikken. Det fekk han trykt fremst i partituret. Diktet er slik:

{{Ramme}}

Kva anna er livet vårt enn ei rekkje preludium til den ukjende songen som døden høgtideleg stemmer i? – Kjærleiken er den lysande morgon rauden i kvart eit hjarte, men kven har ikkje kjent den fyrste, søte lukka verta broten ned av stormane i livet, dersom dødbringande ande utslettar alle vakre illusjonar og knuser alt heilagt med drepande lyn? – Kven prøver ikkje då, når sjela er såra til det inste, i den roande stilla som høyrer landlivet til, å gjenkalla tidlegare lukkestunder i minnet? Likevel maktar ikkje ein gong den modige å finna seg til rette i naturidyllens velgjerande ro. Når stormsignalet frå trompeten lyder, skundar han seg til den farlegaste posten i rekkja mellom dei kjempande, for i kampens tummel igjen å finna fram til medvitet om seg sjølv og sin eigen styrke.

{{Ramme slutt}}

Me kan dela \_Les Préludes\_ inn i fem delar. Ut frå programmet høver det å gje dei desse titlane (det er ikkje gjort av Liszt sjølv):

 \_1. Innleiing\_ ....

 Verket opnar med dette temaet:

 DØME \_8\_ \_Liszt: Les Préludes\_

{{Sjå notehefte.}}

--- 150 til 340

Gjennom dei ulike delane utviklar temaet seg vidare. Dette er døme på metamorfoseteknikken til Liszt:

 \_2 Kjærleik\_ ....

{{Sjå notehefte.}}

--- 151 til 340

Det er kanskje ikkje lett å oppdaga kva slektskap døma 8c, 8f og 8h har til døme 8a. Men det er der: Tema byggjer på dei tre opningstonane i døme 8b, som igjen er ein variant av døme 8a.

 Dikt var ikkje den einaste inspirasjonskjelda for Liszt. Då han komponerte det symfoniske diktet \_Hunnenschlacht\_, var han inspirert av eit målarstykke.

 Mange romantiske komponistar tok etter Liszt og tok til å komponera symfoniske dikt. Verkforma vart særleg populær mellom dei nasjonalromantiske komponistane, dl dømes Smetana og Sibelius. I seinromantikken ruva Richard Strauss med dei mange symfoniske dikta sine. Me kjem attende til desse komponistane seinare.

 Framveksten av komposisjonstypar som lieden og det symfoniske diktet viser at det vart knytt sterke band mellom musikken og litteraturen i romantikken.

### xxx3 Richard Wagner (1813-1883) og musikkdrama hans

Richard Wagner meinte at den reine instrumentalmusikken hadde utspela rolla si. Han såg Beethovens 9. symfoni som ei stadfesting på det. Her måtte jo Beethoven ha hjelp av ein diktar! Framtidskunsrverket var difor \_Das Gesamtkunstwerk\_ (heilskapskunstverket), meinte han. I det skulle dei ulike kunstartane, det vil seia musikk, dikting, skodespelarkunst og dekor, smelta saman.

{{Ramme}}

Wagner vart fødd i Leipzig. Han vart tidleg biten av operabasillen og byrja alt i 20-årsalderen å komponera operaer. Desse fyrste forsøka gjorde ikkje særleg lukke, og gav heller ikkje noko bod om den komande musikkdramatikaren. Så følgde ein periode der han dirigerte operaer i ymse tyske byar. Mellom anna var han opera- og konsertdirigent i Riga frå 1837. Han måtte rømma derifrå etter å ha sett seg i gjeld. (Han fekk for vane å setja seg i gjeld han ikkje kunne betala attende!)

 Etter tre år i Paris, med mange vonbrot, vart Wagner tilsett som kapellmeister i Dresden i 1842. I denne byen hadde han framgangsrike år til han i 1849 måtte rømma. Han hadde nemleg med stor glød vore med på eit politisk opprør i byen. Fyrst etter ti års landsforvising kunne han venda attende til Tyskland.

 I åra i landsforvising skreiv han mykje, der han utdjupa kunstsynet sitt. Dei viktigaste skriftene er \_Kunsten og revolusjonen, Framtidskunstverket\_ og \_Opera og drama.\_

 Han skreiv òg ein god del musikkdramatiske verk i denne tida. Samstundes reiste han rundt om i Europa og leidde operaoppføringar. I 1864 fekk han igjen fast dirigentstilling i Tyskland, no ved hoffet i München.

 Med økonomisk støtte, særleg frå kong Ludvig 2. av Bayern, greidde Wagner å gjera den store draumen om eit eige operahus til røyndom. Det vart reist i den vesle byen Bayreuth i Bayern. I 1876 vart det innvigd med ei framføring av alle dei fire operaene som høyrer til i \_Nibelungenringen\_. Mange av dei mest prominente personane i Tyskland var til stades ved opninga. Operahuset var spesialbygd for å framføra musikkdrama til Wagner. Wagner budde i Bayreuth dei siste åra av livet sitt. Av helsegrunnar flytta han til Venezia i 1883, der han døydde same året.

{{Ramme slutt}}

--- 152 til 340

{{Bilete: Richard Wagner med kona si Cosima. Ho var dotter til Franz Liszt.}}

{{Ramme}}

Wagner komponerte nesten berre operaer. Dei viktigaste er:

\_Den flygande hollendaren\_ (1843)

\_Tannhäuser\_ (1845)

\_Lohengrin\_ (1848)

\_Tristan og Isolde\_ (1859)

\_Meistersongarane frå Nümberg\_ (1867)

Nibelungenringen:

\_Rhingullet\_ (1854)

\_Valkyrien\_ (1856)

Siegfried (1871)

\_Ragnarok\_ (Die Götterdämmerung) (1874)

\_Parsifal\_ (1882)

{{Ramme slutt}}

For at operaen skulle verta det \_heilskapskunstverket\_ som Wagner meinte han skulle veia, måtte han reformerast. I tidlegare operaer hadde musikken tilrana seg ein dominerande stilling, og det gjekk ut over diktinga og dramaet som heilskap, meinte han. Musikken hadde vorte sjølve målet, medan han eigentleg burde vera eit av midla til å skapa eit drama, eit musikkdrama. Særleg reagerte han på Rossinis ariar, som han meinte berre var overflatisk tunge- og strupevirtuoseri.

 Wagner meinte at det måtte koma noko nytt i staden for dei tidlegare inndelingane i resitativ, ariar, kor- og ensemblesatsar. I staden for ariar og resitativ lét han songstemmene gli inn som stemmer i orkesterveven. Dermed kom orkesteret meir i fokus enn hos tidlegare operakomponistar.

 Den musikalske veven er utforma slik at før ei melodisk line er slutt, tek ei ny over og driv musikken framover. Det kalla Wagner \_uendeleg melodi\_. Med ein slik stemmevev fjerna Wagner seg frå den periodiske melodikken som hadde vore så vanleg.

 For Wagner vart leiemotiv byggjesteinar, om lag som tema i ein symfoni er det. Han brukte leiemotiv i \_Lohengrin\_, men det var ikkje før i \_Nibelungenringen\_ at han utvikla teknikken fullt ut. Dei fire operaene som inngår i Nibelungenringen, har om lag 20

--- 153 til 340

leiemotiv sams. I tillegg er òg eit trettital andre tydelege. Kvar viktige person, ting og eigenskap i operaene har sitt motiv. Operaene vert som eit puslespel av leiemotiv. Somme meiner ein bør kjenna motiva på førehand for å få fullt utbyte av operaene. Her er nokre av motiva i \_Nibelungenringen\_:

 DØME \_9\_ \_Wagner: Nibelungenringen, nokre motiv\_

 a) Smerte-akkordar

{{Sjå notehefte.}}

Handlinga i \_Nibelungenringen\_ byggjer på det tyske heltediktet \_Nibelungenlied\_, som vart nedskrive i mellomalderen, og \_Eddadikta\_ og \_Volsungsoga\_ frå norrøn mytologi. Stoffet vart omforma og gjendikta av Wagner. Wagner såg på seg sjølv ikkje berre som komponist, men òg som diktar og filosof. Sentralt i \_Nibelungenringen\_ står konflikten mellom kjærleiken og maktgiren. Konflikten er i seg sjølv tidlaus og allmenngyldig. Å leggja handlinga til ei uverkeleg gudeverd understrekar det. (Samstundes vart det dermed mogleg med teatralske effektar.)

 Då han skreiv librettoen til \_Tristan og Isolde,\_ tok Wagner utgangspunkt i diktet \_Tristan og Isolde\_ av Meister Gottfried, som levde på 1200-talet. Handlinga er kort fortald slik:

--- 154 til 340

{{Ramme}}

Den irske kongsdøttera. Isolde vert mor sin vilje ført til Cornwall for å verta gift med den gamle kong Marke. Hovdingen Tristan, ein av kong Markes menn, irar ein gong drepe den Isolde var trulova med. Då dei kjem til Cornwall, sender Isolde bod etter Tristan. Ho. vil hemna seg ved å. drepa han med ein trylledrikk, ein dødsdrikk, som ho lèt rerna si, Brangäne bryggja. Ved ei forveksling får han kjærleiksdrikken i staden. Isolde smaker òg på han, jamvel om ho trur det er dødsdrikken. Under eit nattleg møte ved kong Markes slote tilstår Tristan og Isolde kjærleiken sirs til kvarandre. Dei vert samde om at dersom dei døyr saman, kan ingen skilja dei.

Tristan vert dødeleg såra som hemn for å ha svike kong Marke. Han vert førd til borga si i Bretagne. Kong Marke og mennene hans kjem. Bretonarane trur det er eit åtak, og forsvarar seg. Men kong Marke har eit anna ærend: Han kjem for å sameina Tristan og Isolde. Han har nemleg høyre om kjærleiksdrikken som var grunnen til Tristans svik, og har difor nlgjeve han. Isolde høyrer ikkje Kong Marke, men stirer rørt på den døde Tristan. Ho synest han talar til henne. Så fell ho død om attmed den ho elska.

{{Ramme slutt}}

{{Bilete: Tristan og Isolde. Måleri av Michael Echter, 1867, basert på fyrsteoppsetninga i München.}}

--- 155 til 340

Handlinga i Tristan og Isolde er inspirert av forholdet Wagner hadde til fru Mathilde Wesendonck: dei to elskande som ikkje får kvarandre. Me møter kjærleikslengselen alt i forspelet til operaen:

{{Sjå notehefte.}}

DØME 10 \_Wagner: Tristan og Isolde, opninga, klaveruttog\_

{{Sjå notehefte.}}

Musikken opnar med ein spenningsakkord, den såkalla \_Tristanakkorden\_, ein vekseldominant (H-durakkord) med forminska kvint og stor sekst. Den vert ført vidare til ein ny spenningsakkord, ein dominantseptim-akkord (E-durakkord med septim) som heller ikkje får noka oppløysing. Slik held det fram gjennom heile forspelet: Spenningsakkorelar avløyser nye spenningsakkordar. Ikkje ein einaste gong i forspelet når musikken stabilitet på ein tonikaakkord (a-mollakkord)! Spenningsakkordane symboliserer kjærleiken mellom Tristan og Isolde som aldri vart: løyst ut: Dei vert dregne mot kvarandre, men får kvarandre aldri. Legg merke til kromatikken som oppstår ved bruk av akkordframande tonar. Det er typisk for denne musikken, og det vart grundig studert av seinare komponistar.

 Musikken i \_Tristan og Isolde\_ representerer eit vendepunkt i musikkhistoria. I wienerklassisismen hadde toneartsplana ein viktig formskapande funksjon. Til dømes var kontrasten mellom toneartsplana for hovud- og sidetemaet svært viktig i sonatesatsforma. I romantikken vart toneartsplanane i sonatesatsforma formelt sett framleis brukte, men fungerte i realiteten meir som utgangspunkt for modulasjonar. Wagner gjekk lenger: I forspelet til \_Tristan og holde\_ vert det modulert heile tida! Den tyske musikkforskaren Kurt Sachs har skrive ei avhandling som han

--- 156 til 340

kalla \_Den romantiske harmonikken og krisa hans i Wagners Tristan.\_ Berre tittelen i seg sjølv seier noko om kva denne musikken har fått å seia i musikkhistoria. Utviklinga vidare etter \_Tristan og Isolde\_ gjekk mot oppløysing av tonaliteten. Tonikakjensla, grunntonekjensla, vart med andre ord stendig svekt. Det førde fram mot den atonale (ikkje-tonale) musikken på 1900-talet.

{{Bilete: Guiseppe Verdi}}

{{Ramme}}

Giuseppe Verdi (1813-1901) vart fødd i Parma, der han voks opp i enkle kår. Alt tolv år gammal fungerte han som organist i landsbykyrkja. 19 år gammal søkte han om opptak ved konservatoriet i Milano, men kom ikkje inn. I staden tok han privattimar. I 1839 fekk han oppført den fyrste operaen sin på La Scala i Milano. Den fyrste verkeleg store suksessen hans kom med \_Nabucco\_ i 1842. Etter \_Aïda\_, frå 1871, tok han ein pause på 16 år frå den hektiske operakomponeringa for å leva eit rolegare liv. Mellom anna var han no mykje oppteken med det store gardsbruket sitt. Verdi er den einaste komponisten i musikkhistoria som med suksess òg dreiv gardsbruk! Verdi døydde under eit opphald i Milano.

{{Ramme slutt}}

### xxx3 Operaen i Italia – Verdi og verismen

Opera var musikksjangeren framfor nokon i Italia. Den som skulle leia italiensk operakunst mot høgdepunktet i romantikken, var \_Giuseppe Verdi.\_

 Verdi komponerte i alt 26 operaer. Nokre få av verka hans er ikkje knytte til operascenen. Mellom dei står \_Requiem\_ i fyrste rekkje.

 Italia var i store delar av 1800-talet oppsplitta i fleire statar, delvis under overherredømme av Austerrike. Fyrst i 1871 vart Italia endeleg samla til eitt kongerike. Kampen det italienske folket stridde for frigjering og nasjonal samling, opptok Verdi sterkt. Det gav han uttrykk for både gjennom tekstvalet og utforminga av musikken i operaene, særleg i korpartia. Fyrst og fremst gjeld det i operaene før \_Rigoletto\_. Faktisk vart mykje av denne musikken oppfatta som nasjonale kampsongar. Namnet Verdi vart brukt som patriotisk kodeord og symbol: Når folk jubla \_viva Verdi\_ meinte dei òg \_viva Vittorio Emmanuele Re D'Italia\_ ("leva Victor Emanuel, Italias konge").

 Verdi skreiv ikkje tekstane til operaene sjølv, slik som Wagner. Men han var likevel svært nøye med at librettoane var utforma slik han ville ha dei. Dei måtte underordnast dei intensjonane komponisten hadde. Det minner mykje om Mozarts krav om at "poesien skal vera musikkens lydige dotter". Med eit såleis standpunkt tok han i realiteten avstand frå Wagners \_heilskapskunstverk\_.

 Verdi skil seg òg frå Wagner ved at han sette songstemmene langt meir i sentrum. Rett nok kan me sjå at det var ei utvikling: I dei seinare operaene fekk orkesteret stendig meir å seia i dramatiseringa av handlinga. Men det vart aldri nokon berar av den musikalske utviklinga, slik som hos Wagner.

 Verdis melodiar er oftast betre tilrettelagde for song enn Wagners. Dei har ikkje så mange vanskelege sprang og ligg betre for stemma. Mange av dei er òg svært lette å læra og vart raskt dei reinaste landeplagene. Eit døme er \_La donna e mobile\_ frå \_Rigoletto\_:

{{Ramme: Dei mest kjende operaene til Verdi er:}}

\_Rigoletto\_ (1851)

\_Trubaduren\_ (1853)

\_La Traviata\_ (1853)

Maskeballet (1859)

\_Lagnadsmakta\_ (1862)

Don Carlos (1867)

\_Aïda\_ (1871)

\_Otello\_ (1887)

\_Falstaff\_ (1893)

{{Ramme slutt}}

--- 157 til 340

DØME 11 \_Verdi: Rigoletto, La Donna e mobile\_

{{Sjå notehefte.}}

I motsetnad til operaene til Wagner er dei fleste av operaene til Verdi nummeroperaer. Det vil seia at dei er sette saman av slutta former som resitativ, ariar, ensemblesatsar og korsatsar. Særleg tydeleg er det i dei tidlege operaene. Men for å dramatisera handlinga betre utvikla Verdi etter kvart ein stil der han meir og meir viska ut preget av nummeropera. Slik sett nærma han seg Wagner.

 Leiemotivteknikken var sentral hos Wagner. Det var han ikkje hos Verdi. Han tok berre i liten grad i bruk leiemotiv.

 Wagner dikta seg inn i ei segn- og gudeverd, med mystikk og symbolikk. Operaene til Verdi handlar derimot meir om menneskelege kjensler.

{{Bilete: Scenebilete frå Aïda, Den Norske Opera}}

--- 158 til 340

I romantisk ånd er handlinga i dei fleste av operaene til Verdi oppdikta historiske hendingar. Eit unnatak er \_La Traviata,\_ som byggjer på skodespelet \_Kameliadama\_, av Alexandre Dumas d.y., altså eit samtidsdrama. Dermed kom Verdi òg i kontakt med \_realismen\_ i litteraturen.

{{Ramme}}

\_Realismen\_ oppstod i 1830-åra og dominerte litteraturen i 1870-og 1880-åra. Realismen var ein reaksjon mot romantikarane, som ein meinte pynta for mykje på den verkelege verda. Samfunnstilhøva i Europa midt på 1800-talet var prega av industrialisering, sosial naud og aukande klasseskilnader. Det vart kravd at kunstnarane måtte nærma seg denne røynda, at dei måtte ta stilling til henne. I Noreg var Camilla Collett ein av dei tidlegaste realistiske forfattarane. Den største av dei alle var Henrik Ibsen. Hans \_Peer Gynt\_ er på mange måtar ein harselas over romantikken.

{{Ramme slutt}}

{{Bilete: Puccini med kona si, Elvira, 1905}}

I operaene til dei italienske komponistane som følgde etter Verdi, finn me ein musikalsk parallell til realismen. Me kallar denne retninga for \_verismen\_. Handlinga i operaene til veristane var nærare røynda enn før. Og ho framstilte gjerne skuggesidene i livet.

 Den mest kjente komponisten var \_Giacomo Puccini\_ (1858-1924). Han vart raskt sedd på som Verdis etterfølgjar, ei nemning han høyrde så mykje at han etter kvart avskydde henne! Me reknar Puccini til verismen, jamvel om ikkje alle operaene hans kan kallast veristiske. Puccini vart verdskjend med \_La Bohème\_ i 1896. Andre kjende operaer er \_Tosca\_ og \_Madama Butterfly.\_ Puccini nådde ikkje å verta ferdig med operaen \_Turandot\_, men den er fullført av andre etter at han døydde.

 Puccini var ein meister i å dramatisera kva situasjon det skulle vera. Han hadde sin store styrke i melodikken, som så mange andre italienske komponistar. Melodikken vekslar smidig mellom parlando og meir ariose parti. Og han dekkjer eit stort spekter: Han kan vera lyrisk, søt, dramatisk eller ekstatisk, alt etter kva situasjonen krev. Samstundes er instrumentasjonen fargerik. Puccini brukte dei moderne harmoniske verkemidla i samtida, som kromatikk og akkordsamband som bryt med funksjonsharmonikken. Men han gjorde det med ei viss varsemd.

 Operaene til Puccini vart snøgt svært populære, og det er dei i dag òg.

--- 159 til 340

### xxx3 Fransk opera. Operette

I 1850-åra smelta dei to franske retningane grand opéra og opéra comique (sjå side 132) saman i ei operaform me kallar \_lyrisk opera\_. Nemninga kjem av at dei franske komponistane i tida med vitande og vilje søkte eit lyrisk uttrykk i musikken. Den mest kjende lyriske operaen er \_Faust\_ av \_Charles Gounod\_ (1818-1893). Dei kunstnarlege høgdepunkta i operaen er i dei kjenslevare kjærleiksscenane mellom dei to hovudpersonane Faust og Margarethe.

 \_Carmen\_ av \_Georges Bizet\_ (1838-1875) er vanskeleg å plassera innanfor ei bestemt retning. I denne operaen finn ein element frå både lyrisk opera, grand opéra og operette. Han er ein av dei største suksessane i operalitteraturen, og er høgdepunktet for fransk opera i romantikken. Handlinga går føre seg i Spania, og er på romantisk vis lagd til eit eksotisk miljø, med mellom anna tyrefektarar, sigøynarar og smuglarar som aktørar. Klåre og avrunda former er typisk for musikken. Slik sett skil operaen seg sterkt frå Wagners musikkdrama.

 \_Operetten\_ (eigentleg: liten opera) utvikla seg i Paris i 1850-åra. Han samla i seg trekk frå fleire folkelege og underhaldande sceneformer som opéra comique, opera buffa og syngjespel. Dialogane i operettane vert tala, og musikken er gjerne enkel og lett å læra. Muntre scenar vekslar med sentimentale, og danseinnslag er vanleg.

 Den som har æra av å ha skapt sjangeren, er \_Jacques Offenbach\_ (1819—1880). I operetten \_Orfeus i underverda\_ tok han på ein spøkefull måte opp den gamle Orfeus-myten, som fleire komponistar tidlegare hadde laga seriøse operaer over. Også i \_Den skjønne Helene\_ brukte han eit emne frå gresk mytologi. Det var likevel samfunnstilhøva i samtida Offenbach ynskte å gje eit satirisk bilete av med desse operettane.

 Operetten fekk snart ein avleggjar i Wien. Her vart satiren i Parisoperetten avløyst av ein meir godmodig munter tone. Dessutan vart wienervalsen eit typisk innslag i operetten. Valsekongen \_Johann Strauss d.y.\_ (1825-1899) hadde stor suksess med \_Flaggermusa\_. Den mest kjende operettekomponisten etter Strauss d.y. var \_Franz Léhar\_ (1870-1948).

 Som musikkform vart den austerrikske operetten ein vesentleg kommersiell suksess, og det vart laga svært mange operettar. Fram til andre verdskrigen vart det i alt komponert nærare 1100 verk!

 Operetten fekk arvtakaren sin i den amerikanske musikalen.

--- 160 til 340

### xxx3 Johannes Brahms (1833-1897)

{{Ramme}}

Johannes Brahms vart fødd i Hamburg. Faren var kontrabassist. Brahms var pianist i ei kneipe i hamnekvartera i Hamburg alt som 13-åring. Han utvikla seg i tenåra til ein dugande pianist, som spela på konsertar. Samstundes komponerte han. Franz Liszt tykte på denne tida om komposisjonane hans.

 Brahms vart kjent med Schumann i 1853. Det skulle få mykje å seia for han. Me har tidlegare vore inne på korleis Schumann trykte han til sitt bryst i ein artikkel i Neue Zeitschrift für Musik. Også på det personlege planet kom møtet med Schumann til å få mykje å seia. Brahms og Schumann vart nære vener, og ikkje minst vart Brahms og Clara Schumann nære vener etter at Schumann døydde. Noko ekteskap mellom Brahms og den 14 år eldre Clara Schumann vart det aldri, men dei hadde sterke kjensler for kvarandre. På det kunstnarlege planet fekk ho òg mykje å seia for han. Ho var ein ypparleg tolkar av musikken hans.

 I 1863 flytta Brahms til Wien, der han budde i dei fleste åra fram til han døydde. Han levde som fri kunstnar utan andre faste stillingar enn enkelte dirigentengasjement.

 Brahms var ein feira kunstnar i samtida. På sine eldre dagar var han likevel ein einsam mann som vart svært inneslutta. Det kan me merka på det innovervende som merkjer komposisjonane hans frå dei seinare åra.

{{Ramme slutt}}

{{Bilete: Johannes Brahms}}

Brahms komponerte fire symfoniar i tillegg til andre orkesterverk. Konsertane er to klaverkonsertar, ein fiolinkonsert og ein dobbeltkonsert for fiolin, cello og orkester. Til å vera romantikar har Brahms ein svært omfattande produksjon av kammermusikk, heile 24 verk for ymse besetningar. Av klavermusikk har han komponert mellom anna tre sonatar og mange einsatsa karakterstykke. Liedproduksjonen er òg omfattande. \_Ein deutsches Requiem\_ står i fyrste rekkje mellom dei større vokalverka.

#### xxx4 Klaver- og kammermusikk

Brahms tok sterkt avstand frå programmusikken. Dei mange karakterstykka han skreiv for klaver, fekk ikkje eingong beskrivande titlar. I staden vart dei samla under namn som Intermesso, Balladar og liknande.

 Brahms var interessert i folkemusikken. Hans \_Ungarske dansar\_ for firhendig klaver er døme på det. I desse stykka er det sigøynarmusikken som har inspirert han.

 Brahms var den store framgrunnsfiguren i romantikken når det gjeld kammermusikk. Han skreiv for mange ulike instrumentkombinasjonar. Den mest originale besetninga har trioen for fiolin, horn og klaver. Verka elles er sonatar, trioar, kvartettar og kvintettar i kombinasjonar av strykarar, klaver og klarinett.

 Brahms utnytta instrumentkombinasjonane fullt ut for å få fram dei klangane han ville. Uttrykksregisteret er rikt, og musikken er polyfont utarbeidd.

--- 161 til 340

#### xxx4 Vokalmusikken

\_Ein deutsches Requiem\_ frå 1866 var verket som plasserte Brahms som ein av dei fremste komponistane i andre halvdelen av romantikken. Det er for sopransolo, barytonsolo, kor og orkester. Brahms var protestant og brukte difor ikkje dei latinske tekstane som var vanlege i eit rekviem. I staden sette han musikk til tyske bibelsitat han sjølv valde ut.

 Brahms komponerte liedar gjennom heile livet sitt som komponist, og er den største av dei liedkomponistane som kom rett etter Schumann. Dei fleste liedane er i strofisk eller variert strofisk form. Det er ikkje utan grunn: Brahms hadde nemleg folkesongen som ideal for lieden. Dermed stod han nærare Schubert enn Schumann som liedkomponist. Eit døme på ein lied med folkevisepreg er \_Wiegenlied\_:

 DØME 12 \_J. Brahms: Wiegenlied, melodistemma\_

{{Sjå notehefte.}}

#### xxx4 Konsertar, symfoniar og annan orkestermusikk

Alle konsertane til Brahms er teknisk svært krevjande. Likevel er dei utan den overflatiske briljansen til virtuoskonsertane i solostemmene. Dei set heller ikkje solisten i sentrum framfor orkesteret, snarare tvert om. Dei er det me kallar \_symfoniske konsertar\_. Det tyder at hovudvekta vert lagd på orkesteret snarare enn på solisten, og at solostemma vert innvoven i orkesterklangen, som eit supplement til den. Den fyrste klaverkonserten var då òg opphavleg planlagd som ein symfoni. Den andre klaverkonserten er spesiell ved at han har fire satsar, på line med ein symfoni. Konsertane til Brahms er dei viktigaste i romantikken i sjangeren symfoniske konsertar.

{{Ramme: To hovudtypar konsertar i romantikken:}}

 Virtuoskonsertar:: \_Den virtuose solostemma dominerer, medan orkesteret akkompagnerer.\_

 Symfoniske konsertar:: \_Orkesteret dominerer, medan solostemma vert voven inn i orkesterklangen.\_

{{Ramme slutt}}

Mange ser konsertane, til liks med klaversonatane, som førebuingar før Brahms våga å skriva symfoniar. Det same gjeld òg det store variasjonsverket hans for orkester: \_Variasjonar over eit tema av Haydn.\_ Det var nemleg fyrst i mogen alder at Brahms skreiv symfoniar. Den fyrste symfonien komponerte han då han var 43 år. Kanskje var det den enorme respekten og ovundringa for

--- 162 til 340

Beethoven som gjorde at han venta så lenge. Han ville ikkje laga noko som tydeleg var dårlegare enn symfoniane til Beethoven.

 Brahms komponerte i alt fire symfoniar. Ingen av dei har noko program, dei er "absolutt musikk", og alle har fire satsar. Forma viser at han førde vidare tradisjonen frå wienerklassisismen og Beethoven. Musikken til mange av romantikarane verkar laust samansett i forma, ein får ofte inntrykk av at inspirasjonen i augneblinken styrde komposisjonsarbeidet. Slik er det ikkje med musikken til Brahms. Han var svært oppteken av at musikken skulle ha ei fast og "logisk" form. Her var han på line med Beethoven.

 Det var han òg i måten å laga tema på. Det var typisk for Brahms å byggja opp tema av nokre få motiv (samanlikn med 1.-satsen i \_Lagnadssymfonien\_ til Beethoven). Opninga av Symfoni nr. 4 i e-moll byggjer nokså enkelt på eit tersmotiv (seksten er omvendinga av tersen):

 DØME 13 \_Brahms: Symfoni nr. 4 a) Opninga av hovudtemaet i 1. sats\_

{{Sjå notehefte.}}

2. -satsen er òg interessant. Den er eit døme på den interessa Brahms hadde for eldre tiders musikk. Her har han brukt den gamle kyrkjetonearten frygisk. Hovudtonearten i satsen er Edur, men Brahms lèt han opna i e-frygisk:

 b) 2. sats, opninga

{{Sjå notehefte.}}

I 3. sats gjev Brahms seg i kast med ein scherzo som kan minna om Beethoven:

 c) 3. sats, opninga

{{Sjå notehefte.}}

--- 163 til 340

I 4. sats viser Brahms igjen interessa si for eldre tiders musikk. Her bruker han variasjonsforma passacaglia, ei form som var vanleg i barokken. Satsen er ei variasjonsrekkje på 30 variasjonar pluss koda. Temaet det vert variert over, er på åtte taktar:

 d) 4. sats, opninga

{{Sjå notehefte.}}

### xxx3 Anton Bruckner (1824-1896) – symfonikaren mellom fløyene

{{Bilete: Anton Bruckner}}

{{Ramme}}

Anton Bruckner vart fødd i Austerrike. Faren, som var skulelærar, gav han den fyrste musikkutdanninga. Bruckner utdanna seg til lærar, men sytte samstundes for å få ei solid musikkutdanning. Han var godt teoretisk skolert og ein svært dugande organist og improvisator ved orgelet. I 1856 vart han domorganist i Linz i Austerrike, og i 1868 professor ved konservatoriet i Wien.

 Bruckner møtte mykje motstand for musikken sin, og det tok lang tid før han verkeleg vart godteken. Mot slutten av livet sitt fekk han derimot både keisarleg heidersgasje og heidersbustad.

{{Ramme slutt}}

Anton Bruckner levde samstundes med Brahms. Dei budde begge i Wien, men det var ikkje noko hjarteleg forhold mellom dei. Bruckner såg nemleg mykje opp til Wagner, og tok opp element frå musikken hans i sin eigen. Han fekk difor ein innbiten motstandar både i Brahms og i Wienkritikaren og Brahms-tilhengjaren Eduard Hanslick.

 Bruckners produksjon er i fyrste rekkje ni symfoniar og tre store messer. Messene og den fyrste symfonien vart komponert før han flytta til Wien.

 Bruckner var ein av dei største organistane i Austerrike. Det kan difor verka rart at han mest ikkje komponerte for orgel. Klangverda til orgelet inspirerte han likevel når han arbeidde med symfoniane. Måten han sette ulike klangblokker opp mot kvarandre på, viser det.

 Samstundes var han påverka av Wagner, særleg når det gjeld instrumentasjon og harmonikk. Derimot var han ikkje, som nytyskarane, oppteken av å kopla musikken med litterære tekstar. Somme prøvde rett nok å tolka program inn i symfoniane, men programmusikk er dei likevel ikkje.

 Bruckner bygde symfoniane på den tradisjonelle symfoniforma med fire satsar. Dei har same gigantiske dimensjonane som Beethovens 9. symfoni, men er utan vokalinnslag. Klangprakta er òg stor: Bruckner tok i bruk eit stort orkester.

 Bruckner sette ofte kontrasterande tema brått opp mot kvarandre. Han brukte òg raske dynamiske skiftingar. I høve til den "logisk" oppbygde musikken til Brahms kan Bruckners difor verka kaotisk.

 Jamvel om han vart hissig angripen av Brahms-tilhengjarane, og Wagner-tilhengjarane såg på han som ein av sine, står han likevel i ei mellomstilling mellom dei to fløyene: klassisisten som såg opp til Wagner og som komposisjonsteknisk var påverka av han.

--- 164 til 340

## xxx2 Nasjonalromantikken

Me hugsar korleis Verdi brukte operaforma som nasjonalt kampmiddel. Også i Tyskland var det nasjonale medvitet aukande. Til dømes kjempa Weber for den nasjonale tyske operaen for å demma opp mot italiensk operadominans.

 Det var likevel i utkantane av Europa at nasjonalismen fekk mest å seia for musikken. Omgrepet nasjonalromantikk er difor fyrst og fremst knytt til musikken i Aust-Europa, delar av Mellom-Europa, som Tsjekkia, og Norden. Her var den kunstmusikalske tradisjonen veikare enn i dei leiande europeiske musikknasjonane. Til gjengjeld var folkemusikktradisjonen rik. For å sleppa å etterlikna den tysk-austerrikske musikken søkte komponistane etter noko å forma sin eigen identitet med. Folkemusikken vart difor ei viktig inspirasjonskjelde. Andre inspirasjonskjelder var naturen og spesielle hendingar i soga til nasjonen.

 Dei nasjonalromantiske komponistane var ikkje særleg opptekne av det ideologiske skiljet mellom nytyskarane og dei klassisistisk orienterte komponistane i Tyskland og Austerrike. Dei færraste av dei kan difor plasserast innanfor den eine eller andre retninga, men oftast eit stad imellom.

### xxx3 Noreg

I romantikken var det ei aukande interesse for folkediktinga. I Noreg reiste Asbjørnsen og Moe rundt og samla inn eventyr og segner. Dermed sytte dei for at desse nasjonale kulturskattane vart berga for ettertida.

 Liknande innsamlingsarbeid gjorde organisten og komponisten \_Ludvig Mathias Lindeman\_ (1812-1887) på folkemusikkområdet. Det omfattande arbeidet Lindeman gjorde, resulterte i at det vart gjeve ut fleire melodisamlingar. Den viktigaste samlinga kalla han \_Ældre og nyere norske Fjeldmelodier,\_ utgjevne i åra 1853-1867. Både Lindeman sjølv og seinare komponistar var inspirerte av desse melodiane.

 Fiolinisten Ole Bull har me nemnt tidlegare. Det er ikkje fyrst og fremst som komponist han har sett spor etter seg. Av komposisjonane hans er det knapt andre enn dei to melodiske perlene \_Sœtergjentens Søndag\_ og \_I ensomme Stunde\_ som vert hugsa i dag. Han fekk derimot mykje å seia som inspirator for andre, ikkje minst ved at han gav norske komponistar og musikarar nasjonal sjølvtillit.

 Nasjonalromantikken tok til å slå gjennom i Noreg i 1840-åra. Det nasjonalromantiske gjennombrotet kan symboliserast ved dei tre kveldsunderhaldningane som den nystarta kunstforeininga i Kristiania heldt i 1849. Kveldane var nærast ein

--- 165 til 340

{{Bilete: Tidemand og Gude: Brudefœrden i Hardanger}}

demonstrasjon av kva nasjonens yngre kunstnarar hadde å by på. Her spela Ole Bull, det vart framført dikt av Welhaven, Jørgen Moe og Andreas Munch, og det vart vist tablå frå norsk folkeliv og natur av Tidemand og Gude. Størst suksess gjorde avslutningstablået \_Brudefœrden i Hardanger.\_ Tidemand og Gude hadde laga dekorasjonane, og Halfdan Kjerulf hadde komponert musikken til dikt av Andreas Munch.

 Det var likevel ikkje berre det særprega norske som vart dyrka i romantikken. Norsk musikkliv hadde samstundes ei opning mot den europeiske, særleg den ryske, romantikken. Norske komponistar og musikarar drog ut i Europa for å læra. Særleg var konservatoriet i Leipzig ein populær utdanningsinstitusjon.

--- 166 til 340

#### xxx4 Halfdan Kjerulf (1815-1868)

{{Bilete: Halfdan Kjerulf}}

{{Ramme}}

Halfdan Kjerulf vart fødd i Kristiania. Her fekk han den fyrste musikkundervisninga si. Det var likevel ikkje meininga at han skulle verta musikar, men embetsmann som faren. Han byrja difor på jusstudiet. Ei rekreasjonsreise til Paris fekk mykje å seia for han. Der møtte han eit blømande musikkliv med framføringar av wienerklassisk og tidlegromantisk musikk. Det gjorde djupt inntrykk på han. Då han kom attende til Noreg, tok han for alvor til å komponera. Samstundes arbeidde han som utanriksredaktør i ei av avisene i Kristiania. Han var òg i nokre år dirigent for den nystarta Studentersangforeningen. Det gav han nyttig røynsle om kva verkemiddel mannskoret hadde. I åra 1849-51 studerte han fyrst i København, deretter i Leipzig. I ein alder av 35 år fekk han endeleg ei solid konservatorieutdanning. Kjerulf levde eit heller tilbaketrekt liv i Kristiania.

{{Ramme slutt}}

Halfdan Kjerulf prøvde seg sjeldan på store former. Ca. 130 romansar og ca. 40 mannskorsongar utgjer hovudtyngda av produksjonen. I tillegg komponerte han over 30 klaverstykke og laga mange klaverarrangement av folkeviser.

 Kjerulf hadde interesse for norsk folkemusikk. Samstundes var tonespråket hans nær knytt til moderat tysk romantisk musikk, slik han lærde han å kjenna ved konservatoriet i Leipzig. Det gjer at me kan følgja to liner i produksjonen hans. Me ser det tydeleg i romansane og klaverstykka. På den eine sida har me stykke som står i tysk romantisk tradisjon. Romansen \_Af Maanens Sølverglød\_ er eit døme:

 DØME 14 \_Kjerulf: Af Maanens Sølvergiød opus 20 nr. 2, opninga\_

{{Sjå notehefte.}}

På den andre sida har me stykke med norsk preg, der norsk folkemusikk har vore inspirasjonskjelde. Det ser me i romansen Ingrids visa:

 DØME 15 \_Kjerulf: Ingrids visa opus 6 nr. 4, opninga\_

{{Sjå notehefte.}}

--- 167 til 340

{{Sjå notehefte.}}

Kjerulf etterliknar her folkedansen springar. Me ser det på den spenstige rytmen i 3/4-takt og forsiringane i melodistemma og klaverforspelet. Legg òg merke til kvintgjentakingane i bassen. Tonar som kling med heile tida, er typisk for somme av folkemusikkinstrumenta (mellom anna langeleik). Slike orgelpunkt finn me difor ofte i Kjerulfs norskinspirerte stykke.

 Romansane til Kjerulf har oftast strofisk eller variert strofisk form. Dei med norsk preg har gjerne enklast form. Det er naturleg: På den måten imiterte Kjerulf folkevisa.

#### xxx4 Rikard Nordraak (1842-1866)

Verka til Nordraak er naturleg nok ikkje mange, ca. 40 i talet. Det er romansar, klaverstykke, mannskorsongar og scenemusikk. Ein del av musikken vert framleis oppført. \_Der ligger et land\_ er til dømes ein av dei mest kjende songane våre, medan \_Olav Tryggvason\_ er ein av dei mest populære mannskorsongane våre.

 Det er fyrst og fremst som inspirator at Nordraak har fått noko å seia. Han hadde ei glødande interesse for folkemusikken, ei interesse som smitta over på venen hans, Edvard Grieg.

{{Bilete: Rikard Nordraak og Edvard Grieg}}

{{Ramme}}

Rikard Nordraak vart fødd i Kristiania i 1842. Han fekk musikkutdanninga si i København og Berlin. I 1863 avbraut han studia og drog attende til Noreg. Her vart \_Ja, vi elsker\_ komponert. Den vart sungen offentleg fyrste gong 17. mai 1864. Same året reiste han attende til København. Saman med Grieg og to danske komponistar starta han her foreininga \_Euterpe, med nordisk Formaal og i nordisk Aand.\_ Nordraak døydde i Berlin av tuberkulose berre 23 år gammal.

{{Ramme slutt}}

--- 168 til 340

### xxx3 Edvard Grieg (1843-1907)

{{Ramme}}

Edvard Grieg vart fødd i Bergen i 1843. Mora, som var pianistinne, gav han den fyrste klaverundervisninga. Ole Bull var ein ven av familien. Han rådde Grieg til å byrja å studera ved musikkonservatoriet i Leipzig. Dit reiste han 15 år gammal. Han vart der i fire år, rett nok med eit avbrot på grunn av ein alvorleg sjukdom. Etter å ha fullført utdanninga i Leipzig, var han òg nokre år i København. Der studerte han med den kjende danske komponisten Gade. I 1866 busette han seg i Kristiania, der han arbeidde som dirigent og musikklærar. Han var med på å starta symfoniorkesteret Musikforeningen, det som i hundreåret etter skulle verta til Oslo filharmoniske orkester. I 1867 gifte han seg med kusina si, Nina Hagerup, som var songarinne. Grieg fekk komponistgasje i 1874. Dermed kunne han ofra seg heilt for komponeringa. I åra som følgde, budde han både i Bergen, i Kristiania og i Lofthus i Hardanger. I 1880-82 var han dirigent for Musikselskabet Harmoniens orkester i Bergen. Det var den siste faste stillinga han hadde. I 1885 flytta han og Nina inn i den nybygde villaen Troldhaugen utanfor Bergen. Det vart heimen deira for resten av livet. Grieg var mykje på konsertreiser der han dirigerte eigne verk. Det gjorde han heilt til det siste, trass i at han hadde dårleg helse og var mykje sjuk.

{{Ramme slutt}}

{{Bilete: Edvard Grieg}}

Grieg komponerte mest i små former som romansar og einsatsa klaverstykke, såkalla \_lyriske stykke\_. Det var her han kjende seg mest heime. Men han komponerte òg kammermusikk, ein symfoni og scenemusikk. Mest kjend av alle verka er klaverkonserten i a-moll.

 Grieg var svært interessert i norsk folkemusikk. Han høyrde ofte på folkemusikarar som spela feleslåttar. Frå folkemusikken henta han både rytmiske og melodiske trekk. Det gjer at me i dag oppfattar musikken hans som typisk norsk.

#### xxx4 Romansar

Grieg skreiv romansar gjennom heile livet sitt som komponist, til saman ca. 140. I det tidlege opus 5, \_Hjœrtets Melodier,\_ var kona hans, Nina, inspirasjonskjelda. Dei viktigaste romansane finn me i songsyklusen \_Haugtussa\_ til tekst av Garborg og \_Melodier\_ til dikt av Vinje.

 Forma på romansane er til vanleg enkel. Dei aller fleste er i strofisk eller i variert strofisk form. Det er tydeleg at Grieg har ynskt å gjenskapa folkevisa.

{{Ramme}}

alterasjon:: kromatisk heving eller senking av ein akkordtone.

{{Slutt}}

Om formene er små, er uttrykket intenst. Det kjem i fyrste rekkje av den avanserte harmonikken. Grieg var ein føregangsmann på harmonikkområder. Det er hovudgrunnen til at han vert sedd på som ein viktig komponist i musikkhistoria. Han brukte ofte dissonerande forslagstonar og altererte akkordar.

--- 169 til 340

Resultatet av det er ofte kromatiske liner i mellom- og understemmer.

 Melodistemma er til vanleg bygd opp med få motiv som stendig vert varierte. Denne teknikken kallar me \_melodisk rim\_. Det er eit trekk ved Griegs musikk som minner sterkt om norsk folkemusikk.

#### xxx4 Klavermusikken

Grieg gav ut i alt ti hefte med klaverstykke som han kalla lyriske stykke. Desse stykka er en lde i forma, ABA-form er det mest vanlege. Somme har skildrande titlar, som til dømes \_Sommerfugl\_ og \_Ensom Vandrer.\_ I somme andre imiterte Grieg norske folkedansar. Dei har gjerne titlar etter folkedansane, det vil seia halling, gangar og springdans. Eit døme er Gangar opus 54 nr. 2:

 DØME 16 \_Grieg: Gangar opus 54 nr. 2, opninga\_

{{Sjå notehefte.}}

Her er det norske tydeleg: Den spenstige rytmen viser folkedanskarakteren. Det same gjer forsiringar i melodistemma og orgelpunkt i bassen. Legg òg merke til dei stendige variasjonane av dei same motiva. Det er typisk for folkemusikken.

 Mindre tydeleg er påverknadene frå folkemusikken i \_Notturno\_ opus 54 nr. 4. Men dei er der: Totaktsmotiv vert også her stendig variert. Legg merke til motivet med fallande liten sekund og stor ters. Det er ei vanleg vending i norsk folkemusikk. Grieg brukte henne ofte. Me kallar henne for \_det griegske leiemotivet\_.

 DØME 17 \_Grieg: Notturno opus 54 nr. 4\_

{{Sjå notehefte.}}

--- 170 til 340

{{Sjå notehefte.}}

Seinare i stykket finn me dette partiet:

 b) taktane 52-54

{{Sjå notehefte.}}

Her fører Grieg dominantseptimakkordar nedover utan at dei får noka oppløysing. Slike vendingar vart vanlege i impresjonismen, og viser kor langt framme Grieg var med sin harmoniske stil.

 \_Ballade\_ i g-moll er det viktigaste av alle klaververka til Grieg. I forma er han ei variasjonsrekkje over ein norsk folketone.

 Grieg laga tre opusnummer med omarbeiding av norsk folkemusikk. Av dei er \_Slåtter\_ opus 72 dei som ruvar høgast. Dei vart skrivne seint i produksjonen hans. Til liks med eit anna seint verk, \_4 Salmer\_ for baryton og blanda kor, har dei ein dissonerande harmonikk som peikar fram mot Bartóks stil tidleg på 1900-talet.

--- 171 til 340

#### xxx4 Sykliske verk

Grieg komponerte ikkje mange sykliske verk. Verklista femner om em tidleg klaversonate tre fiolinsonatar, ein cellosonate, ein strykekvartett i g-moll og klaverkonserten i a-moll. Dessutan komponerte han \_Symfoni\_ i c-moll, som er eit ungdomsverk. Han gav partituret påskrifta \_må aldri oppføres\_. Det har symfonien likevel vorte men ikkje før i 1981.

 Grieg sleit ein del med å få til forma på lengre verk. Det hadde han til felles med mange romantikarar. Ein grunn kan vera at Grieg var ein utprega lyrisk komponist. Tema hans er dessutan ofte avrunda (avslutta) og passar dermed ikkje så godt for symfonisk tilrettelegging. Når Grieg likevel vann over formproblema, var det ved at han var svært melodisk oppfinnsam. Han fylte formene ved stendig å lenkja nye musikalske tankar etter kvarandre. Klaverkonserten er eit døme på det. Den er Griegs mest kjende verk.

 \_Klaverkonserten\_ i a-moll (1868) har tre satsar. 1.-satsen er i sonatesatsform med ei kort innleiing. I innleiinga støyter me med ein gong på \_det griegske leiemotivet\_:

 DØME 18 \_Grieg: Klaverkonsert i a-moll\_

 a) innleinga

{{Sjå notehefte.}}

--- 172 til 340

Dei to delane av sidetemaet er tydeleg avslutta tema:

 e)

{{Sjå notehefte.}}

#### xxx4 Scenemusikalske verk

Grieg starta på arbeidet med ein opera i samarbeid med Bjørnstjerne Bjørnson. Denne operaen, \_Olav Tryggvason,\_ vart aldri fullførd. Av dei tre andre scenemusikalske verka er musikken til Ibsens \_Peer Gynt\_ den som ruvar mest. Grieg sette seinare saman to orkestersuitar av denne musikken.

{{Bilete: Edvard og Nina Grieg}}

--- 173 til 340

### xxx3 Griegs samtidige

#### xxx4 Johan Svendsen (1840-1911)

{{Ramme}}

Johan Svendsen vart fødd i Kristiania. Den fyrste musikkundervisninga fekk han av faren, som var militærmusikar. Johan spela både klarinett og fløyte, men fiolinen var likevel hovudinstrumentet hans. Svendsen vart fyrst elev av den velsedde tyske musikaren Carl Arnold, som heldt til i Kristiania. 21 år gammal drog han til Leipzig for å læra meir. Ved konservatoriet der studerte han fiolin og komposisjon. Svendsen var tidleg mogen, og alt i studietida komponerte han verdifull musikk. Han oppheldt seg i utlandet heilt fram til 1872, då han flytta attende til Kristiania. Her fekk han ein framståande posisjon, mellom anna som dirigent for Musikforeningen. Avbrote av utanlandsopphald i åra 1877-1880 var han i Kristiania fram til 1883. Då flytta han til København, der han vart tilsett som dirigent ved Det kongelige Theater. Der vart han buande resten av livet sitt.

{{Ramme slutt}}

Johan Svendsen levde og verka samstundes med Grieg. Han er den store symfonikaren mellom nasjonalromantikarane våre og fyller dermed ut dei felta der Grieg utretta minst.

 Hovudtyngda av Svendsens produksjon er orkestermusikk. Utanom ro symfoniar komponerte han òg fleire einsatsa orkesterverk. Sentralt mellom dei er dei fire norske rapsodiane. Andre kjende orkesterstykke er \_Karneval i Paris, Zorahayda, Festpolonese\_ og \_Norsk kunstnerkarneval.\_ Mellom dei mest spela verka hans er \_Romanse for fiolin og orkester.\_

 Johan Svendsen står i ei mellomstilling mellom den klassisistiske og den nytyske retninga i romantikken. Han komponerte symfoniar med klassisk formoppbygging. Orkesterstorleiken er òg stort sett den same som dei klassisistiske komponistane brukte. Harmonisk nærma han seg forsiktig dei meir radikale komponistane ved å bruka kromatiske liner i under- og mellomstemmene. Med \_Zorahayda\_ kom han over i leiren til nytyskarane. \_Zorahayda\_ er nemleg programmusikk. I \_Karneval i Paris\_ teikna Svendsen eit bilete av karnevalsfesten i byen, og i \_Norsk kunstnerkarneval\_ kombinerte han ein norsk bruremarsj og ein italiensk folkemelodi. Begge desse verka er på grensa til å vera programmusikk.

 Dei fire norske rapsodiane sette Svendsen saman av norske folkemelodiar. Dei fleste av melodiane henta han frå Lindemans samling \_Ældre og nyere Norske Fjeldmelodier.\_ Rapsodiforma var populær i romantikken, og stamma frå Liszts ungarske rapsodiar.

 Som dirigent var Svendsen av europeisk format. Han kjende verkemidla i orkesteret fullt ut. Instrumentasjonskunsten hans er difor av høg klasse. Me kan gjerne kalla han glansfull. Særleg verknadsfull er måten han sette instrumentgruppene opp mot kvarandre på: Blåsargrupper og soloblåsarar dannar gjerne motstemmer til strykarane. På denne måten viste han òg kor elegant han meistra kunsten å komponera kontrapunkt.

#### xxx4 Agathe Backer Grøndahl (1847-1907)

{{Bilde: Agathe Backer Grøndahl}}

Agathe Backer Grøndahl vart fødd i Holmestrand. Ti år gammal flytta ho med familien til Kristiania, der ho tekk undervisning i musikk av mellom andre Halfdan Kjerulf. 17 år gammal drog ho til Berlin for å studera. 20 år gammal debuterte ho på klaver i Kristiania. Deretter studerte ho med mellom andre Liszt i Weimar, I 1871 busette ho seg i Kristiania, men var ofte på konsertreiser i utlandet.

--- 174 til 340

I romantikken tok kvinnene til å gjera seg gjeldande i musikklivet i Noreg. Den som nådde lengst av dei, var Agathe Backer Grøndahl.

 Verklista hennar femner om i fyrste rekkje romansar og klaverstykke. Dessutan arrangerte ho folketonar, og ho komponerte òg eit par orkesterverk.

 Agathe Backer Grøndahls musikk er prega av ein konservativ romantisk stil. Harmonikken er til dømes relativt enkel, sedd i høve til tida ho levde i. Mendelssohn og Schumann, men tidvis også Grieg, synest å ha vore førebileta.

 Romansane utgjer om lag halvparten av komposisjonane hennar. Dei har ulik form, men variert strofisk form dominerer. Av klaverstykka er særleg dei 19 konsertetydane krevjande. Dei viser at ho var flink til å utnytta det klaveret kunne gje. Fleire av klaverstykka og romansane er populære også i dag. Det kjem særleg av den melodiske sjarmen i musikken og dei fine klangverknadene i klaverstemma.

 Agathe Backer Grøndahl var ein av dei fremste norske pianistane i si tid. Ein annan stor kvinneleg pianist var \_Erika Lie Nissen\_ (1845-1903). Ho òg utdanna seg fyrst hos Kjerulf, deretter i Berlin. Ho gjorde karriere både i Noreg og i utlandet.

### xxx3 Norden elles

Den største komponisten Sverige fostra under romantikken, var \_Franz Berwald\_ (1796-1868). Han er mest kjend for symfoniane sine. Det er likevel i Danmark og Finland me finn dei to største, nemleg Carl Nielsen og Jean Sibelius.

 Dansken \_Carl Nielsen\_ (1865-1931) komponerte seks symfoniar og vert rekna som den største symfonikaren i Norden. Samstundes laga han fleire populære viser, mellom anna \_Jens Vejmand.\_ Den danske folkevisa gav han impulsar også når han skreiv symfoniar. Nielsen la stor vekt på melodikken i symfoniane sine, så stor at harmonikken ofte synest å vera resultat av dei melodiske linene. Melodikken er diatonisk og gjerne bygd på kyrkjetoneartar. Rytmen er spenstig, nærast danseliknande. Carl Nielsen komponerte dei fyrste verka i ei tid då romantikken enno var den rådande stilepoken. Men tonespråket hans vart etter kvart så moderne at det snarare høyrer heime innanfor stilretningar på 1900-talet.

 Den store finske meisteren var \_Jean Sibelius\_ (1865-1957). Medan Nielsen skreiv symfoniar med utgangspunkt i den klassisistiske retninga i romantikken, hadde Sibelius eit bein i kvar av hovudretningane i romantikken. Han komponerte nemleg både symfoniar (7) og symfoniske dikt.

 Sibelius hevda at han ikkje var påverka av finsk folkemusikk, men snarare av finsk natur. Direkte bruk av folkemusikken, som hos Grieg, er då heller ikkje vanleg hos Sibelius. Han er mest

--- 175 til 340

nasjonalromantisk i dei symfoniske dikta, der utgangspunktet er finsk nasjonal dikting.

 Sibelius utvikla ein spesiell stil i orkesterverka: Tema vert skapte ved at små motiv veks ut til lengre melodiliner. Typisk for ban er dessutan ein mørk orkesterklang, noko han oppnådde ved å utnytta det djupe registeret i instrumenta.

 Eit av dei mest kjende verka av Sibelius er det symfoniske diktet \_Finlandia\_. Det vart komponert til ei framsyning i Helsingfors i 1899. Finland var på den tida under russisk styre. Målet med framsyninga var å skaffa pengar til pressefolk som var ramma av at fleire aviser var stengde av den russiske sensuren. Hovudnummeret på framsyninga var seks tablå med scenar frå finsk mytologi og historie. \_Finlandia\_ var det avsluttande musikkverket til tablåa.

 Dei russiske styremaktene fann etter kvart \_Finlandia\_ så farleg at dei forbaud det framført i Finland.

### xxx3 Aust- og Mellom-Europa

#### xxx4 Russisk musikk

Kunstmusikken som fanst i Russland i dei fyrste tiåra av 1800-talet, var importert frå Vesten og vart framførd av vestlege musikarar. Men så stod \_Mikhail Glinka\_ (1804-1857) fram og vart den store farsfiguren for den nasjonale russiske musikken. Operaene hans \_Livet for Tsaren\_ og \_Ruslan og Ludmila\_ har få trekk frå folkemusikken, men tekstane tek opp nasjonale emne.

 Dei utprega nasjonale komponistane som følgde etter Glinka, var ei gruppe som vart kalla "dei fem mektige". Dei som fekk mest å seia av dei, var \_Modest Musorgskij\_ (1839-1881) og \_Nikolaj Rimskij-Korsakov\_ (1844-1908).

{{Bilete: Modest Musorgskij måla av Ilja Repin}}

Hovudverket til Musorgskij er operaen \_Boris Godunov.\_ Kjent er òg det programmusikalske klaververket \_Bilete frå ei utstilling.\_ Musorgskij har her late seg inspirera av ei måleriutstilling. Verket er i ti satsar med eit \_Promenade-\_tema. mellom satsane. Temaet opnar slik:

 DØME 19 \_Musorgskij: Bilete frå ei utstilling, Promenade-tema\_

{{Sjå notehefte.}}

Legg merke til taktarten 5/4 og pentatonikken (bruk av femtoneskala). Det er trekk henta frå russisk folkemusikk.

 Liknande parallellar finn me i Musorgskijs liedar. Songstemma i liedane er nær knytt opp til rytmen i det russiske

--- 176 til 340

språket, og han har brukt kyrkjetoneartar som i folkemusikken. Liedane høyrer til dei finaste som vart laga i romantikken.

 Musorgskij prøvde å unngå vestleg innverknad. Meir open for påverknad frå vest var Rimskij-Korsakov. Han tok rett nok utgangspunkt i ein nasjonal stil, men tok imot impulsar, særleg frå nytyskarane Berlioz, Liszt og Wagner. Han utvikla seg til å verta ein glimrande instrumentator, og skreiv ei lærebok i instrumentasjon som fekk mykje å seia. Dei viktigaste verka hans er symfoniske dikt og operaer. Operaene er for det meste bygde over nasjonale emne og segner.

{{Bilete: Peter lljitsj Tsjajkovskij}}

{{Ramme}}

Peter lljitsj Tsjajkovskij (1840-1893) vart fødd i Votkinsk i det austlege Russland. Han starta karrieren sin som embetsmann i justisdepartementet, men byrja snart å studera ved musikkonservatoriet i St. Petersburg. 26 år gammal vart han lærar i teori ved konservatoriet i Moskva.

Den rike enkja fru von Meck sette svært stor pris på musikken hans. Frå 1877 til 1890 gav ho han ein høg årleg gasje for at han skulle kunna ofra seg heilt for komponeringa. Vilkåret var at dei aldri skulle møtast!

Tsjajkovskij vart etter kvart ein internasjonalt svært kjend komponist. På slutten av livet sitt reiste han mykje og dirigerte eigne verk. Han døydde i St. Petersburg.

{{Ramme slutt}}

Den mest kjende russiske komponisten i romantikken var \_Peter Tsjajkovskij\_ (1840-1893). Han høyrde til dei russiske komponistane som var meir internasjonalt orienterte.

 Tsjaikovskij komponerte seks symfoniar. Dei tre siste er dei viktigaste. Ballettane \_Svanesjøen, Tornerose\_ og \_Nøtteknekkjaren\_ er alle svært populære. Det same gjeld effektfulle og virtuose verk som klaverkonserten i b-moll og fiolinkonserten i D-dur. Av dei ti operaene står \_Eugen Onegin\_ i fremste rekkje. Tsjajkovskij komponerte òg fleire kammermusikkverk.

 Tsjaikovskij fant førebileta sine i tysk og fransk romantisk musikk. Nokon kontakt med "dei fem mektige" hadde han ikkje. Likevel er musikken hans ofte farga av eit nasjonalt tonefall. Mellom symfoniane merkar ein det best i nr. 4. Jamvel om det er ein programsymfoni, er både den og dei andre sykliske verka tradisjonelle i formoppbygginga.

 Melodikken i musikken til Tsjajkovskij er utprega lett å syngja, særleg i dei lyriske sidetema og i dei langsame satsane. Og instrumentasjonen er meisterleg. Det er nok desse to trekka som gjer Tsjajkovskijs musikk så populær også i dag.

#### xxx4 Tsjekkisk musikk

\_Bedřich Smetana\_ (1824-1884) vert rekna som grunnleggjaren av den nasjonale tsjekkiske musikken. Gjennombrotsverket hans var operaen \_Den selde brura.\_ Den vert òg rekna som den beste av dei i alt åtte operaene han skreiv, og vert gjerne kalla den tsjekkiske nasjonaloperaen (til liks med Webers \_Der Freischütz,\_ som vert kalla den tyske nasjonaloperaen). Operaen gjev eit bilete av eit tsjekkisk bondesamfunn og inneheld trekk frå både tsjekkisk folkedans og folkemusikk. Smetana komponerte òg symfoniske dikt. \_Mitt fedreland\_ er ein syklus med seks symfoniske dikt. Av dei er \_Moldau\_ mest kjent. Dette symfoniske diktet skildrar elva Moldaus laup gjennom skiftande landskap i Tsjekkia.

 Den tsjekkiske komponisten som har fått mest å seia, var likevel \_Antonín Dvořák D\_ 1841-1904). I motsetnad til Smetana var han meir orientert mot den klassisistiske retninga i romantikken. Men interessa for ein tsjekkisk nasjonal eigenart i musikken hadde han til felles med Smetana. Dei folkemusikalske trekka er

--- 177 til 340

faktisk endå tydelegare i musikken hans.

 Sentralt i Dvořáks produksjon står dei ni symfoniane. Den mest kjende av dei er den siste (Dvořák nummererte han rett nok som nummer 5). Han vert kalla \_Frå den nye verda\_ og er komponert under eit opphald i USA i 1893. Tema i symfonien er inspirerte av både indiansk, svart amerikansk og tsjekkisk folkemusikk.

 Dvořák skreiv \_Slaviske dansar\_ både for orkester og for klaver. Dei har Brahms' \_Ungarske dansar\_ som førebilete. Som Brahms komponerte Dvořák òg mykje kammermusikk. Mellom konsertane er cellokonserten i h-moll den mest spela.

## xxx2 Seinromantikken

Seinromantikken er nemninga på dei siste tiåra av romantikken, det vil seia ca. 1890-1910. Som for dei fleste av epokane i musikkhistoria vert årstala omtrentlege. Mange komponistar heldt fram med å komponera seinromantisk musikk endå lenger inn på 1900-talet.

 Me har Snakka om ei tonalitetskrise i samband med Wagners opera \_Tristan og Isolde.\_ Grunntonekjensla i musikken var i ferd med å verta borte fordi musikken modulerte til nye toneartar heile tida. Denne utviklinga heldt fram i seinromantikken.

 Wagner og dei andre nytyskarane brukte noko større orkester enn komponistane i wienerklassisismen. Også denne utviklinga heldt fram i seinromantikken, heilt til ho nådde høgdepunktet med Mahlers 8. symfoni, som vart urframførd med over tusen musikarar og songarar på scenen!

 Trass i gigantomanien dyrka ein framleis dei små formene. Den store komponisten på liedens område var \_Hugo Wolf.\_

 Det var ikkje naturleg for Wolf å bruka strofisk form i liedane. Han hadde nemleg ikkje folkevisa som ideal, slik Brahms hadde. Wolf ynskte derimot å laga melodiar som var så nær knytte til innhaldet i teksten som mogleg. Melodikken var det me med omgrep frå operaen kan kalla resitativisk eller arioso. Samstundes lét han klaverstemma på ein fin-nerva måte ta del i teksttolkinga. Han gav ofte klaverstemma så stort sjølvstende at liedane nærast vert å sjå på som kammermusikk for songstemme og klaver.

{{Ramme}}

Hugo Wolf (1860—1903) var austerrikar. Han komponerte Hedar i heller korte, men svært hektiske periodar. På 170 dagar skal han til dømes ha komponert 207 liedar! Som i transe kasta han seg over arbeidet. Når han var ferdig, var han fullstendig utsliten. Då gjekk han inn i periodar med sterke depresjonar, ute av stand til å komponera ein einaste tone. I 1897 vart Wolf innlagd på mentalsjukehus, der han døydde seks år etter.

{{Ramme slutt}}

--- 178 til 340

### xxx3 Gustav Mahler (1860-1911)

{{Bilete: Gustav Mahler}}

{{Ramme}}

Gustav Mahler vart fødd i Kalischt i det som no er Tsjekkia. Han fekk musikkutdanninga si ved konservatoriet i Wien. Berre 20 år gammal starta han karrieren sin som dirigent. Han var fyrst tilsett ved eit lite operetteteater, men fekk med åra meir krevjande oppgåver. I 1888 fekk han tiårskontrakt som kunstnarleg leiar for operaen i Budapest. Han opparbeidde seg ry som ein framifrå operadirigent, men måtte likevel slutta etter mindre enn tre år. Ein av grunnane til det var den autoritære leiarstilen hans. Mahler var deretter 1.-dirigent ved operaen i Hamburg i seks år. I åra 1897-1907 var han kunstnarleg leiar for Hoffoperaen i Wien. Dei siste åra av livet sitt budde han i New York, der han var dirigent ved Metropolitan Opera House og for New York Philharmonic Orchestra.

{{Ramme slutt}}

{{Ramme}}

Dei viktigaste songsyklusane er:

\_Lieder eines fahrenden Gesellen\_ (1884)

\_Des Knaben Wunderborn\_ (1899)

\_Kindertotenlieder\_ (1902)

\_Das Lied von der Erde\_ (1908)

{{Ramme slutt}}

Mahler fullførde ni symfoniar og byrja òg på ein tiande. Han komponerte 44 songar med orkester, som han ordna i syklusar.

 Dei fire fyrste symfoniane høyrde det program til. Desse programma drog han likevel attende. Men han vedgjekk at det var ei indre meining med symfoniane. Det var nemleg ikkje utan grunn at han hadde brukt tema frå songsyklusen \_Lieder eines fahrenden Gesellen.\_

 Slektskapen mellom symfoniane og songsyklusane viser seg òg ved at fleire av symfoniane har vokalinnslag. Det gjeld nr. 2, 3, 4 og 8. Mahler følgde dermed tradisjonen frå Beethovens 9. symfoni via Berlioz og Liszt.

 Det er dessutan glidande overgangar mellom kva som er symfoni, og kva som er songsyklus. I ei mellomstilling står nemleg \_Das Lied von der Erde.\_ (Mahler sjølv oppfatta dette verket som ein symfoni.)

 Mahler auka klangen ved å innføra vokalinnslag i symfoniane. I tillegg fekk sjølve orkesteret svære dimensjonar. Størst apparat finn me i Symfoni nr 8, som vert kalla \_Symfonien for dei tusen.\_ Han krev to blanda kor, eitt gutekor, åtte songsolistar og eit svært i stort orkester forsterka med ei rekkje instrument, frå mandolin til stort orgel. I tillegg vert trompetar og trombonar plasserte på galleriet (jf. den venetianske skulen i renessansen). Ved fyrsteoppføringa var det med 171 musikarar og 858 songarar! Symfonien er i to satsar. Det meste av musikken vert sungen. Mahler nytta den mellomalderlege hymnen \_Veni creator spiritus\_ som grunnlag i 1. sats. Som tekst til 2. sats brukte han sluttscenen frå andredel av Goethes \_Faust\_. Mahler rekna sjølv denne symfonien som hovudverket sitt. «Ei gåve til heile nasjonen» kalla han den.

 Ei anna utsegn frå Mahler som ofte er vorten sitert, er: "Ein symfoni må vera som ei heil verd." Denne "verda" femner om til dømes både militære marsjrytmar og sitat frå folkemelodiar. Til å skapa klangverda si tok han ikkje berre i bruk eit enormt orkesterapparat. Han var òg ein meister i å lokka ulike klangfargar ut av orkesteret, særleg ved måten å bruka blåsarane på.

 I \_Das Lied von der Erde\_ har Mahler brukt blåseinstrumenta på ein kammermusikalsk måte. Både dette verket og den siste symfonien, nr. 9, er prega av ei pessimistisk grunnhaldning. Det er karakteristisk at den siste satsen i \_Das Lied von der Erde\_ har tittelen \_Der Abschied\_ ("Avskjeden").

--- 179 til 340

DØME 20 \_Mahler: Symfoni nr 8, partituret, 1. side\_

{{Sjå notehefte.}}

--- 180 til 340

### xxx3 Richard Strauss (1864-1949)

{{Bilete: Richard Strauss}}

{{Ramme}}

Richard Strauss vart fødd i München. Han tok privattimar i komposisjon og direksjon. Som Mahler vart han ein av dei største dirigentane i si tid. Berre 21 år gammal fekk han den fyrste dirigentstillinga. Han arbeidde seg opp gjennom engasjement i fleire tyske byar til han i 1896 vart dirigent for Berlinfilharmonikarane. I 1919-24 var han leiar av statsoperaen i Wien. Strauss vart høgt verdsett av samtida og fekk mange heidersteikn.

Strauss er eit døme på ein komponist som heldt fram med å skriva seinromantisk musikk langt inn på 1900-talet.

{{Ramme slutt}}

Komposisjonane til Strauss er fordelte på to periodar. I den fyrste komponerte han symfoniske dikt.

 I den andre perioden, det vil seia etter hundreårsskiftet, komponerte han stort sett opera.

 Med dei symfoniske dikta plasserte Strauss seg som ein arvtakar etter nytyskarane. Sjølve verktypen hadde han frå Liszt. Men han gav dei ei klår og fast form. Til dømes brukte han rondo-, variasjons- og sonatesatsform.

 Strauss var ein meister i å instrumentera. Han gav dei symfoniske dikta ei fargerik og raffinert orkesterdrakt. Samstundes hadde han ei evne til detaljerte, naturalistiske skildringar. Det gjorde at musikken også eigna seg godt til opera.

 I operaene vidareutvikla han Wagners musikalske stil. Han brukte leiemotivteknikk, og han lét orkesteret bera det meste av den musikalske utviklinga. Han frigjorde seg meir og meir frå funksjonsharmonikken. Denne utviklinga nådde høgdepunktet i \_Elektra\_, der stilen er temmeleg dissonerande.

 Det skjedde eit stilskifte med den komiske operaen \_Rosenkavaleren\_. Her lét han songstemmene få ein viktigare plass. Dessutan er det tydeleg at Strauss ikkje ville vera med på vegen mot atonaliteten. I staden tok han eit steg attende til den harmoniske stilen han hadde brukt i dei symfoniske dikta.

{{Ramme: Dei viktigaste symfoniske dikta er:}}

\_Don Juan\_ (1888)

\_Tod und Verklärung\_ (1889)

\_Till Eulenspiegel\_ (1895)

\_Also sprach Zarathustra\_ (1896)

{{Ramme slutt}}

{{Ramme: Dei mest kjende operaene er:}}

\_Salome\_ (1905)

\_Elektra\_ (1909)

\_Rosenkavaleren\_ (1911)

{{Ramme slutt}}

--- 181 til 340

## xxx2 Oppgåver

>>>1: Lytt til Schuberts lied \_Gretchen am Spinnrade.\_ Følg med på notane medan du lyttar. Kvifor trur du dei jamne, rullande rørslene i akkompagnementet stoggar opp ved teksten «Und ach, sein Kuss!» («Og akk, kysset hans «)? Kva skjer vidare med musikken?

>>>2: Lytt til opninga av kulestøypingsscenen i \_Ulveslukta\_, dialogen mellom Kaspar og Samiel, i Webers \_Der Freischütz\_ (2. akt). Beskriv stemninga i musikken. Kva musikalske verkemiddel har Weber brukt for å skapa denne stemninga?

>>>3: Lytt til Chopins masurka i B-dur opus 7 nr. 1. Korleis er forma på stykket? Stykket inneheld trekk som er typiske for ein masurka. Kva trekk er det?

>>>4: Lytt til Chopins polonese i Ass-dur opus 53. Samanlikn dette stykket med masurkaen i oppgåva framfor. Kva meiner du skil ein Chopin-polonese frå ein Chopin-masurka ut frå det du høyrer?

>>>5: Lytt til 1. sats av Mendelssohns fiolinkonsert. Beskriv tilhøvet mellom solisten og orkesteret. Korleis er oppgåvene fordelte mellom dei?

>>>6: Lytt til nokre av stykka i Schumanns klaversyklus \_Kinderszenen\_. Vil du vurdera dette som absolutt musikk, programmusikk eller musikk som ligg ein stad i mellom? Grunngje svaret.

>>>7: Lytt til sluttscenen (Isoldes død) i Wagners opera \_Tristan og Isolde.\_ Beskriv stiltrekka i musikken.

>>>8: Lytt til opninga av 2. akt i Wagners opera \_Valkyrien\_ (Wotan og Brünhilde). Kva leiemotiv i notedøme 9 har Wagner brukt her?

>>>9: Lytt til 1. akt av \_La Traviata\_ av Verdi (salongar i Violettas hus, fest for Violettas vener og andre gjester). Beskriv dei stiltrekka som er typiske for denne musikken (til dømes den rolla orkesteret har, koret, utforminga av dialogane og ariane m.m.).

>>>10: Lytt til romansen \_Vidste du vei\_ av Halfdan Kjerulf. Følg med på notane medan du lyttar. Kor mange strofer har romansen? Kva form har han? Kvifor trur du Kjerulf har utforma klaverstemma på den måten han har gjort?

>>>11: Diktverket \_Haugtussa\_ av Arne Garborg handlar om den unge jenta Veslemøy, om livet hennar på Jæren og om korleis ho vert svikta av han ho elskar. Lytt til Griegs musikk til \_Elsk\_ frå \_Haugtussa\_. Følg med på notane medan du lyttar. Kva liedform har Grieg brukt? Ta for deg melodistemma og samanlikn melodien til dei einskilde verselinene. Ser du nokon samanhengar – i så fall kva? Samanlikn teksten og musikken. Kva musikalske verkemiddel har Grieg brukt for å tolka og beskriva innhaldet i diktet (utforminga av klaverstemma, toneartar, tempo, dynamikk m.m.)?

>>>12: Lytt gjennom \_Norsk rapsodi nr. 2\_ av Johan Svendsen. Kva form har verket? Beskriv typiske trekk ved instrumentasjonen.

>>>13: Lytt til \_Wie lange schon war immer mein Verlangen\_ (nr XI) frå \_Italienisches Liederbuch\_ av Hugo Wolf. Følg med på notane medan du lyttar. Beskriv kva rolle klaveret har her. Trur du hovudpersonen i teksten kjende at ho fekk ynsket sitt oppfylt? (Dersom du ikkje har hatt tysk som fag, så samarbeid med nokon som har hatt det.)

>>>14: Lytt til 1. sats i Mahlers 5. symfoni. Mahler sa ein gong at "ein symfoni må vera som ei heil verd". Kva del av denne "verda" er det Mahler skildrar i denne symfonisatsen?

>>>15: Lytt til siste satsen i \_Das Lied von der Erde\_ av Mahler. Beskriv instrumentasjonen.

--- 182 til 340

--- 183 til 340

# xxx1 Kapittel 6: Kapittel 5 1900-talet før 1945

{{Bilete: Dei tre musikantane © Fernand Leger, BONO 1996}}

--- 184 til 340

{{Kart over Europa 1919}}

{{Tidslinje: omgjort til liste}}

-- Impresjonisme

 -- Claude Debussy 1862-1918

-- Seinromantikk Ekspresjonisme/Atonalitet

 -- Arnold Schönberg 1874-1951

 -- Anton Webern 1883-1945

 -- Alban Berg 1885-1935

 -- Fartein Valen 1887-1952

-- Neoklassisisme

 -- Béla Bartok 1881-1945

 -- Igor Stravinskij 1882-1971

 -- Paul Hindemith 1895-1963

-- 1. Verdskrig 1914-1918

-- 2. Verdskrig 1939-1945

{{Slutt}}

--- 185 til 340

## xxx2 Innleiing

1900-talet, eller det 20. hundreåret om ein vil, vart i den fyrste delen prega av store omveltingar, både politisk og sosialt. Tyskland og Italia var heller nye nasjonalstatar, medan gamle imperium skulle koma til å gå under. USA voks frå liten koloni på 1800-talet til stormakt etter fyrste verdskrigen. To krigar med så stort omfang at dei vert kalla verdskrigar, var over før hundreåret var halvgått. Den russiske revolusjonen og framvoksteren av fascismen og nazismen fekk òg mykje å seia for det politiske og kulturelle klimaet i mellomkrigstida.

 Rundt hundreårsskiftet kom det på stutt tid mange revolusjonerande nyvinningar. Bilen og telefonen revolusjonerte kommunikasjonen. Det vart òg gjort store framsteg innanfor medisin, fysikk og kjemi, og Freuds psykoanalyse skapte stor debatt. Samstundes auka opplysnings- og utdanningsnivået til folk flest sterkt. Elektrisk lys, radio og grammofon forandra kvardagen for folk. Det gjekk òg føre seg ei sterk demokratisering i vår del av verda, der stendig fleire fekk stemmerett, etter kvart også kvinner. Alt dette førde til at det rådde ein sterk framtidsoptimisme og tru på at løysinga på alle problem var i sikte.

 Samstundes fanst det ein kulturpessimisme mellom dei som såg krigen koma nærare. I mellomkrigstida vart den internasjonale spenninga sterkare, og diktatura spela ei stendig meir framståande rolle.

 Det er viktig å peika på kontinuitet og samanheng i historia, også der det kan sjå ut som det skjer dramatiske brot. Omveltingane innanfor musikken er likevel så store på 1900-talet at det fullt ut gjer det rimeleg å setja eit skilje i musikkhistoria rundt hundreårsskiftet.

 I førre kapitlet såg me på dei fyrste åra av dette hundreåret som avslutninga på den romantiske epoken. Samstundes braut det nye fram, og utviklinga i fyrste del av 1900-talet har vorte kalla noko av det mest dynamiske og revolusjonerande i musikkhistoria.

 1900-talet kan verka meir uryddig enn tidlegare periodar. Somme komponistar heldt fram med å komponera i romantisk stil, men det skulle verta dei nye stilretningane som prega tida.

 Mellom anna gjorde impresjonismen seg stendig meir gjeldande. Det var ei stilretning som oppstod sist på 1800-talet, og som vert omtala i dette kapitlet.

 Oppgjeret med dur-moll-tonaliteten, som gjekk føre seg rundt hundreårsskiftet, måtte alle seinare komponistar ta stilling til. Somme valde framleis tonalitet som basis, men utvida rammene for tonaliteten. Somme av dei vert ofte omtala som folkloristar eller neoklassikarar. Andre gjekk bort frå tonaliteten og høyrer til den gruppa komponistar me omtalar som \_den andre wienerskulen\_.

--- 186 til 340

## xxx2 Impresjonismen

I noko litteratur vert impresjonismen sedd på som ein eigen epoke. Me har i denne framstillinga valt ikkje å gjera det. Trass alt dreiar impresjonismen i musikken seg om ein avgrensa periode og få personar, i fyrste rekkje Debussy og verka hans.

 Debussy skapte den impresjonistiske musikken sin i 1890-åra, samstundes som den romantiske musikken var på hell. I ein del litteratur vert impresjonismen difor teken med i samband med romantikken.

 I andre bøker vert impresjonismen omtala i samanheng med musikken på 1900-talet. Me har valt denne løysinga. Ei grunngjeving for det er den nye estetikken impresjonismen representerte. Han skil impresjonistisk musikk frå musikken i romantikken. Men ikkje minst kjem valet vårt av dei mange nye musikalske stiltrekka i impresjonistisk musikk. Dei fekk alt å seia for musikkutviklinga på 1900-talet.

{{Ramme}}

\_Impresjonisme\_(= inntrykkskunst) oppstod som retning innanfor målarkunsten i Frankrike i 1870-åra. Ei gruppe radikale kunstnarar sette spørsmålsteikn ved om det tradisjonelle målarstykket eigentleg framstilte røynda slik me ser henne med augo våre. I ein augneblink oppfattar ikkje augo røynda med så mange detaljar som det tradisjonelle målarstykket framstiller, meinte dei.

 For å fanga augneblinkane tok dei med seg måleutstyret ut i naturen for å måla motivet direkte, utan skisser føreåt. Dei la fargane på med snøgge strok utan å blanda dei på førehand. Det var ikkje detaljane og dei klåre konturane som interesserte dei, men heilskapsverknaden av lys og fargar i ein bestemt augneblink.

 Motstanden dei møtte, gjorde det vanskeleg for dei å fl stilt ut bileta i "Salongen", den offisielle kunstutstillinga i Paris. Dei slo dei seg difor saman om alternative utstillingar. Det var etter å ha sett Claude Monets målarstykke Impression: le soleil levant ("Inntrykk: soloppgangen") på ei slik utstilling i Paris i 1874 at ein kritikar brukte den nedsetjande karakteristikken "impresjonistar" om dei. Etter kvart vart likevel impresjonisme ei akseptert nemning på denne nye retninga.

 Mellom dei leiande impresjonistane i biletkunsten reknar me i tillegg til Monet, Edgar Degas og Auguste Renoir.

 \_Symbolismen\_var ei retning innanfor fransk dikting som var i slekt med den impresjonistiske målarkunsten. Leiande personar innanfor symbolismen var Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé og Paul Verlaine.

Symbolistane unngjekk gjerne å framstilla tinga direkte. Mallarmé sa det slik: "Eg trur tinga berre må ymtast varsamt om.... Å nemna ein gjenstand, det er å fjerna tre fjerdedelar av den poetiske nytinga som er i å gissa seg fram: å suggerera henne, det er målet."

I denne kunsten å berre ymta vart sjølve klangen, fargen av dei einskilde orda viktigare enn logisk oppbygde setningar.

{{Ramme slutt}}

--- 187 til 340

### xxx3 Claude Debussy (1862-1918)

{{Bilete: Edgar Degas: Ballettprøve på scenen}}

Med Claude Debussy fekk symbolismen i litteraturen og impresjonismen i målarkunsten ein parallell i musikken. Det var han som skapte den impresjonistiske musikkstilen.

{{Bilete: Claude Debussy}}

{{Ramme}}

Claude Debussy vart fødd i Frankrike Han studerte ved konservatoriet i Paris og vart alt då lagd merke til for motstanden sin mot tradisjonelle reglar og normer i komposisjonsarbeidet.

 Om sommaren i åra 1880-82 var han engasjert som huspianist hos fru von Meck, ho som såg så opp til Tsjaikovskij og heldt han med pengar. Det førde han på reiser rundt om i Vest-Europa og til Russland. I Russland høyrde han musikk av dei russiske nasjonale komponistane. Han vart særleg interessert i musikken til Musorgskij.

 Debussy avslutta konservatoriestudia sine med å vinna Roma-prisen. Den gav han tre års studieopphald i Italia. Han syntest ikkje han fekk nok utbyte av opphaldet og avbraut det eitt år før tida for å koma heim til Paris.

 I Paris knytte han kontaktar med diktarar og målarar i radikale kunstnarmiljø. Frå dei fekk han impulsar som skulle få mykje å seia for utviklinga av hans eigen impresjonistiske musikkstil.

På Verdsutstillinga i Paris i 1889 høyrde Debussy orientalsk musikk, mellom anna eit javanesisk gamelanorkester. Denne musikken var heilt annleis enn den vestlege kunstmusikken og gjorde sterkt inntrykk på han.

 Debussy tok til å komponera i seinromantisk stil. Han utvikla den impresjonistiske stilen sin i 1890-åra. Det fyrste verkeleg impresjonistiske verket var orkesterstykket \_Faunens ettermiddag\_ ("Prélude `l'aprés-midi d'un faune"). Det gjorde lukke under fyrsteoppføringa i 1893. Retteleg verdsett vart Debussy etter at operaen \_Pelléas et Mélisande\_ vart framført i 1902.

 Rundt 1913 kom det eit stilskifte: Neoklassiske tendensar byrja no å gjera seg gjeldande i musikken hans. Eit uttrykk for det er at han no komponerte sonatar (om neoklassisisme, sjå side 213).

Debussy døydde av kreft i Paris.

{{Ramme slutt}}

--- 188 til 340

#### xxx4 Estetikken til Debussy

Musikken til Debussy har gjerne skildrande titlar. Nokre få verk er programmusikk (til dømes \_Faunens ettermiddag\_ og \_Den sokne katedralen\_ frå \_Preludium\_ band 1). Men i dei fleste impresjonistiske verka er det meir snakk om å formidla dei stemningane som assosiasjonar til titlane gjev.

 Målet Debussy hadde, var fyrst og fremst å skapa atmosfære. Dermed vart kunsten hans ein ymtekunst som sjeldan har dei store dynamiske utladingane eller dramatiske høgdepunkta.

#### xxx4 Form, metodikk

Tidlegare formprinsipp, til dømes sonatesatsforma, passa ikkje for den udramatiske ymtekunsten hans. Han ynskte langt friare former. Likevel er det ofte eit slag ABA-form i stykka hans.

 Debussys musikk har fleire likskapstrekk med kunsten til dei impresjonistiske målarane. Musikken har gjerne diffuse overgangar mellom formdelane. Me kan samanlikna det med mangelen på klåre konturar i målarstykka til impresjonistane.

 Opninga av Syrinx for fløytesolo er eit typisk døme på melodikken til Debussy:

 DØME 1 \_Debussy: Syrinx, taktane 1-8\_

{{Sjå notehefte.}}

Legg merke til at frasane har ulik lengd. Samstundes har dei ikkje retning mot klåre høgdepunkt som i musikken til wienerklassikarane og mange av romantikarane. Resultatet er ein melodikk som verkar svevande og improvisatorisk.

{{Ramme: Dei viktigaste impresjonistiske verka til Debussy er:}}

-- Orkester:

Faunens ettermiddag

Nocturnes:

1. \_Nuages\_

2. \_Fêtes\_

3. \_Sirènes\_

\_La mer,\_ tre symfoniske skisser Images:

1. \_Iberia\_

2. \_Gigues\_

3. \_Rondes de printemps\_

-- Klaver:

\_Preludium\_ band 1 og 2 (tolv stykke i kvart band)

-- Opera:

Pelléas ei Mélisande

{{Ramme slutt}}

--- 189 til 340

#### xxx4 Klang

{{Ramme}}

Debussy noterte ikkje vanlege pedalmarkeringar i notane. Pianistar som kjenner klaverstilen hans, har likevel lært å tolka dei «kodane» han brukte for å visa bruken av pedalar. Notasjonen i dei to fyrste taktane, med bassakkorden som skal liggja over to taktar, og bindebogane etter den siste akkorden i fyrstetakten, fortel pianisten at høgrepedalen skal haldast nede over to taktar. Dermed oppstår det ei klangflate over desse taktane. Det same skjer i dei to neste taktane. Legg merke til at klangflata over taktane 1-2 inneheld tonane g, a, h, d og e. Til saman utgjer dei ein pentaton skala.

{{Ramme slutt}}

Diktarane i symbolismen såg på klangen av dei einskilde orda som viktig i seg sjølv. Debussy gav klangen ein liknande eigenverdi. Han ville at han skulle kunna opplevast isolert sett, i augneblinken, og ikkje berre som del av ei spenningsrekkje av akkordar.

 Funksjonsharmonikken byggjer på spenningar mellom dei einskilde akkordane. Debussy braut med funksjonsharmonikken og fjerna desse spenningane. Klangflater, modale akkordsamband og parallellføring av akkordar er verkemiddel han tok i bruk.

 Klangflater er klangar som vert liggjande over så lang tid at dei misser spenninga til klangane før og etter. Me ser fleire døme på slike i klaverstykket Den sokne katedralen ("La Cathédral engloutie"). Stykket er med i samlinga Preludium, band 1.

 DØME 2 \_Debussy: Den sokne katedralen\_

 a) taktane 1-7

{{Sjå notehefte.}}

Seinare i det same stykket finn me desse parallellførte treklangane over eit orgelpunkt på c:

 b) Den sokne katedralen, taktane 28-32

{{Sjå notehefte.}}

--- 190 til 340

{{Ramme}}

\_Den sokne katedralen\_ er komponert over ei legende frå Bretagne. Ho fortel om byen Ys, som ein gong på 300-talet vart oppslukt av havet. Under særskilde vêrtilhøve ved daggry stig katedralen i Ys opp frå havdjupet. Ein høyrer prestane syngja, klokkene ringja og orgelet spela. Så vert skrømtkyrkja igjen oppslukt av bølgjene. Langt nede frå havdjupet høyrer ein no svakt songen, klokkene og orgelet.

{{Ramme slutt}}

Rekkjefølgja akkordane er sett i, bryt med reglane i funksjonsharmonikken. (Prøv å analysera med funksjonssymbol!) Slike treklangsamband minner derimot om den modale harmonikken frå tida før funksjonsharmonikken. Då kunne kva treklang som helst følgja etter ein annan innanfor same tonearten.

 Seinare i stykket parallellfører Debussy D7-akkordar:

 c) Den sokne katedralen, taktane 62-64

{{Sjå notehefte.}}

D7-akkordane får inga oppløysing, slik dei til vanleg får i funksjonsharmonikken. Men det har me sett før: Grieg gjorde liknande parallellføringar i klaverstykket Notturno!(Sjå side 170).

 Debussy bygde ofte opp akkordane på heilt utradisjonelt vis: Han kunne utelata viktige tonar som ters i 11- og 13-akkordar. Samstundes kunne han dobla akkordtonar som til vanleg ikkje vert dobla. Dermed skapte han akkordar med heilt ny farge. I Den sokne katedralen finn me døme på det òg:

 d) Den sokne katedralen, taktane 42-45

{{Sjå notehefte.}}

Utan omsyn til akkordtolking har klangane noko svevande over seg som gjer at me ikkje greier å oppfatta dei som anna enn funksjonslause klangar.

{{Ramme: Sjå notehefte. 2 tolkingar av akkorden i takt 42-43}}

#### xxx4 Skalatypar

Me såg Debussy bruka pentaton skala i ei klangflate i Den sokne katedralen. I eit anna av stykka i Preludium, nemleg Voiles ("Segl"), byggjer han heile midtdelen (B-delen) på ein pentaton skala. Stykket har ABA-form. Ytterdelane (A-delane) byggjer på ein heiltoneskala!

--- 191 til 340

DØME 3 \_Debussy: Voiles\_

 a) A-delen

{{Sjå notehefte.}}

b) B-delen

{{Sjå notehefte.}}

Heiltoneskalaer og pentatone skalaer har det sams at dei ikkje inneheld halvtonesteg. Dermed har dei heller ikkje leietonespenningar. Det gjev musikken det statiske preget Debussy ynskte.

#### xxx4 Instrumentasjon

Orkestermusikken til Debussy krev eit heller stort orkester. Det er likevel ikkje masseklangen frå seinromantikken, med store, dynamiske utladingar me møter i dei impresjonistiske orkesterverka. Debussy brukte det store instrumentariet til å skapa klanglege nyansar.

--- 192 til 340

{{Bilete: I gamelanorkesteret vert det brukt slaginstrument som gongar og xylofonar.}}

Gamelanorkesteret han høyrde i Paris i 1889, sette nok spor etter seg: Slagverksgruppa er nemleg rikt differensiert med mellom anna klokkespel, xylofon og celesta. Mellom blåseinstrumenta synest Debussy å ha vore særleg glad i klangen i treblåsarinstrumenta. Når massingblåsarane vert brukte, er dei gjerne neddempa.

#### xxx4 Det Debussy har hatt å seia

Me kan vanskeleg tenkja oss 1900-talsmusikken utan innsatsen Debussy gjorde. Instrumentasjonen var nyskapande og vart studert av mange komponistar. Men aller mest fekk harmonikken hans å seia, klangen, gjennom frigjeringa frå funksjonsharmonikken.

 Likevel var det få komponistar som heldt fram med å komponera i rein impresjonistisk stil. Som musikalsk stilretning er impresjonismen difor i fyrste rekkje knytt til Debussy og verka hans.

 Men ein annan stor komponist kan me, i alle fall i delar av produksjonen hans, kalla impresjonist. Det er Maurice Ravel.

### xxx3 Maurice Ravel (1875-1937)

{{Bilete: Maurice Ravel}}

{{Ramme}}

Maurice Ravel vart fødd i Pyreneane (grenseområdet mellom Frankrike og Spania). Folkemusikken han høyrde i barndomen, gjorde eit ugløymande inntrykk på han. Me merkar det i fleire av verka han komponerte i vaksen alder. Han studerte komposisjon ved konservatoriet i Paris. I fyrstninga var Ravel omstriden. Somme meinte han berre var ein Debussy-epigon (epigon = ein som etterliknar). Han vart likevel nokså snart rekna som ein vesentleg komponist. Ravel levde dei siste åra sine tilbaketrekt i ein liten landsby ved Paris.

{{Ramme slutt}}

I dei tidlege klaverstykka til Ravel er gjelda til Debussy tydeleg. Faktisk er Jeux d'Eau ("Vass- spelet") frå 1901 så impresjonistisk at det påverka stilutviklinga hos Debussy. Tilhøvet mellom dei to komponistane er vorte samanlikna med tilhøvet mellom Haydn og den yngre Mozart. Dei òg lærde av kvarandre.

 DØME 4 \_Ravel: Jeux d'Eau, taktane 1-4\_

{{Sjå notehefte.}}

--- 193 til 340

{{Bilete: Frå balletten Daphnis et Chloë, Den Norske Opera}}

Klart impresjonistisk er òg det som kanskje er det fremste meisterverket til Ravel, balletten \_Daphnis et Chloë\_ frå 1912.

 Men Ravels musikk inneheld òg trekk som skil han frå musikken til Debussy. For det fyrste byggjer han gjerne på tydelege toneartsplan. For det andre har han ei klårare form. Bruken av oversynlege, klassiske formtypar er trekk som peikar mot neoklassisismen.

 Dei neoklassiske tendensane i musikken hans vart sterkare i tida etter fyrste verdskrigen. Fakrisk gjekk han no så langt som å ta avstand frå impresjonismen som musikalsk stilretning. "Slentrande luksuskunst", kalla han den. Ein markant, nærast mekanisk rytme vart typisk for mykje av musikken hans. Me høyrer det tydeleg i det kjende orkesterstykket \_Bolero\_ (spansk dans) frå 1928. Musikken er eit einaste langt crescendo med stendig nye variantar av det same temaet. Instrumentasjonen her gjev ikkje rom for tvil om at Ravel rår med verkemidla i orkesteret!

 DØME 5 \_Ravel: Bolero, opninga\_

{{Sjå notehefte.}}

--- 194 til 340

## xxx2 Den andre wienerskulen og tonalitetsbrotet

### xxx3 Bakgrunn

Wien var eit kulturelt sentrum i Europa på både 1700- og 1800-talet. Tenk berre på den wienerklassiske gullalderen med komponistar som Haydn, Mozart og Beethoven. Wien vart òg midtpunktet for ei musikalsk nyorientering som gjekk føre seg frå hundreårsskiftet og fram til andre verdskrigen. Tre komponistar var sentrale i denne perioden. Det var \_Arnold Schönberg, Alban Berg og Anton Webern.\_ Desse komponistane utvikla ei eiga stilretning som me kallar \_tolvtonemusikk\_. Denne stilen var eit klart brot med den tonale musikken. For å skilja denne perioden frå den wienerklassiske perioden er det vorte vanleg å bruka nemninga \_den andre wienerskulen\_.

### xxx3 Arnold Schönberg (1874-1951)

Det er vanleg å dela Schönbergs komposisjonar i fire hovudgrupper:

1 Seinromantiske verk

2 Atonale verk

3 Tolvtoneverk

4 Verk som kombinerer tonalitet og atonalitet

{{Ramme}}

Arnold Schönberg var nesten sjølvlært som komponist, og han skulle verta 24 år før han fekk oppleva å høyra eit verk av seg sjølv (ein strykekvartett) verta spela offentleg. Men alt året etter, i 1899, kom strykesekstetten \_Verklärte Nacht,\_ som i dag vert rekna som eitt av hovudverka hans. Dette verket vart faktisk nekta framført i Wien fordi det inneheldt ein dissonans dei ikkje fann i lærebøkene. Ein slik "dilettant" hadde ein ikkje bruk for i komponistforeininga i Wien!

 I 1903 byrja han karrieren sin som lærar i komposisjon og vart snart ein ettertrakta pedagog. I 1913 fekk han det store gjennombrotet sitt som komponist med gigantverket \_Gurrelieder\_, som vart påbyrja i 1900.

 I åra etter 1915 tok han ein åtte år lang pause i komposisjonsverksemda si. No prøvde han å finna ein løysing på den tonalitetskrisa som han meinte musikken var hamna i. Hans framlegg til løysing kom i 1923.I \_Fem klaverstykke\_ opus 23 vart tolvtoneteknikken brukt for fyrste gong.

 To år seinare vart han professor i komposisjon ved konservatoriet i Berlin. Denne stillinga hadde han til Hitler kom til makta i Tyskland. På grunn av den jødiske bakgrunnen sin måtte han flytta til USA. Han busette seg i Los Angeles. Her verka han som lærar ved ymse universitet heilt fram til han døydde.

{{Ramme slutt}}

{{Bilete: Schönberg, sjølvportrett. Schönberg var òg ein habil målar.}}

--- 195 til 340

#### xxx4 Seinromantiske verk

I dei aller fyrste komposisjonane var Schönberg påverka av komponistar som Brahms og Dvorak. Seinare vart Wagner, Mahler og Richard Strauss dei store førebileta hans.

 Strykesekstetten \_Verklärte Nacht\_ er bygd over eit dikt av Richard Dehmel. Verket er vorte kalla "Wagner i kammermusikkdrakt". I stilen er det heilt i tråd med dei seinromantiske ideala. Det nye låg fyrst og fremst i at det var programmusikk for ei kammermusikalsk besetning.

#### xxx4 Atonale verk

I seinromantikken hadde musikken fjerna seg lenger og lenger frå ein tydeleg tonalitet. Det kromatiske tonespråket førde til at det vart svært vanskeleg å oppfatta toneartar eller tonale sentra. Ein kunne til dømes vanskeleg snakka om C-dur eller a-moll i musikk der alle tolv tonane i skalaen var like viktige. Musikk utan tonal forankring kallar me \_atonal\_ ("a" = ikkje). Byrjinga på 1900-talet var ein overgangsperiode frå tonalitet til atonalitet.

 For Schönberg var ei slik utvikling av musikken ein lekk i ein historisk prosess som ingen kunne stogga. Det var eit slag åndeleg naturlov som styrde det heile. Han opplevde seg sjølv som siste lekken i denne prosessen.

{{Ramme}}

Den atonale musikken var del av ei viktig retning innanfor kunsten som me kallar \_ekspresjonisme\_. Denne retninga gjorde seg gjeldande innanfor både dikting, musikk og målarkunst. Ekspresjonisme tyder uttrykkskunst, og er eit slags motstykke til impresjonismen. Ekspresjonistane la stor vekt på den subjektive opplevinga. Berre det ein opplever sjølv, er ekte og sant. Difor vart ekspresjonismen ein egkunst. Ikkje minst van Sigmund Freuds teoriar om kva undermedvitet har å seia for handlingane våre, ei viktig inspirasjonskjelde for ekspresjonistane. I tråd med denne teorien ynskte dei å få fram dei løynde sidene i menneskesinnet. Ofte var det sterke personlege kjensler som fortviling, einsemd, angst og depresjon. Den ekspresjonistiske kunsten vart difor ikkje alltid tiltalande og vakker. Han kunne like gjerne vera ubehageleg, fråstøytande og stygg.

{{Ramme slutt}}

Me kan seia at atonal musikk er ein slags musikalsk ekspresjonisme. Sett i eit større perspektiv var musikken eit spegelbilete av den rotløysa og det utrygge i tilværet som rådde i Europa fyrst på 1900-talet.

 Schönbergs musikk frå denne perioden er prega av ein knapp stil der alt uturvande er fjerna. Lat oss sjå nærare på eit hovudverk frå denne tida: \_Pierrot Lunaire\_ ("Den månesjuke Pierrot") frå 1912. I verket er det med 21 songar, og det er skrive for ei kvinnestemme og eit kammerensemble med fem musikarar (fløyte/pikkolo, klarinett/bassklarinett, fiolin/bratsj, cello og piano). Teksten har eit surrealistisk innhald (fri fantasi, hallusinasjonar, drøymebilete)

--- 196 til 340

og må, etter det Schönberg sa, ikkje tolkast. Song nr. 18 heiter \_Der Mondfleck:\_

 DØME 6 \_Schönberg: Pierrot Lunaire, Der Mondfleck, byrjinga\_

{{Sjå notehefte.}}

 Me legg merke til at songstemma er notert på ein spesiell måte: med eit kryss på notehalsen. Det tyder at det skal vera ein mellomting mellom song og tale, og at tonehøgda ikkje treng vera nøyaktig. Songaren skal leggja melodien nær opp til den naturlege talemelodien. Schönberg kalla denne "oppfinninga" for \_Sprechgesang\_ (snakkesong). Sprechgesang var eit dristig eksperiment

--- 197 til 340

som sjokkerte dei fleste på denne tida. Legg òg merke til Schönbergs meisterlege bruk av kanonteknikk i pikkolo og klarinett og i fiolin og cello. Det gjev musikken ein polyfon karakter som endå meir vert understreka av detaljerte styrketeikn.

 Schönberg bruker ikkje faste forteikn. Musikken går heile tida frå toneart til toneart. Sjølv brukte han ikkje omgrepet \_atonal\_ om det, men \_pantonal\_. Det vil seia musikk som inneheld alle toneartar ("pan" = alle). Klangane som oppstår, er dissonerande, og dei får stå uoppløyste. Dermed får dissonansen ein eigenverdi (dissonansen vert frigjord), i motsetnad til tonal musikk, der dissonansar må oppløysast i konsonerande klangar.

#### xxx4 Tolvtoneverk

Schönberg var no komen til eit punkt der han kjende trong for reglar som kunne skapa orden i det musikalske "kaoset" som mange meinte var oppstått i kjølvatnet av atonaliteten. Den tonale musikken hadde sine "spelereglar". No var tida mogen for å gje det same til den atonale musikken. Dei reglane og prinsippa for komponering han enda med, kallar me \_tolvtonemusikk\_ eller \_dodekafoni\_. Det var hans måte å strukturera "kaos" på.

 Før komponisten kan byrja å komponera, må han fastsetja kva som skal vera den musikalske basisen eller plattforma for verket. Det kan samanliknast med ein målar som legg ut fargar på paletten sin. I tolvtoneteknikken tyder det at ein lagar ei rekkje med alle tonane i den kromatiske skalaen. Fyrste gong Schönberg gjorde det, var i \_Fem klaverstykke,\_ som kom i 1923. Den femte satsen er ein vals:

 DØME 7 \_Schönberg: Waltzer frå opus 23, byrjinga\_

{{Sjå notehefte.}}

--- 198 til 340

Rekkja som Schönberg bruker i denne komposisjonen, vert presentert i dei fire fyrste taktane i høgre hand:

 DØME 8 \_Grunnrekkje frå opus 23\_

{{Sjå notehefte.}}

Denne originalrekkja kan me kalla grunnforma for rekkja. Lat oss tenkja oss at denne rekkja gjev grunnlaget for desse variasjonane:

 1 Ho kan spelast baklengs (kreps).

{{Sjå notehefte.}}

2 Ho kan spelast i omvending (rørsler opp i originalrekkja vert til ned, og omvendt).

{{Sjå notehefte.}}

3 Omvendinga kan spelast baklengs (omvending i kreps).

{{Sjå notehefte.}}

4 Alle variantane kan transponerast til kva tone som helst i den kromatiske skalaen.

 Det gjev til saman 48 ulike måtar å variera originalrekkja på. Me kjenner att noko av teknikken frå renessansen (jf. Ockeghem på side 17).

 Med det som utgangspunkt utforma Schönberg reglane for ein streng tolvtoneteknikk, reglar han seinare rett nok gjekk bort frå:

1 Ingen tonar kan gjentakast før alle tolv tonane er spela.

2 Ein bør unngå å gjenta eit intervall.

3 Rekkja kan rytmiserast fritt.

4 Rekkja kan brukast som utgangspunkt for ei melodisk line, eller ho kan brukast for å laga akkordar eller i broten teknikk (melodi med akkompagnement).

--- 199 til 340

I valsen frå opus 23 vert heile rekkja presentert i høgre hand i dei fire fyrste taktane i stykket. Ser me på akkorden i venstre hand, oppdagar me at han er bygd opp av sjette, sjuande og åttande tone i originalrekkja. Deretter følgjer resten av rekkja. Han bruker altså originalrekkja, men med ein annan fyrstetone.

 No var det slett ikkje Schönbergs meining at me som lyttarar skulle kunne høyra alle dei komposisjonstekniske knepa som førekjem i eit tolvtoneverk. Det vil me aldri greia. For han innebar tolvtoneteknikken at verka fekk ei logisk oppbygging og ein indre tematisk einskap. Men samstundes gav han rom for kunstnarleg fridom fordi det mest ikkje var grenser for kva ein kunne gjera.

 Det er òg interessant å leggja merke til korleis Schönberg blandar gamle satsformer og den nye tolvtoneteknikken. I \_Suite for klaver\_ opus 25 bruker han gamle barokke dansesatsar som gavott og gigg. I \_Blåsekvintetten\_ finn me både sonatesatsform og rondo brukt. Det understrekar den oppfatninga Schönberg hadde av seg sjølv som ein vidareførar av den musikkhistoriske tradisjonen. Men samstundes ville han tilføra musikken noko nytt. Utan tvil fann han sine eigne strenge reglar noko problematiske når det galdt form. Det kan vera grunnen til at han brukte klassiske formprinsipp.

### xxx3 Alban Berg (1885-1935)

{{Bilete: Portrett av Alban Berg, måla av Schönberg.}}

{{Ramme}}

Alban Berg vart som 19-åring elev av Schönberg. Han brukte tolvtoneteknikken mykje friare enn læremeisteren. Av komponistane i den andre wienerskulen var Berg den som fekk oppleva størst popularitet. Mest suksess hadde han med operaen Wozzeck. Berg døydde i 1935, berre 50 år gammal. Han etterlét seg ingen stor produksjon, men fleire av verka er vortne klassikarar.

{{Ramme slutt}}

Dei viktigaste komposisjonane til Berg er operaen \_Wozzeck\_ frå 1922, den ikkje fullførde operaen \_Lulu\_ frå 1934 og Fiolinkonserten frå 1935. I ei særstilling står \_Wozzeck\_, ein av dei viktigaste operaene på 1900-talet.

{{Ramme}}

\_Wozzeck\_ handlar om soldaten Wozzeck.

Som menneske er han ein tapar og eit håplaust offer for omgjevnadene. Han vert mellom anna misbrukt av lækjaren i militærleiren i samband med medisinske eksperiment. Den einaste trøysta hans i livet er kjærasten Marie og barnet dei har saman. Difor rasar heile tilværet hans saman då Marie innleier eit nytt forhold ril ein tamburmajor. I desperat fortviling og sjalusi over utruskapen hennar drep han henne og deretter seg sjølv.

{{Ramme slutt}}

I sin grunnkarakter er \_Wozzeck\_ ein ekspresjonistisk opera. Han gjev lyttaren eit musikalsk bilete på kva som skjer inne i eit menneske i konflikt med seg sjølv og omgjevnadene sine. Librettoen byggjer på eit skodespel av Georg Büchner.

 Musikken er i store trekk i atonal stil. Somme gonger vert det òg brukt tolvtonerekkjer. Men det finst òg eit stort orkestermellomspel i d-moll. Denne fridomen til å blanda atonalitet og tonalitet var typisk for Berg.

--- 200 til 340

I stil spenner musikken over eit vidt felt. Han inneheld til dømes dansemusikk, militærmusikk, folkeviser, Sprechgesang, bel canto-song og polyfon musikk i vakker blanding. Ei slik stilblanding får oss til å tenkja på Mahler. Dessutan bruker Berg både snorkekor, vassgurgling og eit ustemt piano for å få fram dei rette stemningane. Og målet er heile tida å formidla bodskapen i operaen.

 Berg brukte tolvtonerekkjene mykje friare enn Schönberg. Til dømes kunne han bruka berre delar av rekkja som eit motiv for vidare tilrettelegging. Det kjem godt fram i det som kanskje er det mest kjende verket hans, \_Fiolinkonserten\_. Han er skriven til minne om dotter til Alma Mahler. Ho døydde berre 18 år gammal, og Alban Berg hadde kjent henne heilt sidan ho var lita. Fiolinkonserten fekk difor undertittelen \_Til minne om ein engel.\_ I realiteten vart det eit rekviem for han sjølv (Berg døydde vel fire månader etter at verket var ferdig.)

{{Bilete: Scenebilete frå Wozzeck, Den Norske Opera 1985}}

--- 201 til 340

Typisk for Berg er at han lagar ei tolvtonerekkje som byggjer på tonale element:

 DØME 9 \_Berg: Tolvtonerekkja frå fiolinkonserten\_

{{Sjå notehefte.}}

Ser me nærare på rekkja, oppdagar me at ho er samansett av fire treklangar og fire heiltonesteg. Treklangane er vekselvis i dur og moll og følgjer kvintsirkelen (g-moll, D-dur, a-moll og E-dur) og dermed òg dei lause strengene på fiolinen.

 Berg avsluttar denne konserten med å bruka ein Bach-koral \_(Es ist Genug,\_ frå kantate nr. 60). Koralen byrjar med heiltonesteg, identiske med dei siste tonane i tolvtonerekkja:

 DØME 10 \_Es ist genug\_

{{Sjå notehefte.}}

Her er Bergs versjon av denne koralen:

 DØME 11 \_Berg: Koral frå fiolinkonserten\_

{{Sjå notehefte.}}

### xxx3 Anton Webern (1885-1945)

{{Ramme}}

Anton Webern vart fødd i Wien. I motsetnad til Schönberg og Berg tok Webern ei akademisk utdanning. 23 år gammal tok han doktorgraden i musikkvitskap. I studietida i Wien vart han kjend med Mahler. Dei musikalske inntrykka frå Mahlers musikk fekk mykje å seia for Webern. Men det var møtet med Schönberg og studia med han som for alvor inspirerte Webern til å verta komponist. Etter studieåra med Schönberg jobba han som kapellmeister ved ymse teater. Då Hitler kom til makta i Austerrike, drog Webern seg attende frå det offentlege livet. Musikken hans vart sedd på som direkte samfunnsfiendsleg ("entartet"), og det vart forbode å framføra han. I 1945 vart han ved ei mistyding skoten av ein amerikansk soldat.

{{Ramme slutt}}

Weberns måte å laga musikk på hadde mange fellestrekk med dei metodane ein lyrikar bruker. Som i eit dikt ville han komprimera og forenkla dei musikalske ideane sine ned til ein kjerne som berre inneheldt det som var vesentleg. Schönberg skal ha sagt om komposisjonane til Webern at dei i eit einaste andedrag gjev stoffet til ein heil roman. Alle dei 31 verka hans varer til saman berre ca. fire timar.

 I 6 \_stykke for orkester\_ frå 1910 varer kvar sats frå eitt til to minutt. Med eit publikum som var vane med Bruckners og Mahlers timelange symfoniar, var det kanskje ikkje så rart at

--- 202 til 340

mange trudde det var "galskap sett i system". Og meir skulle koma. Dette er det fjerde stykket frå \_Fem stykke for kammerorkester\_ opus 10 frå 1913:

{{Bilete: Alban Berg og Anton Webern (til høgre)}}

DØME 12 \_Webern: opus 10, nr. 4\_

{{Sjå notehefte.}}

Med denne musikken nærma Webern seg yttergrensa for musikalsk komprimering. Dess viktigare vart det for han at absolutt kvar einaste tone hadde eit musikalsk innhald som var i samsvar med grunntanken i verket. Eit viktig verkemiddel for å greia det. var klangfargen i tonane. Til dømes måtte ein fiolinist utnytta all den klangen fiolinen kunne gje (flageolettar, pizzicato og så vidare). Ved å lata kvar tone få ein bestemt klang får me det me kallar \_klangfargemelodi\_.

 Webern lærde Schönbergs tolvtoneteknikk å kjenna i 1923. Han vart svært oppglødd for det som no vart mogleg. Men til liks med Alban Berg fann han snart sin personlege måte å utnytta teknikken på. Lat oss sjå nærare på \_Konsert\_ opus 24 for ni instrument:

--- 203 til 340

DØME 13 \_Webern opus 24, byrjinga av 1. sats\_

{{Sjå notehefte.}}

DØME 14 \_Webern: Rekkje opus 24\_

{{Sjå notehefte.}}

Webern byggjer opp eit musikalsk mikrounivers der alt spring ut av ein kjerneidé på tre tonar. Pausane verkar til at stilla òg vert ein viktig del av komposisjonen.

 Instrumenteringa er spesiell og eit kjenneteikn på Weberns musikk. Dei små motiva vert fordelte mellom fleire instrument, slik at kvart instrument berre spelar nokre få tonar av temaet. Me kallar denne teknikken \_punktmusikk\_.

 Weberns musikk skulle få mykje å seia for mange komponistar etter andre verdskrigen. Han vart ein direkte førelaupar og ei inspirasjonskjelde for ei retning me kallar \_serialisme\_. Me skal omtala serialismen nærare i neste kapittel.

{{Ramme}}

I tolvtonerekkja som er utgangspunktet for verket, er alle intervallgruppene i slekt med kvarandre. Rekkja er delt inn i fire grupper. Den andre gruppa er krepsomvending av den fyrste. Tredje gruppa er kreps av den fyrste, og den fjerde er omvending av den fyrste.

Webern var inspirert av det «magiske kvadratet» frå Pompeii då han laga denne tolvtonerekkja:

{{Ramme slutt}}

{{Tabell: 5 kolonner og 5 rader.}}

|  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- |
| S | A | T | O | R |
| A | R | E | P | O |
| T | E | N | E | T |
| O | P | E | R | A |
| R | O | T | A | S |

--- 204 til 340

## xxx2 Folkemusikk som inspirasjonskjelde

Folkemusikken var ei viktig inspirasjonskjelde i romantikken. Likevel hadde mange romantikarar eit overflatisk tilhøve til han. Liszt undersøkte ungarsk sigøynarmusikk før han skreiv sine populære \_Ungarske rapsodiar.\_ For han var ungarsk folkemusikk og sigøynarmusikken han høyrde på kafeane, det same. Det var i tråd med oppfatninga på den tida. Men dermed oversåg han folkemusikken til sine ungarske landsmenn. Også Brahms baserte musikken på ungarske sigøynarmelodiar då han skreiv sine \_Ungarske dansar.\_

 Kravet til å vera vitskapleg nøyaktig var større ved inngangen til 1900-talet. Ein av dei som på eit vitskapleg grunnlag arbeidde med folkemusikk, var komponisten Bela Bartók

### xxx3 Béla Bartók (1881-1945)

{{Bilete: Béla Bartók}}

{{Ramme}}

Béla Bartók vart fødd i Ungarn. Han studerte klaver og komposisjon ved musikkonservatoriet i Budapest, Han var ein svært dugande pianist og underviste i klaver ved konservatoriet i 30 år. Men han underviste aldri i komposisjon.

Bartók gjorde fleire vitskaplege reiser rundt om på den ungarske landsbygda, den fyrste i 1905. Her undersøkte han og samla inn folkemusikk. Dette arbeidet utførde han delvis saman med komponistkollegaen Zoltán Kodály. Liknande arbeid gjorde han òg med folkemusikk frå slaviske naboland. Han var òg i Tyrkia og arabiske område. Arbeidet med folkemusikken resulterte i mange avhandlingar, foredrag og artiklar.

På grunn av dei politiske tilhøva i Ungarn reiste han frå landet i 1940 og flytta til USA.

{{Ramme slutt}}

Folkemusikken vart den viktigaste inspirasjonskjelda for Bartók. Han arrangerte originale folkemelodiar og laga musikk der melodikken likna på folkemelodiar. Men det mest vanlege var at han brukte element frå folkemusikken, til dømes rytmar og skalatypar, til å skapa sin eigen musikkstil.

 Produksjonen til Bartók er stor og variert. Mellom kammermusikkverka må me nemna dei seks strykekvartettane. Dei utgjer høgdepunktet i sin sjanger på 1900-talet, på same måten som strykekvartettane til Haydn og Beethoven gjorde det i si tid. Eit kjent orkesterverk er \_Musikk for strykarar, slagverk og celesta\_ frå 1936. Det mest populære orkesterverket er \_Konsert for orkester\_ frå 1943. Bartók komponerte musikk til to ballettar og ein opera. Mellom dei står balletten \_Den mirakuløse mandarinen\_ i fyrste rekkje.

 Bartóks verkliste femner naturleg nok om mange klaverstykke. Ein del av klavermusikken var mynta på undervisning. Her står samlinga \_Mikrokosmos\_ (1926-1939) i ei særstilling. \_Mikrokosmos\_ er i seks band der stykka er ordna etter vanskegrad.

 Bartók såg på klaveret som eit slagverkinstrument. Me ser det tydeleg i det kanskje mest kjende klaverstykket hans, \_Allegro barbaro\_ frå 1911. Her vert motiva hamra ut i eit intenst rytmisk driv. Det er ungarsk folkemusikk som har inspirert Bartók til å skriva slik. Samstundes er musikken svært dissonerande. \_Allegro barbaro\_ har gjeve opphav til uttrykket \_barbarisme\_ (barbar = ein som talar eit framandt språk; rå, udanna person), eit omgrep me bruker om mykje av Bartóks musikk frå denne tida.

--- 205 til 340

DØME 15 \_Bartók: Allegro barbaro, opninga\_

{{Sjå notehefte.}}

Seinare komponerte Bartók i ein endå meir dissonerande stil.

 Somme gonger, til dømes i den fjerde strykekvartetten, går han heilt ut mot yttergrensene for tonaliteten. Likevel hevda han at det var viktig at kunstmusikken, til liks med folkemusikken, var tonal. Som ein konsekvens av det laga han eit tonalt system der det er med skalatypar frå folkemusikken, særleg pentatone og ymse modale skalaer.

 Bartók lét seg òg inspirera av rytmiske særtrekk ved folkemusikken. Frå rumensk og bulgarsk folkemusikk tok han ein rytme der taktane har ymse underdelingar i to og tre slag. Eit døme på denne rytmen har me i siste satsen i Musikk for strykarar, slagverk og celesta. Her vert taktane underdelte i 2 + 3 + 3:

 DØME 16 \_Musikk for strykarar, slagverk og celesta\_

 a) Rondotema, siste sats

{{Sjå notehefte.}}

--- 206 til 340

b) Musikk for strykarar, slagverk og celesta, 1. sats, taktane 1-9

{{Sjå notehefte.}}

1. sats i \_Musikk for strykarar, slagverk og celesta\_ er ein fuge.

 Det er ikkje tilfeldig. Bartók var nemleg påverka av neoklassisismen på denne tida. (Om neoklassisismen, sjå side 213). Neoklassiske trekk viser seg i verka hans frå siste halvdelen av 1920-åra og gjev seg utslag i ein meir polyfon skrivemåte, og i klårare i form og satsstruktur. Legg merke til dëi mange taktartskifta i fugen (døme 16b). Det er eit trekk Bartók har frå folkemusikken, og som han her bruker i ekstrem grad.

 Motivgjentakingar, gjerne med små endringar, er typisk for folkemusikken. Bartók bruker det òg: 1. sats i \_Musikk for strykarar, slagverk og celesta\_ er faktisk heilt ut bygd opp av variantar av opningsmotivet i fyrste takt. (Sjå klammen om motivet.) Som om ikkje det skulle vera nok, er motivet òg brukt som materiale i dei andre fire satsane!

 Bartók komponerte det mest populære orkesterverket sitt, \_Konsert for orkester,\_ berre eit par år før han døydde. No hadde han gått bort frå den mest dissonerande stilen frå tidlegare. Tittelen på verket viser til at det er musikk der dei einskilde orkestergruppene får utfalda seg i virtuost samspel.

--- 207 til 340

Bartók hadde folkemusikken som inspirasjonskjelde heile livet. Srravinskij var derimot direkte påverka av folkemusikken berre i ein del av livet sitt. Til gjengjeld skapte han i denne tida epokegjerande verk som fekk mykje å seia for utviklinga av musikken på 1900-talet.

### xxx3 Igor Stravinskij (1882-1971)

Igor Stravinskij vart fødd i nærleiken av St. Petersburg i Russland. Han voks opp \_i\_ eit musikalsk miljø og tok etter kvart privattimar i komposisjon hos Rimskij-Korsakov. Stravinskij vart kjend med Sergej Djagilev, og det fekk mykje å seia for karrieren hans. Djagilev var ein svært velståande russar som hadde starta sitt eige ballettkompani, Ballets russes. Han gav Stravinskij i oppdrag å skriva musikken til ballettane \_Eldfuglen\_ og \_Petrusjka\_, som \_Ballets russes\_ oppførde ved operaen i Paris i 1910 og 1911. Begge ballettane gjorde stor suksess.

 Djagilevs ballettkompani oppførde \_Vårofferet\_ i Paris i 1913. Denne balletten førde til ein teaterskandale som knapt har sitt sidestykke i historia! Noko av skulda må leggjast på koreografien som balletten hadde ved premieren. Men grunnen var og at Paris-publikummet ikkje var førebudd på dei sjokkerande nye verkemidla i verket. Mange bua og hånlo. Då den delen av publikummet som sette pris på verket, byrja med sine motdemonstrasjonar, vart støyen så stor at det var vanskeleg å høyra musikken. Etterpå vart det slagsmål ute på gata mellom motstandarar og tilhengjarar av framsyninga. Fleire måtte overnatta på politistasjonen. Likevel vart \_Vårofferet\_, til liks med dei to fyrste ballettane, snøgt rekna som eit meisterverk, og førde Stravinskij til ein posisjon som den leiande unge komponisten i Europa. Stravinskij laga orkestersuitar av dei to fyrste ballettane. Delar av \_Petrusjka\_ arrangerte han òg som ein virtuos klaversuite.

 Frå fyrste verdskrigen braut ut, og fram til 1920 budde Stravinskij i Sveits, rett nok avbrote av fleire reiser.

 I 1920 flytta han attende til Frankrike, "neoklassisismens heimland". Stravinskij tok no på seg mange dirigentoppdrag. Det gledde han at verka hans dermed vart framførde nøyaktig slik han ville, utan "uturvandefortolking" av andre. Han meinte nemleg at utøvaren skulle ha ei heilt objektiv haldning til musikken og berre spela han nøyaktig slik han stod notert av komponisten. Stravinskij opptredde no òg som pianist og spela sine eigne klaverkomposisjonar.

 Då andre verdskrigen braut ut, flytta Stravinskij til USA, der han vart buande resten av livet.

{{Bilete: Igor Stravinskij © Pablo Picasso, BONO 1996}}

{{Bilete: Vårofferet, Den Norske Opera 1993}}

--- 208 til 340

Me reknar \_Eldfuglen, Petrusjka\_ og \_Vårofferet\_ som verka frå Stravinskijs russiske periode.

 Musikken han skreiv mellom 1915 og 1920, representerer ein overgangsperiode. I denne tida arbeidde han med kammermusikalske besetningar. \_Historia om ein soldat,\_ bygd over eit russisk eventyr, har til dømes besetninga: ein forteljar, dansarar og eit orkester på sju musikarar. Her fletta han inn både marsjar, tango, vals, ragtime og koralar. Eksperimentering med jazz finn me i \_Ragtime for 11 instrument,\_ og \_Piano Rag-Music.\_ Stravinskij nærma seg no den stilretninga som skulle setja sitt preg på verka hans i dei komande tiåra, nemleg neoklassisismen.

 Mange såg lenge på Stravinskij som ein motpol til Schönberg og tolvtonemusikken hans. Men i 1950-åra tok faktisk Stravinskij til å nærma seg tolvtonemusikken i fleire verk. I \_Threni\_ for solistar, kor og orkester frå 1958 vart denne utviklinga fullboren i ein gjennomførd dodekafon satsteknikk.

 Balletten \_Eldfuglen\_ er bygd over eit russisk folkeeventyr. Stravinskij har gjeve musikken ei svært fargerik og effektfull instrumentering. Stilistisk merkar ein arven både frå dei seinromantiske russiske komponistane, og frå Debussys impresjonisme. Samstundes peikar mykje av musikken mot stilen i \_Vårofferet\_, ikkje minst gjennom den rytmiske intensiteten.

 Balletten \_Petrusjka\_ er sett saman av mange folkelivsbilete. Handlinga går føre seg på ein marknadsplass, der ein gjøglar opptrer med dokketeateret sitt. Gjennom trolldomskunstane sine har han gjort dei tre dokkene Petrusjka, ballerinaen og mauraren levande. Mellom dei utspelar det seg eit trekantdrama. Petrusjka er forelska i ballerinaen, som på si side vert dominert av mauraren. Det heile endar med at Petrusjka døyr.

 Me finn fleire tema inspirerte av folkemusikk i \_Petrusjka\_.

{{Ramme: Sentrale verk i dei fire periodane til Stravinskij:}}

1 \_Den russiske perioden\_

(ca. 1905-1915):

Eldfuglen

Petrusjka

Vårofferet

2 \_Overgattgsperioden\_

(ca. 1915-1920)

Historia om ein soldat

Ragtime for 11 instrument

3 \_Den neoklassiske perioden\_

(ca. 1920-1955)

Oktett for blåsarar

Salmesymfoni

Symfoni i C

4 \_Den dodekafone perioden\_

(ca. 1955-1970)

Threni

{{Ramme slutt}}

{{Bilete: Hoffnung-karikatur av Stravinskij som dirigerar med metronom}}

{{Bilete: Frå balletten Petrusjka: Mauraren, ballerinaen og Petrusjka, Den Norske Opera}}

--- 209 til 340

Det viktigaste nye er likevel bruken av bitonalitet. I satsen \_Hos Petrusjka\_ møter me til dømes samstundes bruk av C-dur og Fiss-dur:

 DØME 17 \_Stravinskij: Hos Petrusjka, taktane 9-21\_

{{Sjå notehefte.}}

Her symboliserer bitonaliteten det splitta i kjenslelivet til Petrusjka. I seinare verk av Stravinskij vart bitonalitet ein viktig del av komposisjonsteknikken.

 Balletten \_Vårofferet\_ går føre seg i førkristen tid og handlar om ein heidensk russisk offerfest der ei ung jente dansar til ho døyr. \_Vårofferet\_ var epokegjerande, ikkje minst på grunn av den intense rytmikken. Faktisk er rytmikken det berande elementet i musikken. Musikken er samstundes svært dissonerande. Slagverkinstrumenta har naturleg nok brei plass. Men også andre instrument fungerer nærast som slagverkinstrument, i dette dømet strykarane:

--- 210 til 340

DØME 18 \_Stravinsky: Vårofferet\_

 a) side 10

{{Sjå notehefte.}}

Dei uventa aksentane i dømet er typisk for musikken i \_Vårofferet\_ Legg og merke til bi-akkordikken her: Ess7-akkord over Fess-akkord.

 Polyrytmikk, til dømes kvintolar, sekstolar og septolar sett opp mot vanlege åttandedelar og sekstandedelar i same takten, er med på å skapa ein ekstatisk effekt. Det ser me i døme 18b:

--- 211 til 340

b) Vårofferet, side 27

{{Sjå notehefte.}}

--- 212 til 340

Uvanlege taktartar som 5/4 er vanleg i Vårofferet. Det same er taktartskifta me finn i opninga av verket:

 c) Vårofferet, opninga

{{Sjå notehefte.}}

Fagottstemma her er skriven i eit så høgt lægje at instrumentet kling spent. Men det var nettopp denne verknaden Stravinskij ynskte! Legg merke til at fagotten og engelsk horn krinsar over eit motivmateriale av nokre få tonar med liten ambitus. Gjennom heile verket finn me liknande ostinatteknikk (ostinat = noko som vert gjenteke fleire gonger). Det viser at Stravinskij var inspirert av den meir primitive, i tydinga opphavlege, folkemusikken.

--- 213 til 340

Motivbruken, den sterkt dissonerande harmonikken og ikkje minst den markante rytmikken er dei viktigaste kjenneteikna på stilen i \_Vårofferet\_. Denne stilen, som me finn i ei meir moderat form i dei to tidlegare ballettane, kallar me \_primitivisme\_. Somme kallar han òg barbarisme på grunn av at han liknar mykje på stilen i \_Allegro barbaro\_ av Bartók.

 Vårofferet vert rekna som det viktigaste verket i fyrste halvdelen av 1900-talet. Det fekk mykje å seia for den vidare musikkutviklinga. Men Stravinskij sjølv utvikla seg stendig og vende ikkje attende til stilen i \_Vårofferet\_.

 Neste kapittel er vigd til neoklassisismen. Me kjem då nærare inn på neoklassikaren Stravinskij.

## xxx2 Neoklassisismen

Neoklassisismen oppstod rundt 1920. Han er, som namnet kan tyda på, ei slags nyklassisk stilretning, og var ein reaksjon mot seinromantikken, impresjonismen og ekspresjonismen. Den antiromantiske haldninga desse komponistane hadde, gjorde at dei søkte musikalske ideal attende til 1700-talet.

 Musikken skulle vera musikk med "begge beina på jorda": enkel og ryddig kvardagsmusikk. Komponistane var tiltrekte av klassiske idear som klarleik og balanse, og dei nytta barokke og klassiske former som symfoni, konsert, sonate og suite. Dei skreiv absolutt musikk med tonal basis.

 Omgrepet neoklassisisme vert dermed nokså vidt og dekkjer musikk av svært varierande slag. I tillegg er det slik at mange av komponistane me kallar neoklassikarar, òg har komponert musikk i andre stilretningar.

 Mellom dei fyrste eksempla på at komponistar greip attende i fortida, er tre ballettar bestilte av Djagilev. Den mest kjende er Stravinskijs \_Pulcinella\_, komponert i 1919.

### xxx3 Stravinskij

Stravinskij er ein så sentral komponist i musikkhistoria at det er naturleg å starta ein gjennomgang av neoklassisismen ved å halda fram med historia hans der me sleppte henne i førre kapittel.

 Perioden frå rundt 1920 til eit stykke innpå 1950-åra vert rekna som Stravinskijs neoklassiske periode. I \_Pulcinella\_ nytta han melodisk materiale av Pergolesi (italiensk komponist som døydde i 1736, berre 26 år gammal), men harmoniseringa, rytmen og instrumenteringa var ny. Likevel kan ein av og til få inntrykk av at musikken er skriven på 1700-talet.

--- 214 til 340

DØME 19 \_Stravinskij: Pulcinella, frå ritornellen\_

{{Sjå notehefte.}}

Stravinskij var no ei av superstjernene i kunsten, på line med målaren Picasso, og han hadde ein enorm innverknad. Det førde til at den neoklassiske stilen ein periode dominerte og sette den meir radikale andre wienerskulen noko i skuggen.

 Det at Stravinskij gjekk over til neoklassisismen, speglar seg att i titlane frå denne perioden. Han brukte no titlar som symfoni, sonate og konsert, og han nytta klassiske formprinsipp. Han understreka òg sjølv sterkt at han skreiv "absolutt musikk", og hevda at musikk berre var musikk og ikkje kunne skildra korkje kjensler, haldningar, meiningar eller psykologiske tilstandar. Seinare modererte han denne utsegna noko.

 Han heldt fram å skriva tonalt, men valde eit kjølig og gjennomsynleg klangbilete i kontrast til den romantiske klangdyrkinga.

 Trass i dei kjende ballettane \_Eldfuglen, Petrusjka\_ og \_Vårofferet\_ reknar mange den neoklassiske perioden som den største for Stravinskij.

 Mellom dei viktigaste neoklassiske verka hans finn me \_Oktett for blåsarar\_ frå 1923, \_Konsert for klaver og blåsarar\_ frå 1924, \_Salmesymfoni\_ frå 1930, \_Symfoni i\_ C frå 1940, og operaen \_The Rake's Progress\_ frå 1951.

 I \_Symfoni i \_C\_ \_ bruker han sonatesatsform i opningssatsen. Hovudtemaet er enkelt, melodisk og tydeleg forankra i hovudtonearten, medan sidetemaet kjem på dominantplanet.

 DØME 20 \_Stravinskij: Hovudtemaet frå Symfoni i C, 1. sats\_

{{Sjå notehefte.}}

I 1926 vende Stravinskij attende til den ortodokse kyrkja han forlét i ungdomen. Frå no av kom det òg religiøse trekk i musikken hans. Eit døme er \_Salmesymfoni\_ for kor og orkester. Han er eit bestillingsverk komponert til 50-årsjubileet for Boston symfoniorkester, og "til Guds ære".

 Stravinskij føretrekte blåsarar. Det hadde han sams med mange andre neoklassikarar. Det er likevel verdt å leggja merke til at han heilt kutta ut fiolinar og bratsjar i Salmesymfonien.

--- 215 til 340

Han ville fjerna det romantiske, ekspressive som ein knyter ril desse instrumenta. Koret har fatt ein sentral plass i symfonien, og koret og orkesteret har fått likeverdige roller.

 DØME 21 \_Stravinskij: Salmesymfonien, Alleluia med koret som opnar, utgjer midpunkt og avsluttar tredje satsen\_

{{Sjå notehefte.}}

### xxx3 Les Six

I Paris var det rett etter fyrste verdskrigen ei gruppe komponistar som hadde det til felles at dei var sterkt antiromantiske og antiimpresjonistiske. Det var dei nye kunstnarlege ideane i samtida som hadde appell til dei. Oppføringa av Erik Saties ballett Parade (tinga av Djagilev den òg) i 1917 hadde skapt skandale i Paris. Satie hadde, mellom anna i samarbeid med Picasso, laga eit slags kubistisk manifest med innslag av futurisme og dadaisme (sjå side 226). Eit partitur har mellom anna med flymotorar, sirener, dynamoar og skrivemaskiner. Satie vart eit førebilete i opprøret desse yngre komponistane gjorde mot farsfiguren Debussy. Ein musikkritikar døypte i 1920 denne gruppa komponistar Les Six (Dei seks).

 Les Six hadde altså ei slags felles ideologisk plattform. Dei skipa òg til felles konsertar, skreiv musikk til ein pantomime saman og hadde jamn kontakt nokre år. Men dei utvikla fort individuelle særtrekk som gjorde at dei ikkje opptredde som gruppe særleg lenge.

{{Bilete: Darius Milhaud, Georges Auric, Arthur Honegger, Germaine Tailleferre, Francis Poulenc og Louis Durey utgjorde Les Six. Måleri 1921, utsnitt. © Jaques Emile Blannche, BONO 1996.}}

--- 216 til 340

{{Bilete: Paul Hindemith}}

{{Ramme}}

Den tyske komponisten Paul Hindemith var svært aktiv både som utøvar og komponist. I 1927 vart han professor i komposisjon I Berlin. Frå då av arbeidde han òg mykje med musikkteori.

Samstundes utvikla han seg til å verta multiinstrumentalist, og han knytte viktige kulturelle kontaktar. Han samarbeidde med mellom andre Bertolt Brecht.

 Etter at nazistane tok over makta, fekk Hindemith problem. Han vart utpeikt som ein "degenerert intellektuell folkefiende" og måtte forlata stillinga i Berlin i 1937.

Etter eit kort opphald i Sveits forlét han Europa ved krigsutbrotet og busette seg i USA. Her vart han tilsett ved Yale University og leidde musikkteoriundervisninga der. Mot slutten av livet sitt slo han seg igjen ned i Sveits, der han var dirigent og komponerte.

{{Ramme slutt}}

Av dei seks fekk \_Francis Poulenc\_ (1899-1963), \_Arthur Honegger\_ (1892-1955) og \_Darius Milhaud\_ (1892-1974) mest å seia. Det er likevel og verdt å merka seg \_Germaine Tailleferre\_ (1892—1983). Ho skreiv ikkje mykje musikk, men var ein del av dette miljøet på lik line med dei mannlege kollegaene sine.

 \_Poulenc\_ var neoklassikar i enklaste tyding av ordet. Han skreiv mest i små former og prøvde medvite å forlengja og fornya den franske tradisjonen frå Rameau. Mange av verka hans er ei blanding av gammal fransk klassisisme og parisisk kafémusikk (chansons). Ein og annan "feil" note avslører at det likevel ikkje dreiar seg om gammal musikk.

 \_Honegger\_ hadde ein del stilistiske verkemiddel til felles med dei andre fem, men hadde på mange vis heilt andre interesser. \_Pacific 231,\_ som ikkje er typisk for produksjonen hans, er omtala under futurismen. Produksjonen hans femner elles om fem symfoniar, ein opera, fleire oratorium og dessutan ein del underhaldningsmusikk og filmmusikk. Mest sentrale er oratoria, og det var oratoriet (eller den "dramatiske salmen") \_Le Roi David\_ ("Kong David") frå 1921 som skaffa han ryet som komponist. Han skreiv modalt-tonalt og nokså ekspresjonistisk. I 1920-åra var stilen nærast neobarokk, men den symfoniske stilen han utvikla i 1930-åra, vert ofte karakterisert som neoromantisk.

 \_Milhaud\_ var ein enormt produktiv komponist, og var på mange måtar Poulencs rake motsetnad. Den svært melodiske musikken hans var polytonal og tydeleg jazzinfluert og med mange trekk frå latinamerikansk musikk.

### xxx3 Tyskland

Nederlaget i fyrste verdskrigen førde med seg store endringar for det tyskspråklege området av Europa. Den gamle stormakta Austerrike-Ungarn gjekk i oppløysing. I Tyskland vart det etablert eit nytt, men ustabilt demokrati. Keisaren vart avsett, og landet vart republikk.

 Det nye Tyskland måtte freista å skaffa seg ein ny identitet. Då var det trong for å byggja opp ein ny og meir nøktern kultur enn den som hadde vore rådande i det gamle keisarriket. Komponistane konsentrerte seg difor meir om å skriva kvardagsmusikk. I dette arbeidet vart Paul Hindemith ein heilt sentral figur.

#### xxx4 Paul Hindemith (1895-1963)

Musikken til Hindemith var tonal. Han meinte at treklangen måtte vera grunnleggjande, og at intervalla kunne rangerast i ei rekkje med stigande dissonans i høve til grunntonen.

--- 217 til 340

DØME \_22\_ \_Hindemith: Rekkje 1 som ordnar stigande dissonerande intervall frå stamtonen C\_

{{Sjå notehefte.}}

Hindemith var særleg oppteken av seinbarokk polyfon musikk, og særskilt av Bach. \_Neobarokk\_ vert nesten ei meir treffande nemning enn neoklassisisme på denne musikken. Eit DØME er \_Ludus tonalis\_ frå 1942. Verket er sett saman av tolv fugar ordna etter rekkje 1 (sjå notedømet over), bundne saman med elleve modulerande mellomspel.

 DØME 23 \_Hindemith: Opningstaktane frå dei tre fyrste av dei tolv fugane i Ludus tonalis, som er ordna etter rekkje 1\_

{{Sjå notehefte.}}

Hindemith produserte ei mengd bruksmusikk (Gebrauchsmusik) for mange ulike instrument. Han meinte, som mange kunstnarar på hans tid, at det var viktig ikkje berre å venda seg til eliten. Ein skulle heller produsera til nytte og glede for folk flest. Stilen er òg vorten kalla "den nye saklege musikken".

 Operaen \_Mathis der Maler frå\_ 1934 vert rekna som eit av hovudverka i Hindemiths produksjon. Operaen vart seinare omarbeidd til ein symfoni. I Mathis der Maler tek Hindemith for seg det tanketome tilværet som kunne oppstå i det 20. hundreåret når teknikken vart eit mål i seg sjølv. Det gjorde han ved å fortelja om renessansemålaren Matthias Grünewald.

#### xxx4 Kurt Weill (1900-1950)

Kurt Weill var, akkurat som Hindemith, oppteken av å skriva musikk for folk flest. Weill var inspirert av populærmusikk og jazz, og tok tidleg til å skriva i ein enkel og direkte stil. Han er særleg kjend for samarbeidet han hadde med forfattaren \_Bertolt Brecht\_ om teatermusikk.

--- 218 til 340

{{Ramme}}

\_Verfremdung\_tyder eigentleg framandgjering. Brukt som nemning på ein teknikk i drama tyder det at det vert skapt avstand til handlinga, for på den måten å utvikla og skjerpa sanseevna til tilskodarane. Samstundes vert tilskodaren hindra i å leva seg inn i handlinga med kjenslene sine. Teknikken byggjer på ein marxistisk analyse av den funksjonen teateret skal ha.

{{Ramme slutt}}

\_Tolvskillingsoperaen\_ frå 1928 er eit resultat av dette samarbeidet. Her er det ikkje snakk om opera i tradisjonell forstand. Musikken er jazzpåverka og kabaretliknande, og orkesteret er eit slags jazzensemble. Melodiane er enkle og lettfattelege, og harmonikken er tonal. Dialogen vert tala (teksten er ein moderne versjon av \_Tiggaroperaen)\_, og det var eit viktig poeng at verket skulle ha brodd mot dei politiske og sosiale tilhøva i tida.

 Eit godt DØME er \_Die Moriat von Mackie Messer\_ (kjend som Mack the Knife eller Mackie Kniven) frå \_Tolvskillingsoperaen\_. Det skillingsvisepreget songen har, høver til den sosiale kritikken i operaen. Songen er òg eit godt DØME på bruk av Verfremdungsteknikken (sjå forklaring i margen) Brecht utvikla i 1920-åra.

 DØME 24 \_Weill: Dei to fyrste versa av Mackie Messer\_

{{Sjå notehefte.}}

Denne kortfatta og folkelege stilen fekk stor gjennomslagskraft, og Tolvskillingsoperaen vart svært populær. Songane er så enkle at skodespelarar kan syngja dei, jamvel om dei ikkje er skolerte songarar, noko som òg har ført til at stykket er mykje spela.

 Kurt Weill høyrde til dei som fekk problem etter at Hitler tok over makta. Han drog til USA i 1935. I USA skreiv han for det meste musikalar. I 1948 dro han til DDR der han døydde.

--- 219 til 340

### xxx3 Sovjetunionen

Revolusjonen i oktober 1917 førde til store omveltingar også for kulturen i det kjempestore landet som då vart til Sovjetunionen. No måtte ikkje musikken vera for eksperimentell og vanskeleg. Han skulle vera tilgjengeleg for folk flest (arbeidarklassen) og akseptabel for den politiske eliten.

 I praksis ville det seia at neoklassiske verkemiddel vart brukte for å uttrykkja kjensler, i samsvar med marxist-leninistisk teori. Stilen som vart utvikla, vert kalla \_sosialistisk realisme\_. Alt som ikkje passa inn her, vart stempla "formalisme" og svik mot folket.

 Det er i denne samanhengen særleg to komponistar det er naturleg å presentera nærare: \_Sergej Prokofjev\_ og \_Dmitrij Sjostakovitsj.\_

{{Bilete: Sergej Projofjev}}

{{Ramme}}

Sergej Prokofjev vart fødd i Ukraina. Frå 1918 levde han eit omflakkande liv og budde i periodar både i Japan, USA, Tyskland og Frankrike. Han vitja likevel Sovjetunionen fleire gonger. I 1934 flytta han attende og busette seg for godt i Moskva, for han meinte det også trongst kunstnarar når landet skulle byggjast.

På slutten av livet sitt kom han i konflikt med den offisielle sovjetiske kulturpolitikken. Han var likevel aktiv som komponist heilt til han døydde.

{{Ramme slutt}}

#### xxx4 Sergej Prokofjev (1891–1953)

Prokofjev gjennomgjekk om lag den same utviklinga som Stravinskij fram til han i 1934 flytta attende til Sovjetunionen. Til skilnad frå Stravinskij oppfatta Prokofjev seg heile livet som ein sovjetrussisk komponist.

 Prokofjev hadde opphavleg det same nasjonale tonefallet som dei andre russiske komponistane, og kombinerte det med lyrisk kraft. Stilen vart etter kvart typisk neoklassisk. Verka frå før 1934 er nok meir originale og sterke i uttrykket enn dei seinare verka, men han forfall aldri til den typen nasjonalromantikk som kulturpolitikken i landet la opp til.

 Den fyrste symfonien hans, \_Klassisk symfoni\_ ("Symphonie Classique") frå 1917, følgjer det tradisjonelle klassiske symfonimønsteret. Men til liks med Stravinskij er det berre "skjelettet" han låner frå fortida. Seinare kom det endå seks symfoniar i tillegg til mange operaer og ein god del ballettmusikk, mellom anna på tinging frå Djagilev. \_Romeo og Julie\_ frå 1936 er den mest kjende balletten hans.

 Prokofjev var ein dugande pianist og skreiv ei mengd klavermusikk. Han skreiv òg ein god del teater- og filmmusikk som seinare ofte vart omarbeidd til konsertmusikk som suitar og kantatar.

 Prokofjev rådde med dei musikalske uttrykksmidla svært godt. Fine døme på det finn me i \_Peter og ulven,\_ eit symfonisk eventyr for born med forteljar og symfoniorkester, skrive i 1936.

 DØME 25 \_Prokofjev: Peter og ulven, opus 67.\_

 Døme på musikalsk karakterisering.

{{Sjå notehefte.}}

--- 220 til 340

Her arbeider han med uttrykksfulle karaktertema. Notedømet viser Peters fargerike strykarmelodi, det smidige klarinettemaet til katten og det trugande horntemaet som representerer ulven.

#### xxx4 Dmitrij Sjostakovitsj (1906-1975)

Dmitrij Sjostakovitsj var, som Prokofjev, sterkt knytt til den russiske tradisjonen, og han var i ungdomen tydeleg påverka av Prokofjev. Alt i dei tidlegaste verka kan me merka den blandinga av det lyriske og det groteske som var typisk for Sjostakovitsj. Både den 1. symfonien hans frå 1925 og operaene \_Nasa\_ frå 1928 og \_Lady Macbeth frå Minsk\_ frå 1932 er svært personlege og originale. Han kunne òg vera skarpt satirisk og til tider mest atonal. Det er òg eit drag av smerte i slekt med Mahlers tonefall i heile produksjonen hans.

 Året 1936 representerer eit vendepunkt. Etter den 4. symfonien vart han av kommunistpartiet stempla som ein grov, primitiv og vulgær formalist. Det ville i praksis seia at han vart skulda for å skriva musikk for musikken si eiga skuld, og det var å svikta partiet og skada folket.

 Frå og med den 5. symfonien frå 1937 var Sjostakovitsj ein annan. Sjølv kalla han symfonien "ein sovjetisk kunstnars svar på rettkomen kritikk". Den lange rekkja av symfoniar som følgde, kan kallast \_programsymfoniar\_. Dei hadde eit gigantisk omfang og ein heroisk, neoromantisk karakter. Han skreiv òg mykje musikk for film og teater som var tilpassa krava partiet hadde.

 Den 7. symfonien hans, den såkalla \_Leningradsymfonien\_, kan stå som eit døme. Denne programmatiske "krigssymfonien" vart skriven i Leningrad medan tyskarane kringsette byen i 1941, og han vart svært godt motteken både i Sovjetunionen og i USA då han kom ut. Eit marsjmotiv som vert gjenteke tolv gonger i fyrste sats, skulle visstnok skildra den tyske frammarsjen.

{{Ramme}}

Som fleire andre av dei store komponistane var òg Dmitrij Sjostakovitsj vedunderbarn, og 13 år gammal vart han elev ved konservatoriet i Petrograd (seinare Leningrad, no St. Petersburg). Der tok han klavereksamen 17 år gammal og komposisjonseksamen då han var 19. Året etter vart den fyrste symfonien hans uroppførd, og den vart ein stor suksess i resten av Europa og i Amerika med. I fleire periodar underviste han i komposisjon i Leningrad (St. Petersburg) og i Moskva. Dei 15 symfoniane han skreiv, står sentralt i produksjonen hans, men han skapte ruvande verk i dei fleste formtypane. Sjostakovitsj var òg aktiv som administrator. Han var medlem av Det øvste sovjet og ei tid formann i den russiske føderasjonens komponistforeining. Han fekk mange av dei høgaste heidersteikna i Sovjetunionen. Den sovjetiske ideologien hadde heile tida mykje å seia for måten Sjostakovitsj komponerte på. Han vart fleire gonger utsett for kritikk frå kommunistpartiet, ein kritikk det i alle fall såg ut til at han aksepterte og tok omsyn til i verksemda si. Så seint som i 1968 forkynte han offisielt at «sovjetisk musikk er eit våpen i den internasjonale ideologiske kampen». Dette synet tok han likevel sterkt avstand frå i sjølvbiografien som vart smugla ut og utgjeven i Vesten fire år etter at han døydde, Denne sjølvbiografien er omstriden, og tilhøvet hans til det sovjetiske regimet vil difor også i framtida vera litt av ei gåte.

{{Ramme slutt}}

--- 221 til 340

DØME 26 \_Sjostakovitsj: 1. sats frå Leningradsymfonien.\_

 Temaet utviklar seg akkompagnert av skogstrommer.

{{Sjå notehefte.}}

I memoarane, som me har nemnt tidlegare, gjev Sjostakovitsj derimot ei anna tolking av dette temaet. Der skriv han at det skildrar Stalins harde regime, meiningsterror og utrydding av annleistenkjande, og at symfonien "handlar om det Leningrad Stalin øydela, og som Hitler berre gav dødsstøyten".

### xxx3 Andre komponistar påverka av neoklassisismen

Som Stravinskij vert også \_Bartók\_ ofte kalla neoklassikar. Me har valt å omtala han som ein av komponistane som var inspirert av folkemusikken, jamvel om han frå inn på 1920-åra var tydeleg påverka av neoklassisismen. Denne påverknaden ser me særleg i bruken av polyfoni og klassiske formtypar.

 Engelskmannen \_Benjamin Britten\_ (1913-1976) kan det òg vera naturleg å nemna her, jamvel om det vesentlegaste av produksjonen hans stammar frå tida etter andre verdskrigen. Britten utvikla eit tonalt og melodisk tonespråk uavhengig av modernismen. Stilen er nær knytt til den engelske song- og kortradisjonen. Han stod dermed litt på sida av utviklinga i samtida si.

 I \_The Young Persons Guide to the Orchestra\_ (1945) bruker Britten eit tema av Purcell som utgangspunkt.

--- 222 til 340

DØME 27 \_Britten: Purcelltemaet han bruker i The Young Persons's Guide to the Orchestra\_

{{Sjå notehefte.}}

Det er som operakomponist Britten er mest kjend, og han er ein av dei mest ruvande vokalmusikkomponistane på 1900-talet. Han skreiv mange operaer frå \_Peter Grimes\_ frå 1945 til \_Death in Venice\_ (1973).

## xxx2 Amerikansk musikk og futurisme

### xxx3 Amerikansk musikk

Folketalet i Nord-Amerika voks sterkt i andre halvdelen av 1800-talet og fyrst på 1900-talet, og etter fyrste verdskrigen stod den kolonien som tidlegare ikkje var så mykje påakta, fram som ei av stormaktene i verda.

 Det hadde tidleg utvikla seg eit amerikansk kunstnarideal. Dette idealet var lite bunde til den europeiske tradisjonen og var på mange måtar eit slags "gullgravarideal". Dei dyrka fridom, sjølvstende og jakta på det eventyrlege. Dette idealet og det fakturnet at USA var nokså isolert frå "den gamle verda", gjorde at det utvikla seg ein eksperimentell tradisjon.

 I fyrstninga av dette hundreåret tok det òg til å veksa fram ein særprega amerikansk musikktradisjon. Jazzmusikken, som er det viktigaste amerikanske tilskotet til musikkhistoria, skal me omtala samla i eit eige kapittel. Her skal me sjå på dei viktigaste av dei komponistane som gav tilskot til å utvikla ein særprega amerikansk kunstmusikk, nemleg \_Charles Ives\_ og \_George Gershwin.\_ Ein tredje komponist, den franskfødde \_Edgar Varése\_, vert òg rekna som amerikansk og vert ofte omtala saman med dei. Me har likevel valt å omtala han som futurist.

#### xxx4 Charles Ives (1874-1954)

{{Ramme}}

Charles Ives vart fødd i Danbury i Connecticut. Etter studium ved Yale University flytta han til New York, der han dei fyrste åra jobba både som organist og i forsikringsbransjen. I 1907 starta han sitt eige forsikringsselskap, og han vart etter kvart svært velståande. Han fekk hjarteproblem i 1918, og slutta straks etter å komponera. I 1929 selde han forretningane sine, drog seg attende og levde isolert frå omverda resten av livet sitt.

{{Ramme slutt}}

Det er ikkje lett å plassera Charles Ives i høve til utviklinga i europeisk musikk. På mange måtar var han den fyrste store komponisten som stod utanfor den europeiske tradisjonen, og han hadde eit musikksyn som var heilt annleis enn det dei europeiske kollegaene hans hadde.

--- 223 til 340

Ives kalla den passive lyttinga i konsertkulturen for ein "lenestol for øyro". Han hadde heller ikkje sans for teori og analyse. Musikken skulle vera omgåande oppleving, kommunikasjon og aktivitet. For han var kunsten heller ikkje noko opphøgd og foredla. Kunsten og livet var det same, og difor kunne han bruka alle slags lydar i musikken sin.

 Ives var aktiv som komponist mellom 1898 og 1918. Men det var fyrst etter at han drog seg attende, at interessa for musikken hans vakna for alvor. Som komponist brukte han komposisjonsteknikkar og idear som andre fyrst langt seinare tok i bruk. I musikken sin brukte han alt frå salmar, marsjar og den folkelege amerikanske musikken til atonal og polyfon stil. Han nytta tradisjonelle rytmemønster eller fri rytme og polyrytmikk. Han laga kollasjar og kunne til og med gje utøvaren fridom i framføringa av eit verk.

 Dei fleste av verka til Ives vart uroppførde fyrst lenge etter at dei vart skrivne. \_Central Park in the Dark\_ vart til dømes skrive mellom 1898 og 1907, men oppført fyrst i 1954. Det heng nok saman med at interessa for musikken hans kom seint, og at han ofte stilte heilt umoglege krav til musikarar og besetning.

 Ives levde nokså isolert frå andre musikarar og frå publikum, og musikken hans vart utsett for mykje kritikk. Kanskje var det isolasjonen som gjorde mogleg den totale fridomen han tillét seg i høve til både konvensjonar, til krav musikarar til vanleg stilte, og til publikum.

{{Bilete: George Gershwin}}

{{Ramme}}

Komponisten og pianisten George Gershwin vart fødd i Brooklyn i New York. Han vart i ung alder oppteken av populærmusikk og jazz, men fekk òg kjennskap til verk av Chopin, Liszt og Debussy gjennom pianolærarane sine. Seinare tok han timar i teori, komposisjon og orkestrering. Han slutta tidleg på skulen og fekk jobb som pianist i eit musikkforlag. Jobben gjekk ut på å spela dei nyaste melodiane for folk som stakk innom.

Gershwin komponerte både seriøs musikk og populærmusikk. Han skreiv ei mengd songar, meir enn 20 musikalar for Broadway og ein god del filmmusikk. Tekstane var ofte av broren Ira I tillegg laga han operaen \_Porgy and Bess\_ og verk for orkester. Han døydde av svulst på hjernen 39 år gammal.

{{Ramme slutt}}

#### xxx4 George Gershwin (1898-1937)

Gershwin skreiv stort sett i same stilen anten det galdt seriøs musikk eller underhaldningsmusikk. Både harmonikken og arrangementa var svært mykje i slekt med jazzen. Han nytta dessutan «blåtonar» og synkoperingar i tillegg til meir tradisjonelle komposisjonsteknikkar.

 Gershwin var ein svært dugande melodikar og produserte svært mange suksessrike songar. Mest kjend er kanskje klassikaren \_I got Rhythm\_ frå 1930. Den er i AABA-form, eit skjema som er svært vanleg i populærmusikk. Dette akkordskjemaet vart òg snart eit standardskjema i jazzmusikken:

 DØME 28 \_Gershwins klassikar I got Rhythm, frå 1930\_

{{Sjå notehefte.}}

--- 224 til 340

{{Sjå notehefte.}}

Det som likevel sette fart i Gershwins karriere, var den gode mottakinga \_Rhapsody in Blue\_ fekk ved uroppføringa i 1924. Den suksessrike og ambisiøse storbandleiaren Paul Whiteman lanserte uttrykket \_symfonisk jazz\_ om denne musikken. Han fekk

 Gershwin til å skriva denne konserten for klaver og orkester.

 I Whitemans orkester sat ein dugande klarinettist som inspirerte Gershwin til den innleiande klarinettsoloen i Rhapsody in Blue. Instrumentasjonen vart utført av Whitemans faste arrangør.

 DØME 29 \_Gershwin: Klarinettsoloen frå opninga av Rhapsody in Blue, frå 1924\_

{{Sjå notehefte.}}

Det er fyrst og fremst dei melodiske kvalitetane i musikken me legg merke til. Også i operaen Porgy and Bess er det særs mange fine melodiar. Melodiane er musikalprega, og kritikarar hevda at slikt ikkje høyrde heime i operasjangeren. Men songane, mellom dei \_Summertime\_ og \_I got plenty o'nuttin',\_ vart "hits". Ikkje minst

--- 225 til 340

difor er historia om den invalide Porgy og venninna Bess, som vert lurd av den sleipe kokainseljaren Sportin' Life, mykje spela.

 Gershwin fekk ikkje på langt nær så stor innverknad på seinare amerikanske komponistar som Ives fekk (etter at han var død), men vart til gjengjeld ein av dei mest vidgjetne komponistane USA har fostra.

#### xxx4 Filmmusikk

I stumfilmens dagar var det vanleg at ein pianist improviserte musikk som følgde bileta. Somme kinoar hadde eit kinoorgel som kunne produsera ei mengd lydeffektar. Store kinoar kunne òg ha eigne orkester. Jamvel om det var vanleg å improvisera musikken, fanst det hjelpemiddel for musikarane. Det vart gjeve ut katalogar med framlegg til musikksekvensar som kunne illustrera alt frå katastrofescenar til kjærleiksscenar.

 I 1920-åra byrja det òg å koma originalskriven musikk til stumfilm, til dømes \_Honeggers\_ musikk til filmane \_La Roue\_ frå 1921 og \_Napoléon\_ frå 1926, og \_Meisels\_ musikk til filmen \_Panserkryssaren Potemkin\_ frå 1925. Originalkomponert filmmusikk, som følgjer og understrekar handlinga og stemninga i filmen, er ein slags programmusikk. Slik filmmusikk kan me sjå på som eit framhald av den europeiske seinromantiske tradisjonen. Men filmmusikken tok òg opp element frå mellom anna naturismen.

 Film som medium er nær i slekt med opera og ballett, og dramaturgien (læra om dramaet) vart tidleg innførd i film på same måten som i opera og ballett. Filmfolk fann tidleg ut at det gjekk an å dra nytte av røynsler frå teateret. Film kan nærast reknast som eit Gesamtkunstwerk (sjå omtalen av Wagner).

 Rundt 1930 kom lydfilmen i staden for stumfilmen. Gjennombrotet kom i 1927 med filmen \_The Jazz Singer,\_ jamvel om han ikkje hadde nokon gjennomarbeidd filmlyd. Den fyrste filmen som hadde gjennomkomponert musikk, var \_King Kong\_ (1933).

{{Bilete: King Kong på toppen av Empire State Building. Frå filmen «King Kong» (1933).}}

--- 226 til 340

\_Max Steiner\_ (1888—1971) var ein av dei mest ruvande og produktive filmkomponistane i Hollywoods historie.

 Steiners musikk til filmen \_King Kong\_ er eit av dei fyrste døma på at musikken ber dramaturgien i ein film. I tillegg til King Kong skreiv Steiner musikk til meir enn 150 filmar, mellom anna til \_Tatt av vinden\_ frå 1939 og \_Casablanca\_ frå 1943.

 Frå tidleg i 1930-åra heitte det i Hollywood at filmmusikken "ikkje skulle vert lagd merke til av publikum". Sett frå synsstaden til ein musikar kan det naturlegvis vera eit problem. Det visuelle dominerer i ein slik grad at musikken knapt merkast, jamvel om det er den som skaper stemninga.

 I tillegg til film med originalkomponert musikk finst det mange døme på meir eller mindre vellukka bruk av både klassisk musikk og populærmusikk som opphavleg ikkje var tenkt til føremålet. Til dømes vart Mahlers 5. symfoni brukt i \_Døden i Venedig\_ frå 1971, og Stanley Kubrick nytta musikk av Bartók i sin film \_Shining\_ frå 1980.

DØME 30 \_Frå partituret til A City Awakening\_

{{Sjå notehefte.}}

### xxx3 Futurisme

I 1923 komponerte \_Arthur Honegger\_ (1892-1955) \_Pacific 231\_ for orkester. \_Pacific 231\_ var òg namnet på eit tog som trafikkerte frå kyst til kyst tvers over USA. Honeggers musikkverk skulle illustrera krafta og særpreget til toget.

 Ei gruppe kunstnarar som var særleg inspirerte av maskinalderen, etablerte seg i 1907. Dei kalla seg futuristar (futurisme = framtidskunst). Dei ville kasta all tidlegare kunst på båten. "Brenn biblioteka! og lat musea overfløymast!" var mellom dei spissformulerte parolane deira. Musikken, meinte dei, måtte avspegla den maskinalderen ein levde i. Difor ville dei dra støylydar inn i musikken. Ein av dei, målaren \_Luigi Russolo\_, såg på seg sjølv som "den store musikkfornyaren gjennom støykunsten". Han konstruerte fleire støymaskiner som han brukse på konsertar i 1913 og 1914. \_A City Awakening vart\_ oppført i 1914 med åtte støyinstrument.

 Futuristane vart dei fyrste som laga musikk av lydar som tidlegare vart rekna som støy. Dei vart lenge neglisjerte av musikkhistorikarane, men søkinga deira etter nye uttrykksformer fekk noko å seia for musikkhistoria: Dei gjorde nemleg mykje av grunnarbeidet for seinare radikale retningar, særleg den elektroniske musikken etter andre verdskrigen.

 Dadaismen var ei kunstretning som var i slekt med futurismen. Dadaistane ville stilla ut "røynda", og brukte ting frå dagleglivet, også lydar, på utstillingane sine.

--- 227 til 340

{{Bilete: Umberto Boccioni: Karikatur av ei futurist-framføring i Milano i 1911}}

{{Bilete: Edgar Varése}}

{{Ramme}}

Edgar Varèse (1883-1965) var utdanna som både musikar og ingeniør. Han var franskmann, men flytta til New York i 1915. Her komponerte han fleire orkesterverk. Han vart ein sentral person i radikale musikkmiljø og brukte mykje av energien sin på å skipa orkester og foreiningar for å fremja ny musikk.

{{Ramme slutt}}

Fransk-amerikanaren \_Edgar Varése\_ frigjorde seg òg frå tradisjonell musikkoppfatning. Han såg på musikk som "organisert lyd". Møtet med "maskinkulturen" i USA var nok med på å gje han denne haldninga. Men han kjende òg til futuristane og deira tankar om musikk. Varèse komponerte musikk som ikkje likna på noko av det ein hadde høyrt tidlegare. I musikken hans er tradisjonell harmonikk og melodikk borte. Rytmen er vorten det viktigaste elementet, med rytmiske celler som vert gjentekne og varierte. Med dei vert det bygd opp strukturar som stendig endrar seg i intensitet og klangfarge. Lengst gjekk Varèse i \_Ionisation\_ frå 1931. Dette verket er skrive for 13 musikarar som bruker slagverkinstrument og sirener, til saman 37 instrument. Her har han nærast avskaffa tonehøgd som element i musikken. Også i andre verk er slagverkinstrument, altså "støyinstrument", viktige.

 Frå midten av 1930-åra tok Varèse ein pause i komposisjonsarbeidet. Han kjende at tida enno ikkje var mogen for musikken hans. Men i 1950-åra kom den elektroniske musikken for fullt. Dermed var det mykje nytt som vart teknisk mogleg. Dessutan var dei estetiske haldningane til musikk endra sidan 1930-åra. Varèse tok no opp att komposisjonsarbeidet og vart ein føregangsmann innanfor den elektroniske musikken. For dei unge komponistane som arbeidde med elektronisk musikk i 1950-åra, vart komposisjonane hans frå 20-30 år tidlegare ei svært viktig inspirasjonskjelde.

--- 228 til 340

## xxx2 Norsk musikk

### xxx3 Tida før 1920

Den seinromantiske stilen dominerte mellom komponistane i Noreg i perioden 1900-1920. Somme heldt endå til fram å komponera i seinromantisk stil også i 1930-åra. Dei nye straumdraga ute i Europa kom nemleg seint til Noreg. Impresjonismen fekk til dømes ikkje særleg å seia før rundt 1920. Då var han alt på veg ut elles i Europa.

 Den konservative haldninga kan ha fleire grunnar. Ein grunn er nok den innverknaden Svendsen og ikkje minst Grieg framleis hadde på mange norske komponistar. Ein skulle tru det var dei mest modernistiske sidene ved Griegs musikk som inspirerte dei nemleg stilen i \_Slåtter\_ opus 72 og i \_4 salmer.\_ Det var det ikkje. Det var heller den tidlege stilen hans komponistar i Noreg bygde vidare på.

 Ein annan grunn til den konservative haldninga kan vera at dei fleste norske komponistane framleis utdanna seg ved tradisjonsberande konservatorium i Tyskland. Dermed var dei avskorne frå å vera med i dei radikale straumdraga som fanst, særleg i Frankrike i dei to fyrste tiåra av 1900-talet.

 \_Christian Sinding\_ var ein sentral komponist i denne perioden. Han hadde førebileta sine i tysk romantisk musikk og var lite påverka av norsk folkemusikk. Den seinromantiske musikkstilen han slo igjennom med i 1890-åra, var han tru mot resten av livet. Sinding skreiv dei fleste av komposisjonane sine før 1920.

{{Ramme}}

Mellom dei viktigaste komposisjonane til Christian Sinding (1856-1941) er fire symfoniar, ein klaverkvintett, tre fiolinkonsertar og éin klaverkonsert. Dessutan komponerte han ei mengd romansar. Den mest kjende av alle komposisjonane er klaverstykket \_Frühlingsrauschen\_ (Vårbrus).

{{Ramme slutt}}

{{Bilete: Christian Sinding}}

--- 229 til 340

### xxx3 Komponistgenerasjonen frå mellomkrigstida

I åra omkring 1920 gjorde ein forseinka impresjonisme seg nokså sterkt gjeldande i Noreg. Ekspresjonismen fekk òg sine representantar her. Men frå midten av 1920-åra kom denne orienteringa mot europeiske straumdrag heilt i skuggen av ei kraftig nasjonal rørsle. Ho nådde høgdepunktet sitt under St. Olavsjubileet i 1930, som markerte 900-årsjubileet for Heilag-Olavs død.

 Nye innsamlingar av folkemusikk gjorde det mogleg å studera folkemusikktradisjonen meir inngåande. Også norrøn litteratur opptok dei nasjonale komponistane. Samstundes var dei sjølvsagt ikkje upåverka av straumdraga ute i Europa. Neoklassisistiske trekk lét seg sameina med ein nasjonal stil og fekk dermed innpass i Noreg i mellomkrigstida.

 Den som "innførde" neoklassisismen til Noreg, var \_Ludvig Irgens Jensen\_ (1894–1969). Han komponerte fleire neoklassiske verk alt i 1920-åra. Det mest kjende er \_Passacaglia\_. Irgens Jensen nærma seg delvis òg den nasjonale retninga. Det mest markante tilskotet er det store oratoriet \_Heimferd\_, som han komponerte til St. Olavsjubileet i 1930. Med dette verket vann han fyrsteprisen i komponistkonkurransen til jubileet.

#### xxx4 Nasjonal stil

Den leiande personlegdomen mellom dei nasjonale komponistane i 1920- og 1930-åra var \_David Monrad Johansen\_ (1888-1974). I komposisjonane hans frå fyrste halvdelen av 1920-åra er det tydelege impresjonistiske trekk. Me finn det til dømes i klaversuiten \_Nordlandsbilleder\_ opus 5 og i dei sju songane til tekstar frå gammal norsk folkedikting opus 6.

 DØME 31 \_David Monrad Johansen: Kvinneprofil frå Nordlandsbilleder, taktane 1-3\_

{{Sjå notehefte.}}

{{Bilete: David Monrad Johansen}}

--- 230 til 340

I \_Voluspaa\_ opus 15 frå 1926 viser påverknaden frå impresjonismen seg særleg i harmonikken. Her er modale akkordsamband og parallellharmonikk vanleg. Samstundes har musikken ofte rytmiske og melodiske trekk som kan minna om folkemusikken. Det har fått somme til å kalla denne musikken "norrøn impresjonisme". \_Voluspaa\_ er eit døme på den monumentale "oratorium"-stilen som var populær mellom nasjonale komponistar i mellomkrigstida. Verket er nemleg lagt stort opp med solistar, kor og orkester. Teksten er henta frå eddadiktet \_Voluspå\_.

 I 1930-åra utvikla David Monrad Johansen seg i ei meir neoklassisk retning, med ein meir polyfon skrivemåte.

 \_Eivind Groven\_ (1901-1977) voks opp i eit rikt folkemusikkmiljø og hadde inngåande kjennskap til folkemusikken. Han komponerte mange større orkesterverk, fleire av dei med vokalinnslag. \_Mot Ballade\_ frå 1933 er eitt døme. Verket er bygd over ei novelle av Hans E. Kinck som handlar om brytingstida mellom heidenskap og kristendom. Groven er òg kjend for mindre former som korsongar og songar med klaver. Han er den av komponistane våre som mest konsekvent har bygd musikken på folkemusikalske element. I komposisjonane kombinerte han gjerne folkemelodiar med eigenkomponerte melodiar. Eit døme er orkesterverket \_Hjalarljod\_ frå 1950. Her har han sett eit rytmisk tema som minner om den norske dansen gangar opp mot ein songvenleg gjetarlokk frå Gudbrandsdalen:

 DØME 32 \_Groven: Hjalarljod, tema\_

 a) Tema 1

{{Sjå notehefte.}}

b) Tema 2

{{Sjå notehefte.}}

Groven bygde opp melodiane sine etter mønster av dei gamle folkemelodiane, med melodiformlar som vart gjentekne og varierte og lenkja saman med nye.

 Groven var oppteken av at det var råd til å reinstemma klaverinstrument, og konstruerte det han kalla det reinstemde orgelet.

--- 231 til 340

På det kan ein spela intervall som ligg utanfor dei tempererte heil- og halvtonane. Slike intervall finn me i folkemusikken.

 \_Sparre Olsen\_ (1903-1984) er den komponisten som tydelegast vidareførde Griegs seine stil. Det kjem til uttrykk i harmonikken: Krasse dissonansar oppstår gjerne som resultat av lineføringar. Som Groven brukte Sparre Olsen folkemelodiar og eigenkomponerte melodiar side om side.

 Den musikalske stilen til \_Klaus Egge\_ (1906-1979) vart grunnlagd i 1930-åra. Dei tidlege komposisjonane hans ber preg av dei nasjonale straumdraga i tida. Etter krigen utvikla Egge seg i meir internasjonal retning. Eit vedvarande trekk ved musikken er den polyfone satsstrukturen. Me finn det i \_Fantasi i halling\_ frå 1939:

 DØME 33 \_Egge: Fantasi i halling, taktane 1-10\_

{{Sjå notehefte.}}

 Resultatet av polyfonien er krasse dissonansar. Funksjonsharmonikken er heilt forlaten i dette stykket, men musikken er likevel tonal. Melodikken i stykket er bygd på ulike modale skalaer, til dømes er d-lydisk tonearten i opninga. Det meste av Egges produksjon er knytt til dei store formene. Sentralt står dei fem symfoniane hans. I siste halvdelen av 1960-åra gjekk Egge over til å bruka tolvtoneteknikk.

 Den mest kompromisslause representanten for den nasjonale retninga var \_Geirr Tveitt\_ (1908-1981). Han var oppglødd for norrøn kultur og mytologi og freista å skapa ein musikkteori på det han meinte var eit norrønt grunnlag. Mellom anna sette han norrøne namn på skalaene. Også etter krigen heldt han fram med å komponera i nasjonal stil. I ei særstilling står \_Hundrad Hardingtonar\_ frå 1954, arrangert både for klaver og for orkester. Dei byggjer på eit utval av dei over 1000 folketonane frå Hardanger som han samla inn i åra 1942–45. Tveitt komponerte òg mange kjende viser som no høyrer til i viseskatten vår.

--- 232 til 340

#### xxx4 Harald Sæverud (1897-1992)

{{Bilete: Harald Sæverud}}

{{Ramme}}

Harald Sæverud vart fødd i Bergen. Han utdanna seg i Bergen og i Berlin. Sæverud komponerte ni symfoniar, fleire andre orkesterstykke, scenemusikk og konsertar. Han komponerte òg mange klaverstykke. Somme av dei er samla i dei fire hefta han kalla \_Slåtter og stev fra Siljustøl.\_ Siljustøl er namnet på Sæveruds store og særprega eigedom utanfor Bergen.

{{Ramme slutt}}

Harald Sæverud var ein sentral komponist og kulturpersonlegdom i 70 år. Han tok til å komponera i seinromantisk stil rundt 1920, men dreia i neoklassisk retning i 1930-åra. Dei nasjonale trekka ved musikken hans var sterkast under okkupasjonen. I produktivitet var denne tida og dei rikaste åra hans.

 Sæverud var fyrst og fremst symfonikar (ni symfoniar). Men han komponerte òg mange klaverstykke. Eitt av stykka er den populære \_Kjempeviseslåtten\_ frå samlinga \_Slåtter og stev fra Siljustøl:\_

 DØME 34 \_Sæverud: Kjempeviseslåtten, taktane 1-8\_

{{Sjå notehefte.}}

Tema vert gjentekne i nye variantar gjennom eit einaste langt crescendo. I det heile står ostinat- og variasjons-prinsippet sentralt hos Sæverud. Tema i \_Kjempeviseslåtten\_ er diatoniske, medan den kromatiske lineføringa i dei andre stemmene skaper sterke dissonansar. Det er typisk for Sæveruds musikk. \_Kjempeviseslåtten\_ vart skriven under krigen og har påskrifta \_Til Heimefrontens små og store kjempere.\_ Han er og instrumentert for orkester.

 Eit sentralt verk etter krigen er scenemusikken til Ibsens skodespel \_Peer Gynt.\_ Grieg skreiv den opphavlege scenemusikken i sin nasjonalromantiske stil. Sæveruds musikk er derimot antiromantisk.

#### xxx4 Internasjonal stil

To komponistar heldt seg heilt utanfor den nasjonale retninga i mellomkrigstida: Fartein Valen og Pauline Hall.

 \_Fartein Valen\_ var utan tvil den mest særmerkte komponisten i Noreg i fyrste halvdelen av 1900-talet. Han komponerte dei fyrste verka sine i seinromantisk og ekspresjonistisk stil. Men liksom Schönberg kjende han at utviklinga hadde ført musikken så langt mot atonaliteten at han trong eit nytt system i komposisjonsarbeidet. I åra 1917-1924 arbeidde han seg fram til sin heilt personlege måte å løysa dette problemet på. Han utvikla ein stil me kallar \_dissonerande polyfoni\_. Denne musikken er utprega polyfon. Det spesielle er at melodilinene møtest i dissonansar. Med det snudde Valen kontrapunktreglane frå renessansen

--- 233 til 340

og barokken på hovudet. Melodilinene utforma han slik at all kjensle for toneartar vart borte, og musikken vart tilnærma atonal.

 For Valen stod Bach som den store meisteren. Utan Bachs musikk kunne han ikkje ha skapt den dissonerande polyfonien sin, hevda han. To trekk henta han unekteleg frå barokkpolyfonien: For det fyrste utforma han melodilinene etter \_vidarespinningsprinsippet\_. For det andre var han nøye med å bruka \_komplementærrytmikk\_ mellom stemmene. Det vil seia at når ei stemme har korte noteverdiar, har motstemma lange noteverdiar og omvendt.

 Valen bygde musikken sin på eit sett av motiv som han sette i stendig nye samanhengar og lét gjennomgå mange omformingar. Han tok òg i bruk gamle kontrapunktiske knep som omvending av motiva, likeins diminusjon og augmentasjon (jf. renessansen side 18). I notedøme 35, orkesterverket Kirkegården ved havet, har me merkt av dei viktigaste motiva i opninga av verket:

{{Bilete: Fartein Valen}}

{{Ramme}}

Fartein Valen (1887-1952) vart fødd i Stavanger. Faren var misjonær på Madagaskar. Fartein Valen budde der i fleire år i barndomen. Han studerte musikk i Kristiania, tok organisteksamen og reiste deretter til Berlin, der han studerte frå 1909 til 1915. Gjennom det meste av livet, med unnatak av åra i Oslo i 1924-1938, budde han i Valevåg nord for Haugesund. I Oslo var han ein omtykt komposisjons- og teorilærar. Sjølv heldt han seg i form ved kvar morgon å skriva kontrapunktiske øvingar! Som menneske var Valen stillfarande og elskverdig, og ikkje minst djupt religiøs.

 Valen komponerte fleire einsatsa orkesterverk, fire symfoniar, ein fiolinkonsert, ein klaverkonsert, kammermusikkverk, songar med klaver eller orkester og klaverstykke.

{{Ramme slutt}}

DØME 35 \_Valen: Kirkegården ved havet, taktane 1-10\_

{{Sjå notehefte.}}

--- 234 til 340

{{Sjå notehefte.}}

Verket er bygd opp av fleire avsnitt. Kvart av avsnitta skildrar ein spenningsboge med eit dynamisk høgdepunkt i midten. Ei slik form er ikkje uvanleg hos Valen.

 I dei fire symfoniane er sonatesatsforma den vanlegaste forma i yttersatsane. I reprisane flytta Valen sidetema ein kvint i høve til i eksposisjonen. Det var heilt i tråd med praksisen i wienerklassisismen, men den gongen hadde ein jo greie toneartsplan!

 Valens mest kjende verk er \_fiolinkonserten\_ (1940). Den er sett saman av ein sats i sonatesatsform pluss ein koda. Hovudtemaet i verket inneheld alle dei tolv tonane i den kromatiske skalaen:

--- 235 til 340

DØME 36 \_Valen: Frå hovudtemaet i fiolinkonserten\_

{{Sjå notehefte.}}

 I kodaen har Valen nytta koralmelodien \_Jesus er mitt håp, min trøst\_ som cantus firmus:

 DØME 37 \_Koralmelodien Jesus er mitt håp, min trøst\_

{{Sjå notehefte.}}

 Kombinasjonen av dissonerande polyfoni og ein koralmelodi gjev unekteleg ein spesiell verknad. Valen skreiv konserten til minne om ein ung slektning som døydde av tuberkulose berre 20 år gammal. Det forklarer bruken av koralen. Merk likskapen med Alban Bergs fiolinkonsert!

 Valen møtte mykje motgang i samtida. Fyrst mot slutten av livet fekk han den godkjenninga han hadde krav på. Musikken hans er nok ikkje vorten allemannseige, men mange av dei som har sett seg inn i han, set til gjengjeld stor pris på denne særeigne musikken.

--- 236 til 340

{{Bilete: Pauline Hall}}

\_Pauline Hall\_ (1890-1969) utdanna seg i Paris. Det vart avgjerande for den musikalske utviklinga hennar. Førebiletet var Debussys impresjonisme. Det impresjonistiske tonespråket hennar kjem tydeleg fram i \_Verlaine-suite\_ for orkester frå 1929. I seinare komposisjonar er neoklassiske trekk framståande. Eit neoklassisk verk er \_Suite for blåsekvintett\_ frå 1945.

 Pauline Hall komponerte òg scenemusikk, filmmusikk, korsongar og klaverstykke. Ho var aktiv i det offentlege livet, som akta og frykta musikkritikar, og ikkje minst som den fyrste leiaren i foreininga Ny Musikk i perioden 1938-1961.

--- 237 til 340

## xxx2 Oppgåver

>>>1: Lytt til \_Den sokne katedralen\_ av Debussy. Undersøk om det er direkte samanheng mellom programmet og utviklinga i musikken.

>>>2: Lytt til \_Faunens ettermiddag\_ av Debussy. Kva impresjonistiske trekk høyrer du (instrumentasjon, melodikk m.m.)?

>>>3: Lytt til 1. sats av Ravels \_Sonatine for klaver.\_ Følg med på notane medan du lyttar. Kva impresjonistiske trekk finn du her? (Ta særleg for deg harmonikken.) Korleis skil denne musikken seg frå Debussys impresjonistiske musikk?

>>>4: Lytt til nr. 5 («rumensk polka») frå \_Rumenske folkedansar\_ av Bartók. Følg med på notane medan du lyttar. Kva trekk frå folkemusikken (toneartar, rytmikk, melodikk m.m.) finn du her?

>>>5: Lytt til \_Russisk dans\_ frå \_Petrusjka\_ av Stravinskij. Kva folkemusikalske trekk høyrer du?

>>>6: Lytt til valsen frå \_Fem klaverstykke,\_ opus 23 av Arnold Schönberg. Er det mogleg å høyra igjen rekkja som vert presentert i dei fire fyrste taktane seinare i verket? Korleis skaper Schönberg spenning og avspenning i dette stykket? Kva form har verket?

>>>7: Lytt til Alban Bergs \_Fiolinkonsert\_, siste sats. Kva slags stemning trur du komponisten har ynskt å formidla med denne musikken? Kva musikalske verkemiddel bruker han?

>>>8: Lytt til \_Konsert\_, opus 24 av Anton Webern. Kva kjenneteiknar stilen i dette verket?

>>>9: Lytt til 1. sats av Stravinsky's \_Salmesymfoni\_. Beskriv tilhøvet mellom orkesteret og koret. Beskriv stemninga i musikken. Kvifor trur du komponisten har utelate fiolinar i partituret?

>>>10: Lytt til \_Gymnopédie nr. 2\_ av Erik Satie. Beskriv stemninga i denne musikken. Korleis oppfattar du tonaliteten i stykket?

>>>11: Lytt til innleiinga til \_Tolvskillingsoperaen\_ av Kurt Weill. Kva besetning høyrer du? Lytt vidare på \_Die Moriat von Mackie Messer.\_ Kva karakter har denne musikken, og kva verkemiddel bruker Weill for å få han fram?

>>>12: Lytt til fyrste sats av Sjostakovitsj \_5. symfoni.\_ Kva grunnstemning har musikken? I gjennomføringsdelen (det er ei sonatesatsform) høyrer du eit marsj tema. Kva andre komponistar viser han her ein tydeleg klangleg slektskap med?

>>>13: Lytt til ein av songane til Porgy og ein av songane til Sportin' Life i \_Porgy and Bess.\_ Kva gjer Gershwin for å karakterisera desse svært ulike personlegdomane?

>>>14: Lytt til \_Kjempeviseslåtten\_ for klaver av Harald Sæverud. Følg med på notane medan du lyttar. Korleis er forma på stykket?

>>>15: Lytt til fyrste del (taktane 1-29) av \_Kirkegården ved havet\_ for orkester av Fartein Valen. Følg med på notane medan du lyttar. Lag ein motivanalyse av denne delen. Motiva finn du i notedøme 35.

--- 238 til 340

--- 239 til 340

# xxx1 Kapittel 7: Kapittel 6 1900-talet etter 1945

{{Bilete: Nam June Paik: TV Cello, 1971, NY}}

--- 240 til 340

## xxx2 Innleiing

Andre verdskrigen førde til at store delar av kulturlivet i Europa vart totalt lamma. Nazistane slo brutalt ned på kunstnarlege ytringar som rikka ved samfunnsideala og menneskesynet deira. Dei fleste radikale kunstnarane som ville fornya kunsten, vart svartelista. Mange av dei måtte rømma landet eller slutta å verka som kunstnarar. Fleire sentrale komponistar kjende livet sitt truga, og rømde til USA. Det galdt mellom andre Schönberg, Hindemith, Stravinskij, Bartók og Milhaud.

 Etter andre verdskrigen voks det opp ein ny generasjon komponistar. Dei opplevde eit kriseramma Europa og ei gjennomgripande kjensle av vonløyse som skapte svært dårlege vilkår for kunstnarleg verksemd. Borte var tilliten til den generasjonen som hadde leidd Europa inn i katastrofen. Forståeleg nok vende dei difor ryggen til alle kunstnarar som naziregimet hadde tolerert, til dømes Richard Strauss. Det er på denne bakgrunnen me må forstå at nettopp Schönberg og krinsen hans vart dei nye førebileta. Ikkje minst galdt det Weberns punktmusikk og den strenge organiseringa hans av tonerekkjene.

 Eit allment kjenneteikn på musikken etter 1945 er ein \_stilpluralisme\_ som me ikkje har sett tidlegare. Alle stilretningane og det store talet på komponistar kan lett føra til at ein går seg vill i alle ismane og ikkje greier å sjå musikken i eit samfunnsperspektiv.

 Det kan difor vera nyttig å kjenna noko til dei politiske omstenda som gjorde at mange kunstnarar medvite ynskte å gå nye vegar. Her kan me nemna redsla for ein altomfattande atomkrig i kjølvatnet av den kalde krigen mellom aust .og vest. Denne redsla førde mange i direkte opposisjon til makthavarane i samfunnet og til etablerte normer og verdiar. Minst like viktig vart kampen mot USAs krigføring i Vietnam, som resulterte i eit ungdomsopprør i heile den vestlege verda i slutten av 1960-åra.

{{Tidslinje: Omgjort til liste.}}

{{Tidslinje: omgjort til liste}}

-- 1. Verdskrig 1914-1918

 -- Oliver Messiaen 1908-92

 -- John Cage 1912-92

 -- Pierre Boulez 1925-

 -- Karlheinz Stockhausen 1928-

 -- Arne Nordheim 1931-

-- 2. Verdskrig 1939-1945

-- Serialismen 1950-1970

-- Elektronisk musikk 1950-

-- Klangflatemusikk 1965-

-- Minimalisme 1965-

{{Slutt}}

Dette er nokre døme på vilkår samfunnet skapte for at musikken etter krigen vart svært radikal. Eit resultat av det var at fråstanden

--- 241 til 340

mellom komponistar og publikum vart svært stor, spesielt i 1960-åra. Komponistane laga vanskeleg musikk som få ville lytta til, og som så ofte før førde det til ein motreaksjon, eit ynske om å gjenoppdaga fortida. I 1970-åra vart tidsånda i det europeiske musikklivet mindre intellektuell og mindre provokatorisk. Det galdt både eldre, etablerte komponistar og den yngre generasjonen. I det norske musikkmiljøet vert ofte termen \_nyvenleg\_ brukt for å skildra denne tendensen. Det same miljøet bruker ofte òg termen \_neoekspresjonisme\_ for å skildra dei tendensane i 1960-åra som me har kalla klangflatestil.

 I etterkrigsbiletet høyrer òg den teknologiske revolusjonen med. Ikkje minst har datamaskinene gjort det mogleg med svært mykje nytt både for komponistar og utøvarar. Takk vere betre kommunikasjonar kan dessutan mest alle former for kunst og idear utvekslast mykje snøggare enn før. Den amerikanske komponisten John Cage sa det slik: "Nowadays everything happens at once ..."

{{Bilete: Olivier Messiaen}}

{{Ramme}}

Den franske komponisten Olivier Messiaen vart fødd i Avignon. Han var uvanleg gåverik, og alt som elleveåring kom han inn på musikkonservatoriet i Paris. Ti år etter gjekk han ut med fyrste pris i alle faga. Messiaen var djupt religiøs og er vorten kalla den store katolske musikaren på 1900-talet. Han var ein ettertrakta lærar og vart ein slags farsfigur for mange avantgardekomponistar i 1950-åra. Messiaen hadde eit interessefelt som mellom anna femnde om gregoriansk song, indisk musikk og ikkje minst fuglesong. Han har brukt tema, klangar og rytmar frå fuglesong i fleire verk.

{{Ramme slutt}}

## xxx2 Serialismen

### xxx3 Darmstadt

I 1946 vart det oppretta eit musikkinstitutt i den sørtyske byen Darmstadt. Målet med det var å blåsa nytt liv inn i det tyske musilddivet, som hadde vore isolert frå omverda sidan Hitler kom til makta. Det skulle skje gjennom årlege internasjonale kongressar, der tyske musikarar og komponistar kunne verta kjende med musikk frå andre land. I 1950-åra vart Darmstadt ein internasjonal møtestad for avantgardekomponistar og det viktigaste forumet for den musikalske modernismen. Mange av dei leiande komponistane i etterkrigstida kom frå dette miljøet, mellom andre franskmannen \_Pierre Boulez\_, tyskaren \_Karlheinz Stockhausen\_ og italienaren \_Luigi Nono.\_ Dei vart alle sentrale komponistar innan ei stilretning me kallar for \_serialisme\_. Før me går nærare inn på denne stilen, må me sjå litt nærare på \_Olivier Messiaen\_, ei anna viktig inspirasjonskjelde for utviklinga av serialismen.

### xxx3 Olivier Messiaen (1908-1992)

Sjølv om Olivier Messiaen ikkje kan kallast serialist, kom han til å spela ei sentral rolle for dei fyrste komponistane som skreiv i seriell stil. Han tok tidleg til å studera Weberns bruk av tonehøgdrekkjer, og han oppdaga ein tendens til at Webern brukte dette organiseringsprinsippet også på styrkegradar og klangfargar. Slike musikkelement som kan endrast, som tonehøgd, styrkegradar, klang og lengd, kallar me \_parametrar\_. Sjølv tok han til

--- 242 til 340

å eksperimentera med korleis dette prinsippet kunne brukast på rytmar. I ein av dei fire rytmiske etydane sine for piano, \_Mode de valeurs eit d'intensités\_ frå 1949, har han laga føreåtbestemte grunnrekkjer av 36 tonehøgder, 24 lengder, 12 styrkegradar og 7 ulike anslagstypar. Dermed får kvar tone sin eiga lengd, styrkegrad og anslagsmåte eller klang som ikkje kan endrast. Det som gjet dette verket så viktig, er at fleire parametral vert ordna i seriar.

 Det vart utgangspunktet for det me kallar \_seriell organisering\_. Det vil seia at minst to parametrar er organiserte i rekkjer og brukte strengt i oppbygginga av ein komposisjon. Av det \_serialisme\_. Serialisme er med andre ord eit komposisjonsprinsipp på same måten som tolvtoneteknikk, men gjort gjeldande for fleire parametrar i musikken enn berre tonehøgda.

{{Bilete: Pierre Boulez}}

{{Ramme}}

Pierre Boulez starta komposisjonsstudia sine hos Messiaen i Paris då han var 19 år gammal. Seinare studerte han tolvtoneteknikk. Han debuterte som komponist i 1946.I tillegg til å vera ein av dei mest ruvande komponistane i etterkrigstida, er han ein ettertrakta forelesar og teoretikar. Boulez har òg gjort ein strålande dirigentkarriere.

{{Ramme slutt}}

### xxx3 Pierre Boulez (1925–)

Pierre Boulez var ein av dei fyrste franske komponistane som braut fullstendig med neoklassisismen, som hadde dominert fransk musikkliv sidan 1920-åra. Det skjedde i 1946 med \_Sonatine for fløyte og piano,\_ eit stykke som var inspirert av den andre wienerskulen.

 Kjenneteiknet på den musikalske stilen til Boulez er ein nesten umenneskeleg kompleksitet. For Boulez har det heile tida vore viktig å vera på høgd med det nivået som er nådd i musikken, og å driva det vidare. Di meir kompleksitet, di meir uttrykks kraft bar vore mottoet hans.

 Boulez kan plasserast i ein tysk-austerriksk musikktradisjon. I byrjinga var han sterkt påverka av Webern, seinare òg av Berg. Han provoserte mange ved å slå fast at «Schönberg er død!». Bak denne spissformuleringa låg eit ynske om å utvida rekkjeprinsippet, som Schönberg hadde brukt på tonehøgder, til å gjelda alle parametrane i musikken (tonelengd, styrkegradar, klangfargar med meir).

 I \_Structures 1\_ for to piano frå 1952 bruker han tolv lengder, ti artar tangentslag og tolv styrkegradar organiserte i rekkjer. Ved å kombinera rekkjene på ulike måtar oppstår det heile tida nye variantar som er bestemte føreåt av komponisten. Dermed får utøvaren mykje mindre høve til å laga ei personleg tolking. Verket vert rekna som ein milepåle i utviklinga av serialismen.

--- 243 til 340

DØME 1 \_Boulez: Structures 1a + tonerekkje og lengderekkje\_

{{Sjå notehefte.}}

Eit anna sentralt verk av Boulez er \_Le Marteau sans Maître\_ ("Hammaren utan herre") frå 1954. Verket er for altstemme, fløyte, bratsj, gitar og ymse slagverkinstrument. Det byggjer på tre dikt av René Char. Her vert den serielle teknikken brukt på ein friare måte. Det epokegjerande ligg i korleis han tek for seg tekst og musikk. Musikken er ikkje laga for å utsmykka teksten eller referera han. Verket bryt fullstendig med ein tradisjonell lineær tankegang der ord og vers skal koma i ei logisk rekkjefølgje. Her vert ord og reine instrumentale parti vovne saman til ein labyrint, eller "byplan", som Boulez elskar å seia.

--- 244 til 340

DØME 2 \_Boulez: Le Marteau sans Maître, 3. sats: L'artisanat furieux\_

{{Sjå notehefte.}}

### xxx3 Karlheinz Stockhausen (1928–)

{{Bilete: Karlheinz Stockhausen}}

{{Ramme}}

Karlheinz Stockhausen studerte komposisjon hos Messiaen i Paris. I desse åra jobba han og som jazz og restaurantmusikar. I Paris kom han i kontakt med Pierre Schaeffer, leiaren for musique concréte-studioet i fransk radio (sjå side 245). I 1953 vart han tilsett som fast medarbeidar ved Westdeutsche Rundfunks elektroniske musikkstudio i Köln.

Stockhausen var i mange år ein sentral person både som forelesar og kunstnarleg ansvarleg for feriekursa i Darmstadt. I 1971 vart han professor i komposisjon ved musikkhøgskulen i Bonn,:Han har heile tida markert seg som ein av dei mest originale og omdiskuterte komponistane sidan 1950.

{{Ramme slutt}}

Saman med Boulez er Stockhausen den komponisten som har hatt mest innverknad på utviklinga av seriell musikk. Stockhausens reine serielle komposisjonar stammar frå 1950-åra og fyrste delen av 1960-åra. Han utvida den serielle tenkjemåten ved at han tok til å ha føre seg fleire musikalske hendingar serielt. Også musikalske parametrar som intensitet, støy, informasjonstettleik og kontrast vart underlagde seriell kontroll. Me kan seia at han "serialiserte" alle lyddimensjonane.

 I \_Klavierstücke\_ (1952-1961) førde denne serielle organiseringa til ein svært komplisert klaverstil.

 DØME 3 \_Stockhausen: Klavierstücke nr. 2\_

{{Sjå notehefte.}}

--- 245 til 340

Den serielle teknikken hos Stockhausen kulminerte i det store orkesterverket \_Gruppen\_, som kom i 1957. Her vart òg sjølve opplevinga av rommet dregen inn i komposisjonen ved at orkesteret var plassert i tre klårt skilde grupper og med publikum sitjande midt imellom. Verket er bygd over ei tolvtonerekkje der lengda på kvar tone vert bestemt ut frå svingetala. Denne rekkja styrer heile komposisjonen. Ho vert ein "formel" som avgjer både lengd, tempi, samklangar og så vidare. Me kan kalla verket ein \_formelkomposisjon\_. Stockhausen har vidareutvikla denne teknikken seinare.

## xxx2 Konkret musikk og elektronisk musikk

### xxx3 Konkret musikk

Konkret musikk er musikk som byggjer på lydopptak av eit konkret lydmateriale. Alle former for lyd som kan høyrast, kan brukast: naturlydar, maskinlydar, instrumentlydar og så vidare. Lydmaterialet vert deretter tilrettelagt i eit lydstudio. Her kan komponisten til ein viss grad endra på tonehøgder og tonelengder, leggja på klang, styrkja eller minska lyden og så vidare. Han kan og klippa og montera, der ymse lydar vert blanda eller sette inn i nye og uvane samanhengar.

 Alt i 1913 hadde den italienske futuristen Luigi Russolo skrive boka \_Støykunsten\_, der han gjekk inn for å bruka støy og naturlydar i musikken. Likevel reknar me den franske komponisten \_Pierre Schaeffer\_ (1910-1984) som pioneren på dette området. Schaeffer var i utgangspunktet ikkje komponist, men lydingeniør. I 1948 tok han til å eksperimentera med konkret musikk. Mellom anna gjorde han lydopptak av lokomotiva på ein jernbanestasjon. Det vart til \_Étyde aux chemins de fer\_ ("Jernbaneetyden"). Eit anna kjent verk er \_Symphonie pour un homme seul\_ ("Symfoni for eit einsamt menneske"), som seinare vart grunnlaget for ein ballett. Komposisjonen tek utgangspunkt i alle dei lydane som eit menneske er i stand til å laga: song, skrik, plystring, lått, hjarteslag, pust og så vidare.

### xxx3 Elektronisk musikk

Elektronisk musikk kan i vidaste forstand tyda all musikk som er laga med elektroniske hjelpemiddel. I musikkhistorisk samanheng bruker me til vanleg omgrepet om den stilen og teknikken som vart utvikla ved det elektroniske studioet i Köln, som vart

--- 246 til 340

opna i 1951. Her brukte ein omgrepet i ei trongare tyding, nemleg ein musikk laga ved hjelp av såkalla \_generatorar\_. Me har tre typar generatorar: sinustonegenerator, støygenerator og impulsgenerator.

 Generatorane gjorde det mogleg å laga jamne overgangar i musikken. Til dømes kunne ein gå jamt over frå ein klangfarge til ein annan, frå ein rytmisk impuls til ein tone, eller ein kunne laga dynamiske overgangar som var heilt jamne.

 Det var fyrst og fremst dei serielle komponistane som tok elektronikken i bruk. No trong dei ikkje lenger å ta omsyn til det tekniske nivået til musikarane, som sette grenser for kor vanskeleg dei kunne komponera. Den elektroniske teknikken var som skapt for kompliserte serielle komposisjonar. Også på dette området var Stockhausen ein banebrytar. Sentrale verk hos han er dei elektroniske etydane \_Studie I\_ og \_Studie II\_ frå 1953-54. Den fyrste er basert på sinustonar, den andre på filtrering av kvitt brus.

{{Ramme}}

\_Ein sinustonegenerator lagar sinustonar, som er reine tonar utan overtonar. Ved å kombinera ymse sinustonar\_i \_bestemte forhold er det mogleg\_ å få \_fram nesten kva klang du skulle ynskja\_.

\_Ein støygenerator higer "kvitt brus", som ideelt sett er den lyden me får når alle tonehøgder innanfor det tonefeltet me kan høyra, vert spela samstundes. Ved\_å \_filtrera bort delar av klangfelter i det kvite bruset får me såkalla "farga brus"\_.

\_Ved\_å \_senda dei elektromagnetiske signala gjennom ein impukgenerator vil signala verta stogga og berre verta sleppte gjennom\_ i \_svært korte impulsar. Tidsrommet mellom kvar impuls kan regulerast heilt eksakt\_.

{{Ramme slutt}}

### xxx3 Kombinasjon av elektronisk musikk og konkret musikk

I byrjinga var det vanleg å skilja skarpt mellom \_konkret musikk\_ og den reine \_elektroniske musikken\_. I dag opplever me det meir som eit teknisk skilje, ikkje minst fordi desse retningane etter kvart gjekk over i kvarandre ved at teknikkane vart kombinerte.

 I 1956 laga Stockhausen \_Gesang der Jünglinge\_ ("Dei unge menns song"). Det var det fyrste verket der "vanleg" musikk vart kombinert med elektronisk musikk. Verket vert rekna som eit av dei mest sentrale frå etterkrigstida. Teksten er henta frå Daniels bok i Det gamle testamente og handlar om tre unge menn som vert dømde til døden på grunn av trua si. Dei vert kasta inn i ein glødande omn, men då skjer mirakelet: Gud grip inn og skjermar dei mot flammane. Det får alle til å bryta ut i ein lovsong.

 I \_Gesang der Jünglinge\_ bruker Stockhausen lydopptak av ei gutestemme. Denne stemma vert omarbeidd elektronisk, slik at ho somme gonger liknar ein elektronisk klang. Ved å analysera språklydane og finna fram til dei minste delane i dei ("fonem") prøver Stockhausen å dela språket inn i klangkategoriar. Dei vert i neste omgang handsama både serielt og elektronisk. På same måten freistar han å få den elektroniske klangen til å likna ei menneskestemme. Dermed greier han å laga gradvise overgangar mellom menneskestemme (konkret lyd) og elektronisk lyd. Ofte er det vanskeleg å avgjera om det er ei menneskestemme me høyrer, eller ein elektronisk skapt klang. Berre i lovsongen \_Lobet den Herrn\_ og nokre andre stader høyrer me teksten tydeleg.

 Også klangrørsla i rommet vert dregen inn i denne komposisjonen. Verket er laga for fem høgtalargrupper som vert plasserte i ein sirkel rundt publikum.

--- 247 til 340

### xxx3 Kombinasjon av elektronisk musikk og levande musikk

Den elektroniske musikken førde med seg ein type konsertar der høgtalarar skulle koma i staden for musikarane. Mange opplevde denne konsertsituasjonen som kunstig og lite hyggjeleg. Fleire komponistar byrja difor å blanda elektronisk musikk og levande musikk. Alt i 1954 laga Edgar Varése \_Déserts\_ ("Øydemarker") for orkester og lydband med konkret lyd.

 Elles var det òg råd å skapa den elektroniske lyden under sjølve konserten. Stockhausens \_Mikrophonie I\_ frå 1964 er laga med utgangspunkt i ein stor gong som vert spela av to musikarar. Til den var det montert to mikrofonar som gjorde det mogleg å handsama lyden elektronisk frå ein miksepult under sjølve konserten. Verket var ei blanding av rein akustisk lyd og elektronisk lyd.

## xxx2 Tilfeldig musikk

Som me har sett, vart den serielle musikken etter kvart så komplisert at utøvarane fekk problem med å utføra han slik komponisten hadde tenkt. Den strengt gjennomførde serialismen gav heller ingen fridom til utøvaren. For lyttaren kunne det òg høyrast ut som om musikken var nokså tilfeldig sett saman når han vart tilstrekkeleg komplisert. Det var difor naturleg at komponistane tok til å sjå seg om etter andre måtar å skapa musikk på. Tilfeldig musikk, eller \_aleatorikk\_, som han og ofte vert kalla, vart ein ny måte. Alea tyder terning på latin. Når ein kastar ein terning, er resultatet tilfeldig. Talet på moglege resultat er likevel avgrensa. Overført til musikk ville det seia at komponisten lét utøvaren velja mellom ulike alternativ som var sette opp på førehand. Komponistane kunne òg ta i bruk det tilfeldige prinsippet i sjølve komposisjonsprosessen.

 Mot slutten av 1950-åra vart det òg utvikla ein annan type aleatorikk. Dei tok til å nytta såkalla \_grafisk notasjon\_. Det vil seia notasjon som ikkje fyrst og fremst er basert på tradisjonell noteskrift. I staden prøvde komponistane å nytta andre symbol. Utøvaren fekk dermed større fridom og rom for improvisasjon, samstundes som det klingande resultatet godt kunne likna på seriell musikk.

 Den amerikanske komponisten \_John Cage\_ og arbeidet hans vart ei sterk inspirasjonskjelde for dei som arbeidde med aleatorisk musikk. Sjølv om Cage har gjort arbeid som kan passa i ei mengd ulike "båsar", er det difor mest naturleg å omtala han her.

{{Ramme}}

DØME 4 \_Cage: Variation 1. Døme på grafisk notasjon (1958).\_

{{Bilete: Grafisk notasjon med ulike streker og prikkar i ulike lengde og storleik}}

--- 248 til 340

{{Bilete: John Cage}}

{{Ramme}}

John Cage (1912-1992) vart fødd i Los Angeles. Han studerte klaver og komposisjon, mellom anna med Schönberg i Los Angeles frå 1936 til 1937. Han studerte òg Satie og Webern, indisk filosofi og zenbuddhisme. Denne blandinga er typisk for Cage. Frå 1936 organiserte han slagverkensemble, konsertar og utstillingar, fyrst på vestkysten og seinare i New York, der han budde frå 1942. Samarbeidet med andre kunstnarar fekk mykje å seia for musikken hans. John Cage fekk svært stor innverknad på musikken i etterkrigstida.

{{Ramme slutt}}

Cage tok til å komponera i ei vidareføring av den amerikanske eksperimentelle tradisjonen. Han stilte seg medvite utanfor gjengse sjangrar og uttrykksformer. Så snart dei ideane og teknikkane han tok i bruk, var utvikla, leita han vidare etter nye. Han var lite interessert i tonehøgd, og ikkje interessert i harmonikk eller tilhøvet mellom spenning og avspenning.

 Derimot var han svært interessert i tid. I vestleg musikk opplever me utvikling i musikken, mykje på grunn den rørslekjensla tilhøvet mellom spenning og avspenning skaper. Cage var derimot, kanskje fordi han var påverka av austleg filosofi, oppteken av "tilstandar". Tida i musikken representerte difor ikkje utvikling, men "lengda" av dei tilstandane han skapte. Lengda av desse tilstandane vart det viktigaste elementet i musikken hans.

 Han var motstandar av det han kalla "opus-musikk", det vil seia ferdige, avslutta kunstverk. Tilfeldig-prinsippet var difor eit nærliggjande alternativ. Vert det brukt, vert musikken aldri den same frå gong til gong. Cage var heller ikkje tilhengjar av personlege uttrykk i musikken, noko som kan ha samanheng med interessa hans for Austens filosofi.

 Rundt 1940 skreiv han ein del verk kalla \_Constructions\_. Dei var for reine slagverksensemble, som ofte var svært uortodokst samansette. Partituret kunne krevja både blekkboksar og blomepotter! Stykka var bygde opp av komplekse polyrytmiske figurar og uregelrette aksentar. Det var musikk utan mål og utvikling.

 I 1938 fann Cage opp "det preparerte klaveret". Han sette papir, skruar, trebitar og liknande inn mellom strengene og forandra dermed klangen. \_Sonatas and Interludes\_ frå 1946-1948 er skrive for preparert klaver.

 Eitt av dei verka som er lagt mest merke til, både i samtid og ettertid, er det ekstreme anti-opuset \_4'33"\_ frå 1952. I dette stykket set musikarane seg på podiet med instrumenta sine og sit der i fire minutt og trettitre sekund utan å spela. Deretter bukkar dei og går. Noko av poenget er å provosera fram ein reaksjon hos publikum, samstundes som det illustrerer at det alltid vil vera lydar i ei eller anna form å lytta til. Det er med andre ord tilfeldig korleis dette verket vert opplevd frå gong til gong. Cage har sagt at det var det viktigaste verket hans fordi det "alltid er for handa og aldri er det same".

--- 249 til 340

## xxx2 Nye retningar etter 1960

### xxx3 Musikk som masse

Fleire av avantgardekomponistane sette etter kvart spørsmålsteikn ved serialismen. Me har høyrt at Cage tilbaud den tilfeldige musikken som alternativ. \_Yannis Xenakis\_' alternativ vart å ta utgangspunkt i lyden som masse.

 Den gresk-franske komponisten Yannis Xenakis (1922–) har utdanning som ingeniør. Han kom til Paris i 1947 og trefte der Honegger, Milhaud og Messiaen. Samstundes som han komponerte, jobba Xenakis med arkitektur. Han var oppteken av samanhengen mellom konstruksjonsprinsippa i musikk og arkitektur (og dermed matematikk og fysikk).

 I 1955 skreiv han ein vidkjend artikkel som han kalla \_Krisa i den serielle musikken.\_ Her hevda han at det ikkje var mogleg å oppfatta strukturen i serialistisk musikk med øyra fordi musikken var så komplisert. Han meinte at øyra berre kunne oppfatta «overflate» og «masse» (opphoping av tonar i ymse register).

 Året før var orkesterverket hans \_Metastasis\_ uroppført. Metastasis er komponert ved hjelp av matematiske modellar. Bruken av slike matematiske modellar gjorde han fri og uavhengig av den kunstmusikalske tradisjonen, ettersom han var den fyrste som nytta slike metodar. Han komponerte Metastasis samstundes som han var med på å utforma Philipspaviljongen til verdsutstillinga i Brussel. Det spesielle ved verket er at det skal illustrera paviljongarkitekturen musikalsk.

{{Bilete: Yannis Xenakis}}

--- 250 til 340

DØME 5 \_Xenakis: Metastasis, partiturside og teikning Yannis Xenakis arbeidde som assistent til arkitekten Le Corbusier ved bygginga av Philipspaviljongen ved verdsutstillinga i Brussel. Samstundes komponerte han verket Metastasis. I dette verket prøver han å framstille arkitekturen som pregar paviljongen musikalsk. Øvst ei partiturside, under teikninga.\_

{{Grafisk partittur}}

--- 251 til 340

Xenakis og Cage har det til felles at dei ikkje er ute etter å skapa noko personleg uttrykk i musikken. Men det er ikkje rom for noko tilfeldig i partitura til Xenakis, slik det er hos Cage. Xenakis er heller ingen mystikar. Han ville dra nytte av teoriane i moderne matematikk og fysikk i arbeidet sitt.

 Alternativet hans til tonepunkta i serialismen vart skyer eller "galaksar" av lyd. Desse lydmassane skifta farge, tettleik og karakter. Konstruksjonen av desse "lydgalaksane" baserte ban såleis på matematiske utrekningar og kalla det \_stokastisk musikk\_ (det greske ordet stochos tyder målretta).

 Trass i dei vitskapleg baserte teoriane sine har Xenakis nærast romantiske uttrykksideal. Olivier Messiaen har uttala om musikken hans at "det som overraskar, er at alle utrekningar på førehand er fullstendig gløymde når du opplever musikken. (...) Resultatet i lyd er delikat og poetisk ro, eller kraftig og brutal agitasjon, alt etter som tilfellet er".

### xxx3 Instrumentalteater og performans

{{Bilete: Laurie Anderson}}

Mykje av musikklivet i 1960-åra kan oppfattast som antikunst og som reaksjonar på tidlegare "kunst for kunstens eiga skuld"-haldningar. John Cage var mellom dei som stendig jobba for å gje kunstomgrepet nytt innhald. Han gav ofte instruksjonar om aktivitetar i verka sine.

 Argentinaren \_Mauricio Kagel\_ (1931—) kan stå som representant for Cage-inspirert instrumentalteater.

 Det "instrumentale teaterstykket" \_Sur Scène\_ ("På scenen") av Mauricio Kagel frå 1960 er for tre musikarar, ein skodespelar (som held foredrag) og ein songar. Dei "held på med sitt" uavhengig av kvarandre. Kagel ville illustrera korleis kulturelle aktivitetar var lausrivne frå kvarandre. På den måten sette han spørsmålsteikn ved vanetenkinga i musikkulturen.

 Kagel kunne òg bruka humor og overraskande effektar. I det store sceneverket \_Staatstheater\_ er det med ein ballett for ikkje-dansarar. Sju ikkje-dansarar gjennomgår intense øvingar i klassiske ballettsteg for a verta så gode som mogleg i ikkje å kunna utføra dei.

 Arbeida hans har med åra fått sterkare brodd mot kulturindustrien ved at han bruker karikaturar og satire.

 \_Performans\_ er ei form for musikkteater i grenselandet mellom kunstmusikken, avantgarde-rock og teknikkar frå underhaldningsindustrien. Denne greina er meir futuristisk inspirert, men nyttar elles mange av dei same verkemidla som i instrumentalteateret og happeningar. Kunstnaren er sjølv med i "utføringa" av kunstverket.

 Amerikanske Laurie Anderson (1947—) er klassisk utdanna fiolinist, og performanskunstnar. Komposisjonen hennar \_United States I-IV\_ er eit verk for 16 mm film, lysbilete, elektroniske tasteinstrument, lydhandsamingsutstyr, ein fløytist eller saksofonist

--- 252 til 340

og henne sjølv. Målet er å gje eit bilete av USA i 1980-åra.

 Laurie Anderson har arbeidd mykje i grenselandet mellom kunstmusikk og rock. Dei nyare verka hennar vert oftast rekna som avantgarderock.

### xxx3 Klangflatemusikk

Me har no sett på aleatorikken som eit alternativ til serialismen, og me har sett på det alternativet Xenakis og klangmassane hans representerte. Både tilfeldig musikk og matematiske utrekningar kunne resultera i ymse slags klangfargekomposisjonar.

 Mange komponistar tok og til med meir allmenne komposisjonsforsøk baserte på klangfargar. Desse komponistane var òg ute etter å finna uttrykksformer som kunne appellera til eit breiare publikum enn det Darmstadtskulen nådde. Det leidde etter kvart til det me kan kalla \_klangflatestilen\_. Ordet er nemning for musikk der det viktigaste trekket er bruken av tette klangflater eller klangfelt bygde opp av clusterakkordar.

 Dei fyrste åra etter andre verdskrigen var musikklivet i Aust-Europa stendig merkt av den stalinistiske kulturpolitikken og av offentleg kontroll og sensur. Midt i 1950-åra kom det ei slags vårløysing i Polen. Då gjorde polske intellektuelle opprør mot den offisielle kulturpolitikken, og fekk faktisk gjennomslag for ei opnare haldning i kulturspørsmål. Seinare skjedde ei liknande vårløysing i Tsjekkoslovakia og Ungarn.

 Det utløyste ein kolossal kreativitet mellom komponistane, og i Polen vart òg avantgardistisk musikk for fyrste gong lagd merke til av eit breitt publikum.

 Hausten 1958 fekk \_Witold Lutoslawski\_ (1913-1994) høyra musikk av Cage i Warszawa, noko som fekk mykje å seia for utviklinga hans som komponist.

 Lutoslawski tok i bruk aleatoriske prinsipp, men i motsetnad til det som er tilfellet hos Cage, sette han grenser for kor tilfeldig det kunne vera.

--- 253 til 340

DØME 6 \_Lutoslawski: Livre pour Orchestre\_

{{Sjå notehefte.}}

 I dømet frå \_Livre pour Orchestre\_ frå 1968 ser me korleis Lutoslawski byggjer opp klangane. Ved talet 405 gjev dirigenten teikn. Det gjer han når alle musikarane har nådd frasane mellom repetisjonsteikna. Det er berre 1. bratsj som kjem inn når dirigenten gjev teikn. Dei andre instrumenta kjem inn i denne delen fyrst når dei kjem til repetisjonsteiknet. Utøvarane (inkludert dirigenten) har dermed ein viss fridom innanfor dei rammene komponisten har lagt.

 Stilen er ei blanding av meir tradisjonelle element og aleatorikk. Måten han sette det saman på, gjorde at det oppstod klangflater.

 Krzysztof Penderecki vart lagd merke til med klangflatekomposisjonane sine rundt 1960. Dei representerte ei sterk forenkling og konsentrasjon om det elementære i musikken: sjølve klangen. Han hadde òg sans for dramatiske effektar.

{{Bilete: Krzysztof Penderecki}}

{{Ramme}}

Krzysztof Penderecki (1933–) vart fødd i Polen. Han studerte komposisjon ved musikkhøgskulen i Kraków og tok eksamen der 25 år gammal. Deretter underviste han same staden i fleire år og var og ein periode professor ved Yale University. Han vart rektor ved musikkhøgskulen i Kraków i 1972. Han har ofte dirigert oppføringar av eigne verk både i Europa og i usa. Han har òg leidd mange innspelingar av musikken sin og fått mange prisar og heidersteikn. Pendereckis livsverk er merkt av eit sterkt religiøst engasjement.

{{Ramme slutt}}

--- 254 til 340

DØME 7 \_Penderecki: Threnos, 1. side av partituret\_

{{Sjå notehefte.}}

\_Threnos\_ (klagesong) til ofra frå Hiroshima, frå 1961, er skriven for 52 strykarar. Verket inneheld 52 sjølvstendige stemmer organiserte i ulike blokker. I denne komposisjonen nyttar Penderecki tette klangflater som er klårt avgrensa. Ved å leggja dei oppå kvarandre oppnår han ein slags polyfoni. Notasjonen er forenkla, og han noterer clusctrar ved å visa breidda på toneklyngja. Han nyttar òg kvarttonar for å få klangen tettare. Mange visuelle symbol forklarar uvanlege spelemåter, og han medverka dermed til å utvikla ein enklare og meir leseleg notasjon.

--- 255 til 340

{{Bilete: György Ligeti}}

{{Ramme}}

György Ligeti (1923–) vart fødd i Budapest i Ungarn. Han tok eksamen ved musikkhøgskulen i Budapest i 1949 og var lærar same staden til 1956. Etter den sovjetiske invasjonen i 1956 reiste han frå Ungarn og drog til Wien. Der fekk han kontakt med folk frå krinsen rundt Stockhausen. Det førde han til Köln, der han var ved WDRs elektroniske musikkstudio frå 1957 til 1959. Han jobba så ein periode som fri komponist, førelesar og pedagog. I 1973 vart han professor i komposisjon ved musikkhøgskulen i Hamburg.

{{Ramme slutt}}

DØME 8 \_Penderecki: Threnos, side 10\_

{{Sjå notehefte.}}

Stykket inneheld òg eit parti med ein slags imitasjon. Stemmene kjem inn etter kvarandre og følgjer det same mønsteret. På den måten vert det gradvis bygd opp ei klangflate. Den grafiske notasjonen gjer det lettare å forstå korleis komponisten har tenkt.

 Etter \_Threnos\_ følgde store korverk der Penderecki nytta den nye klangteknikken, som \_Stabat Mater\_ for tre kor frå 1962, \_Lukaspasjonen\_ frå 1965 og \_Dies Irae,\_ eit oratorium til minne om dei myrda i Auschwitz frå 1967. Kjenneteiknet på musikken er at Penderecki blandar stiltrekk frå gregoriansk song, nederlandsk rencssansepolyfoni og barokke teknikkar med dei nye verkemidla. Dette musikkspråket gav rom for mange ulike uttrykk.

 Pendereckis klangflater og Xenakis' lydgalaksar har ikkje likskapstrekk du kan sjå med ein gong. Dei har til felles at detaljane ikkje er så viktige, og at lyttaren vert invitert til å oppleva augneblinken meir enn til å følgja dei musikalske utviklingslinene. Skilnaden er ar Pendereckis klangar er statiske.

 Også ungararen \_György Ligeti\_ tok til å arbeida med klangflatemusikk rundt 1960. Lagnaden hans liknar litt på Luroslawskis. Han hadde på dette tidspunktet komponert musikk i 20 år, men hadde det meste av tida vore isolert frå den moderne musikkutviklinga og vore tvinga til å skriva musikk regimet i Ungarn kunne tola.

--- 256 til 340

Uroppføringa av Ligetis \_Apparitions\_ i Köln i I960 gjorde eit sterkt inntrykk. Verket vart oppfatta som eit opprør mot serialismen. I Köln hadde Ligeti lært seg seriell teknikk. Han meinte at denne musikken førde til ein inflasjon i harmoniar og intervall, noko som gjorde at akkordane og intervall miste identiteten sin. Som konsekvens av det og fordi han skjøna at det ikkje var nokon veg attende til tonal musikk, tok han til å laga musikk utan melodi, harmonikk og rytme.

 I \_Apparitions\_ vert det brukt cluster i staden for harmoniar. Melodiane eller intervalla vart erstatta av ein polyfon vev av stemmer, som var så tett at han vart oppfatta som ein klang. Form og utvikling skapte han ved av og til å setja inn brå "hendingar".

 Hos Ligeti fekk detaljane mykje å seia, i motsetnad til det me såg var tilfellet hos Penderecki og Xenakis. Ligetis musikk er ei mikroverd av myldrande rørsle. Lyttaren greier likevel berre å oppfatta overflata som ei slags klangflate.

 Ligeti heldt ikkje fram med denne ekstreme uttrykksforma. Han tok etter ei tid igjen til å arbeida med komposisjonar baserte på intervall. Han arbeidde òg med å uttrykkja menneskelege kjensler og tok til å fylla klangflatene sine med indre liv. \_Requiem\_ frå 1965 er eit godt døme på det.

### xxx3 Kollasj, sitat og stilblanding

Ordet kollasj vert i musikken brukt på tilsvarande måte som i biletkunst og i litteratur. Det tyder eit verk som er klipt saman av delar frå tidlegare musikk, på same måten som biletkunstnarar kunne klippa saman bilete med bitar frå aviser og anna materiale. Det er altså ein type sitatteknikk. Sitat kan mellom anna nyttast for å gje tilhøyraren ei kjensle av gjenkjenning, dei kan gje assosiasjonar eller brukast satirisk. Som me skjønar, nærmar me oss då stilblanding.

 Serialismen resulterte i praksis i ei sterk uniformering av musikalske uttrykk verda over. Jakta på meir individuelle, særmerkte og mangfaldige uttrykk fekk særleg fart etter 1970.

 Stilblandinga kunne òg resultera i at grensene mellom ulike sjangrar og musikkulturar vart viska ut. Det galdt òg geografisk. Ein ny, moderne musikk blomstra opp i Austen, særleg i Japan og Korea, og kulturutveksling mellom Vesten og Austen verka gjensidig inspirerande.

--- 257 til 340

### xxx3 Minimalisme

{{Ramme}}

Postmodernisme var særleg i 1980-åra eit mykje brukt omgrep, men det er omstride. I dag er det utbreidd semje om at omgrepet ikkje lèt seg bruka som sjangernemning.

 Opphavleg vart omgrepet rett og slett brukt som nemning på det som kom etter modernismen. Men det som kom etter modernismen er for mangfaldig til at eitt ord kan dekkja det. Likevel kan me ha stor nytte av å snakka om ei postmodernistisk haldning og om postmodernistiske trekk. På den måten er ordet brukt om den medvitne tilnærminga til det jamne publikumet for somme samtids-komponistar. Typiske postmodernistiske trekk er sitat eller klisjear frå tidlegare tiders komponistar og stilartar som er tette å kjenna att. Men musikken inneheld samstundes radikale og eksperimentelle verkemiddel, ikkje minst når det gjeld klangbruken.

{{Ramme slutt}}

Me har sett eit mangfald av reaksjonar på serialismen. Felles for dei er at dei var meir utovervende enn serialismen, og at dei representerte ei utviding av korleis dei kunne uttrykkja seg. Det me kallar minimalismen, er òg ein reaksjon mot serialismen: ein ny enkel musikk bygd på få rytmiske og melodiske formlar og stendige gjentakingar. Det var noko som også rockemusikarar og rockepublikum raskt tok til seg.

 Minimalismen oppstod i midten av 1960-åra i USA. Den var ein slags parallell til \_minimal, art\_, ei kunstretning som arbeidde med få verkemiddel og mellom anna var påverka av rocken.

 I 1964 komponerte \_Terry Riley\_ (1935—) verket \_In C,\_ som vert rekna som den fyrste klassikaren i minimalismen. \_In C\_ består av stutte melodiformlar som vert gjentekne i ulike kombinasjonar i ein monoton straum, medan ein pianist hamrar på tonen C gjennom heile stykket. Målet var å skapa ein slags flytande medvitsrilstand der jamvel små endringar i lydbiletet skapte sterke psykiske reaksjonar hos tilhøyraren. Kontakt med den eksperimentelle delen av vestkystrocken og med hippierørsla, som var i ferd med å veksa fram, fekk òg noko å seia for Rileys musikk. \_A Rainbow in Curved Air\_ frå 1968 er musikk der melodikken er rockinspirert. Lydbiletet har eit meditativt preg som er påverka av interessa i tida for magi, etnomusikk og framande kulturar.

 \_Steve Reich\_ (1936—) sette opp bandsløyfer av ulik lengd som han lot avspela samstundes. Ei bandsløyfe er eit bandopptak som er rigga opp slik at bandet går rundt og rundt. Dermed oppnår ein ei evig gjentaking av opptaket. Denne teknikken nytta han i \_Come out\_ frå 1966, som nettopp er for bandspelarar.

 Seinare studerte Reich mellom anna etnomusikalske rytmiske tradisjonar. Det resulterte i musikk bygd på stendige repetisjonar av små rytmiske og melodiske mønster som sakte vert forskuva i høve til kvarandre i eit langsamt, pulserande mønster.

 I \_The Desert Music\_ frå 1983, for symfoniorkester og kor, nyttar Reich dei tradisjonelle musikalske parametrane melodi, harmoni og rytme. Men han gjer det utan at uttrykket vert spesielt vestleg. Tvert imot gjer han her noko som kan kallast typisk \_postmodernistisk\_ Han lèt utgangspunktet for å laga ny musikk vera element frå alle kulturar, nytt eller gammalt og uavhengig av sjangrar.

 Minimalismen vart meir ein metode enn ein stil. Han har element i seg frå serialismen, frå den måten Cage-skulen behandla lyd på, og òg etter kvart frå fjernare musikkulturar. Samstundes tok minimalismen opp i seg rockens måte å kommunisera enkelt og tonalt på. På den måten vart han eit tilskot til å bryta ned kulturell båstenking, og minimalismen fekk dermed stor gjennomslagskraft.

--- 258 til 340

### xxx3 Fusjon mellom klassisk og rytmisk musikk

{{Bilete: Philip Glass}}

Det eksisterer sjølvsagt eit grenseland eller ei gråsone mellom avantgardistisk klassisk musikk, avantgarderock og eksperimentell jazz. I dette grenselandet vert det produsert musikk som anten ikkje lèt seg plassera i bås, eller kan vera i fleire båsar på ein gong. Mykje av det Steve Reich produserte i 1970-åra, fell innanfor denne kategorien.

 Det gjeld i endå sterkare grad for amerikanaren \_Philip Glass\_ (1937—) og produksjonen hans. Han vert ofte kalla minimalist, og er særleg kjend for operaene sine, til dømes \_Einstein on the Beach\_ frå 1975 og \_Echnaton\_ fra 1983-84. Musikkdramatikken hans er Pop-Art-prega og rockpåverka, og i store musikkforretningar kan ein ofte finna musikken hans dobbelt bokført som både klassisk og rock.

 Nemninga minimalisme vart etter kvart brukt nokså breitt og upresist om denne gråsona i musikken utover i 1970- og 1980-åra. Samstundes vart minimalistiske uttrykksformer òg tekne i bruk, ikkje berre av folk som hadde utgangspunkt i den klassiske tradisjonen, men òg av komponistar med stod i den rytmiske musikktradisjonen. Det galdt til dømes artistar som \_Lou Reed\_ og \_Brian Eno\_ og grupper som \_Kraftwerk\_ og \_Talking Heads\_.

{{Bilete: Scenebilete frå Einstein on the Beach}}

--- 259 til 340

{{Bilete: Anne Pedersdotter, Den Norske Opera 1994}}

## xxx2 Norsk musikk

Somme av komponistane frå mellomkrigstida hamna meir eller mindre på feil side under krigen. Det førde til splitting i musikklivet. Dei det galdt, vart boikotta i lang tid etter krigen.

 Likevel hadde komponistgenerasjonen frå mellomkrigstida ein dominerande posisjon i fleire år etter krigen. Dei fleste i denne generasjonen brukte framleis nasjonale stiltrekk i musikken. Samstundes orienterte dei seg meir og meir mot neoklassisismen. Den leiande retninga i Noreg til langt inn i 1950-åra vart difor ein stil med blanding av neoklassiske og nasjonale stiltrekk. Men også i tiåra etter har denne retninga stått sterkt i det stilistiske mangfaldet som har merkt norsk musikkliv.

--- 260 til 340

### xxx3 Den fyrste etterkrigsgenerasjonen

{{Bilete: Knut Nystedt}}

{{Ramme}}

Knut Nystedt (1915–) har markert seg i norsk musikkliv både som komponist, organist og kordirigent. Han har som mangeårig dirigent for Det Norske Solistkor hatt mykje å seia for kvalitetshevinga innanfor norsk kormiljø. Fleire av korkomposisjonane hans har vore store suksessar. Særleg har det korte korverket \_Cry Out and Shout\_ ("Rop ut med fryd") vorte svært populært i USA. I tillegg til korverk inneheld opuslista mellom anna orkestermusikk, kammermusikk og mykje orgelmusikk.

{{Ramme slutt}}

#### xxx4 Neoklassisk tradisjon og nasjonale element

Me skal no fyrst sjå på nokre av dei komponistane som vidareførde tradisjonen frå komponistgenerasjonen i mellomkrigstida.

 \_Johan Kvandal\_ (1919—) er son av David Monrad Johansen. Han skreiv dei fyrste komposisjonane sine i nasjonal stil knytt til folkemusikken. Frå slutten av 1950-åra søkte han seg mot neoklassisismen. Sett under eitt er neoklassisisme den karakteristikken som høver best på musikken hans også i tiåra som følgde, jamvel om han i fleire av verka i 1970- og 1980-åra har hatt folkemusikken som inspirasjonskjelde.

 Kvandal har skrive mest instrumentalmusikk. Eit av hovudverka er \_Antagonia\_ for to strykeorkester og slagverk frå 1973. Bruken av to strykeorkester leier tanken mot concerto grossoforma frå barokken. Her møter me ein nærast modernistisk klangbruk, men utan at musikken mister feste i tonaliteten.

 Mellom andre komponistar med forankring i tradisjonen står i fyrste rekkje \_Øystein Sommerfeldt\_ (1919-94) og \_Edvard Fliflet Bræin\_ (1924-1976). Fliflet Bræin har komponert mellom anna tre symfoniar og to operaer. Operaen \_Anne Pedersdotter\_ frå 1971 vert rekna som den kanskje mest ruvande mellom norske etterkrigsoperaer.

#### xxx4 Komponistar med utgangspunkt i kyrkjemusikk

Fleire komponistar har bakgrunn som organistar, og har arbeidd mykje med kyrkjemusikk. Dei viktigaste er Knut Nystedt og Egil Hovland. Begge har i tillegg til kyrkjemusikk òg komponert mykje verdsleg musikk.

 \_Knut Nystedt\_ tok til å komponera i ein nasjonal stil, men vart snart påverka av neoklassisismen. Det kjem til uttrykk alt i \_Concerto Grosso for strykere og tre trompeter\_ frå 1946. Klarleiken i Bachs og Mozarts komposisjonar var idealet hans i denne tida. Rundt 1960 dreia Nystedt interessa si frå neoklassisisme til klangflatemusikk. Frå no av vart klang eit sentralt element i musikken hans. I fleire vokalkomposisjonar var han òg inspirert av gregoriansk song. I korverket \_De profundis\_ frå 1964 smelta gregoriansk prega melodikk saman med clusterklangar. \_Lucis creator optime\_ for solistar, kor, orkester og orgel (1968) er bygd på den gamle latinske hymnen som òg har gjeve komposisjonen namn. Her har Nystedt kombinert ein gregoriansk melodi med klangflateteknikk. \_Audi-\_partiet, som er midt i verket, har han seinare omarbeidd til eit åttestemt korverk.

--- 261 til 340

DØME 9 \_Nystedt: Lucis creator optime, frå Audi-partiet\_

{{Sjå notehefte.}}

--- 262 til 340

Me finn mangfald i stilen hos Nystedt. Men endå større er det hos \_Egil Hovland.\_ Ingen annan norsk komponist har ei slik stilistisk breidd som han. Samstundes er han ein av dei mest produktive norske komponistane på 1900-talet.

 Hovland har ikkje vore redd for å ta i bruk modernistiske verkemiddel. I 1950-åra komponerte han i neoklassisk stil, men heilt på slutten av tiåret tok han steget over i tolvtoneteknikken. I 1960-åra eksperimenterte han med fleire teknikkar, både aleatorikk, klangflateteknikk, serialisme og elektronisk musikk. I 1970-åra fekk òg meir romantiske trekk innpass i musikken.

 "Avantgardist i Guds hus" er Hovland vorten kalla. Ei tid i 1960-åra skapte modernismen hans strid i kyrkja. Orgelverket \_Elementa pro organo\_ frå 1965 vart av somme sett på som for modernistisk for kyrkja. I dette verket finn me kraftige clusterklangar og bruk av aleatorikk. Ikkje mindre oppstyr vart det av at Hovland tok i bruk dansarar i kyrkja, som i \_Missa Vigilate\_ for kor, to solistar, ballettdansarar, orgel og lydband frå 1967.

 Eit anna eksperimentelt verk frå 1960-åra er Rorate for orgel, kammerorkester, fem sopranar og lydband, komponert i 1967. Det er skrive i tolvtoneteknikk med innslag av aleatorikk og ikkje minst klangflateteknikk. Dessutan er det med eit lydband med ferdiginnspela elektronisk lyd. I eit kort avsnitt syng sopranane ein kanon over ein gregorianskliknande melodi:

{{Sjå notehefte.}}

{{Ramme}}

Egil Hovland (1924–) har vore sentral innanfor kyrkjemusikken som organist og komponist. I tillegg har han òg stått sentralt i arbeidet med liturgirevideringa i kyrkja. Opuslista inneheld større komposisjonar som messer og orkesterverk, og mindre verk for mange instrumentbesetningar.

{{Ramme slutt}}

DØME \_10 Hovland: Frå 2. sats i Rorate\_

{{Sjå notehefte.}}

{{Ramme}}

\_Rorate\_: Den tjukke svarte streken symboliserer lydbandet. I den fyrste takten i dømet avgjer organisten sjølv kor lenge han vil repetera. Musikken er med andre ord avhengig av kva tilfeldige val han gjer. Det er eit aleatorisk trekk. Noko tilfeldig er det òg kor lenge bandet vil gå etter at organisten har avslutta sitt spel. Etter kanonen med den gregorianskliknande melodien dannar orkesteret ei klangflate (frå tal 16).

{{Ramme slutt}}

--- 263 til 340

{{Sjå notehefte}}

Hovland har eksperimentert og stendig søkt nye vegar. Men det som like mykje merkjer verka hans, er ekte religiøst engasjement.

--- 264 til 340

{{Bilete: Finn Mortensen}}

{{Ramme}}

Finn Mortensen (1922-83) var den leiande modernisten i 1950-åra. Han vart den fyrste professoren i komposisjon ved Noregs musikkhøgskole og fekk mykje å seia for komponistutdanninga Noreg.

{{Ramme slutt}}

Typisk er òg interessa for det me kan kalla kyrkjeleg bruksmusikk. Det siste inkluderer mellom anna enkle religiøse stykke for barnekor.

#### xxx4 Modernistane

\_Finn Mortensen\_ arbeidde innanfor fleire stilartar. Me kan dela livet hans som komponist inn i tre: neoklassisisme fram til 1953, dodekafoni med innslag av serialisme og aleatorikk i åra 1956-1970 og "ny-serialisme" etter 1970.

 Mortensen studerte tolvtoneteknikk alt i 1940-åra, men fyrst i andre halvdelen av 1950-åra tok han teknikken i bruk i komposisjonane sine. I \_Fantasi og fuge\_ for klaver, opus 13 frå 1957, har han brukt tolvtoneteknikk. I fugen gjekk han òg lenger: Om han ikkje er serielt organisert, så er det tydeleg at han er vorten til under inspirasjon av dei serielle komposisjonane til Stockhausen.

 DØME 11 \_Mortensen: Frå fugen i Fantasi og fuge opus 13\_

{{Sjå notehefte.}}

Med dette verket nærmar Mortensen seg ei av dei mest moderne musikalske retningane i tida. Ikkje sidan Valen utvikla sin stil, hadde noko liknande skjedd i Noreg. Her i landet låg gjerne stilutviklinga eit par tiår etter utviklinga ute i Europa. Eit døme på eit verk der Mortensen bruker både serialisme og aleatorikk, er \_Sonate for 2 klaverer\_ frå 1964. Verket vert òg kalla \_Lykkehjulssonaten\_. fordi utøvarane i sluttavsnittet skal improvisera over akkordar som kjem fram når dei dreiar på eit lukkehjul.

 I 1970-åra arbeidde Mortensen seg fram til ein uttrykksmåte han sjølv kalla "ny-serialisme". Det innebar at han kombinerte tolvtoneteknikk og serialisme.

 Italienskfødde \_Antonio Bibalo\_ (1922–) kom til Noreg i 1956, og har sidan vorte norsk statsborgar. Grunnlaget for musikken hans er fri tolvtoneteknikk, der klangen ofte er sett i sentrum. Nokre av dei viktigaste verka er operaer og ballettar. Fleire av dei er oppførde i utlandet og har gjeve han ry som komponist internasjonalt. Mellom dei mest kjende er operaene \_Frøken Julie\_ frå 1975 og \_Macbeth\_ frå 1989.

DØME 12 \_Mortensen: Frå Lykkehjulssonaten\_

{{Bilete av lykkehjulsonaten.}}

--- 265 til 340

### xxx3 Arne Nordheim (1931–)

{{Bilete: Arne Nordheim}}

{{Ramme}}

Arne Nordheim var den som framfor nokon gav den moderne musikken i 1960-åra eit andlet utover. Han vart nærast sedd på som personifiseringa av modernismen i Noreg. Det har nok særleg samanheng med at han var den som for alvor introduserte den elektroniske musikken i Noreg. Som kunstnarpersonlegdom vert han no gjerne rekna som romantikar og lyrikar. I eit intervju sa han ein gong om seg sjølv: "Sjølv kjenner eg meg ofte som ein ordentleg gammaldags landskapskomponist, ein lurblåsande romantikar, som ingen baktanke har korkje om seterdrift eller kulturrevolusjon."

 I dag er Nordheim den internasjonalt mest kjende norske komponisten etter Grieg. Særleg har dei scenemusikalske verka hjelpt han fram til den posisjonen. Nordheim har òg komponert mange orkesterverk, både med og utan elektronisk lydmateriale. Noko av bakgrunnen for den elektroniske musikken hans er eit studieopphald ved det elektroniske musikkstudioet i Warszawa i 1968.

Nordheim bur i "Grotten", Statens æresbustad for kunstnarar like ved Slottet i Oslo.

{{Ramme slutt}}

Frå renessansekapitlet hugsar me korleis Gabrieli og andre komponistar i den venetianske skulen sette klangblokker opp mot kvarandre. Nordheim var inspirert av denne klangkunsten då han komponerte Canzona per orchestra frå 1960.

 Klangelementet er i det heile sentralt i Nordheims musikk. Han var tidleg påverka av den ungarske og polske klangflatemusikken (Ligeti, Lutoslawski og Penderecki). \_Epitaffio\_ frå 1963 er ein utprega klangflatekomposisjon, der Nordheim og byggjer på samspelet mellom ekstremt djupe og høge tonar, eller som han sjølv seier det: "...lyst og mørkt på same tid." Slik bruk av ytterpunkt minner om serialistisk musikk, men Nordheim har korkje her eller i seinare verk nytta seg av serialismen frå Darmstadtskulen. Mot slutten av \_Epitaffio\_ vert orkesterklangen blanda med eit lydband som er innspelt på førehand. Lydbandet inneheld elektronisk tilrettelagd korklang.

 Til den skandinaviske standen ved verdsutstillinga i Osaka i Japan i 1970 laga Nordheim ein lydbandkomposisjon. Klangane i dette verket vert skapte ved at seks ulikt lange bandsløyfer vert avspela samstundes. Teoretisk vil det gå 102 år frå banda vert sette i gang, til alle klangkombinasjonane er brukte opp og banda igjen møtest på det same punktet! \_Lux et tenebrae\_ er ein forkorta konsertversjon av verket.

{{Bilete: Frå "Stormen", på Den Norske Opera, 1995}}

--- 266 til 340

Liknande komposisjonsteknikk (om enn i mindre format) møter me i mange av komposisjonane til Nordheim. I store delar av \_Greening\_ frå 1973 vert det laga klangflater ved at særleg strykarane, oppdelt i opptil 48 stemmer, repeterer ulikt lange motiv.

 I 1970-åra interesserte Nordheim seg særleg for ballettmusikk og vokalmusikk. I balletten \_Stormen\_ ("The Tempest") frå 1979 kombinerer han orkester, to vokalsolistar og kor med lydband. Balletten byggjer på Shakespeares skodespel med same namnet.

 DØME 13 \_Nordheim: Greening, partiturside\_

{{Sjå notehefte.}}

--- 267 til 340

### xxx3 Nye alternativ til modernismen

#### xxx4 Nyvenleg musikk

Fleire av komponistane som var unge i 1960-åra, var gjennom ein periode der dei eksperimenterte med serialisme og andre modernistiske teknikkar. Denne musikken skapte lita interesse hos det jamne publikumet. Det var gjerne ein snever krins av entusiastar som kom på konsert etter konsert. Fleire komponistar kjende frustrasjon over ein slik mangel på kommunikasjon med eit større publikum. Det gjorde ikkje situasjonen betre å sjå at pop- og rockemusikken fekk ein svært stor tilhengjarskare, etter kvart òg mellom det vaksne publikumet. Det var ein grunn til at somme søkte nye vegar: Dei byrja å komponera musikk som var enklare og lettare tilgjengeleg. Denne nye retninga i siste halvdelen av 1960-åra fekk nemninga nyvenleg. Kåre Kolberg og Alfred Janson var dei som introduserte den nyvenlege musikken i Noreg.

 Eit typisk nyvenleg verk er \_Plym-plym\_ for kor a cappella, songkvartett og speaker med mikrofon frå 1966 av \_Kåre Kolberg\_ (1936–). \_Plym-plym\_ er bygd over dikta \_Man er til stede\_ og \_Metodisk fremskritt\_ av Stein Mehren. Dikta handlar om mangel på kommunikasjon mellom menneske, eller rettare sagt om skinnkommunikasjon. Ein trur ein kommuniserer utan å gjera det. I dette verket har Kolberg teke utgangspunkt i den moderne musikken for så å tilføra musikken element som kommuniserer med publikum. Det er det mest karakteristiske trekket ved nyvenleg musikk. Kolberg utnyttar eit breitt klangmateriale i \_Plym-plym\_, både kviskring, mumling, tale, nynning og song. I tillegg kjem meir uvanlege lydar som "proo" og "spela på slurva"-lydar. I store delar av komposisjonen skaper ostinatfigurar modernistisk inspirerte klangflater (døme 14a). Song førekjem berre i korte, innskotne avsnitt. Men dei er viktige ved at dei løyser opp klangbiletet med tonale avsnitt, gjerne i form av kjende klisjear. Eit slikt avsnitt er songkvartettens parodi på populærmusikkens bakgrunnskoring (døme 14b):

--- 268 til 340

DØME 14 \_Kolberg: Plym-plym\_

 a) Ostinatfigurer

{{Sjå notehefte}}

 b) Firestemd kor

{{Sjå notehefte.}}

Humor er ein viktig faktor i \_Plym-plym\_. Korleis skal ein elles tolka denne parodien på seriell musikk?:

 c) Som aske er for sladder på duken

{{Sjå notehefte}}

Her har Kolberg stokka om på orda i setninga «For sladder er som aske på duken».

--- 269 til 340

\_Alfred Janson\_ (1937—) har bakgrunn frå jazzmusikk. I siste halvdelen av 1960-åra komponerte han musikk som er vorten knytt til omgrepet nyvenleg musikk. Det mest kjende verket er \_Nocturne\_ frå 1967 for blanda kor, to celloar, to slagverkarar og harpe. Janson har i hovudsak bygd komposisjonen på klangflater. Men i delar av verket har han drege inn klåre tonale element. Til dømes vert klangflatene tynna ut i tre- og firklangar mot høgdepunktet i verket. Treklang-progresjonane minner om impresjonistisk musikk.

 DØME 15

{{Sjå notehefte.}}

Sjangerblanding, med klangflateteknikk som berebjelke, er typisk for mykje av Jansons seinare musikk. Eit døme er \_Vinger\_ for blanda kor og kammerensemble frå 1983. Seks av ti instrument i instrumentariet vert her spela av jazzmusikarar. Til liks med Janson har mange av komponistane i 1970-åra og seinare hatt eit avslappa og sjølvsagt forhold til jazz og rock. Dei har kjent det naturleg å dra element frå denne musikken inn i modernistisk inspirert kunstmusikk. Ei slik blanding er ei vidareføring av den nyvenlege retninga i 1960-åra.

#### xxx4 Nyromantikk

Nyromantikken er i slekt med den nyvenlege musikken. Den nyvenlege retninga tek utgangspunkt i den moderne musikken og tilfører han element som skal gjera det lettare å kommunisera med publikum. Nyromantikken tek derimot utgangspunkt i romantisk musikkstil og tilfører han trekk frå den moderne musikken.

 Den viktigaste komponisten innanfor denne retninga er \_Ragnar Søderlind\_ (1945—). Han har ein stor produksjon bak seg, mellom anna fleire symfoniar og andre orkesterverk, ballettar og operaer.

 Det symfoniske diktet \_Trauermusik\_ komponerte Søderlind under Sovjetunionens innmarsj i Tsjekkoslovakia i 1968 som ein protest mot krig og undertrykking. Temaet er ikkje akkurat romantisk, men musikken er likevel vorten rekna som innleiinga til nyromantikken i Noreg. Det kjem av den seinromantiske orkestreringa, som minner om Gustav Mahler og Richard Strauss, og måten tematikken utviklar seg på. Som hos Sibelius veks små motiv ut til lengre melodiliner. Men samstundes vert det ikkje spara på moderne element i form av dissonerande klangblokker og clusterar.

--- 270 til 340

### xxx3 Mot slutten på hundreåret

Både nyvenleg og nyromantisk musikk har postmodernistiske trekk i seg. Før postmodernisme (sjå side 257) var brukt om musikk i det heile, sa Alfred Janson i 1967: "Modernismen er etter ei kort, men intens levetid død. Han etterlèt seg ein del god musikk som vil overleva, og dessutan mykje materiale til bruk for komponistar i tida som kjem. Valet er fritt, poenget er no å velja der som stemmer med det ein sjølv har bruk for, utan hjelp av stilretningsliner." At modernismen er død, er vel ikkje alle samde med Janson i, men utsegna er i alle fall typisk for mykje av debatten omkring modernisme og postmodernisme.

 \_Olav Anton Thommessen\_ (1946–) er ein komponist ein gjerne knyter til postmodernismen. Han har vore svært oppteken av tilhøvet mellom komponist og publikum. Stilistisk sett har han teke utgangspunkt i klangflatestilen. Men i fleire av komposisjonane har han lånt materiale frå musikk som det vanlege konsertpublikummet er fortruleg med frå før. Me kan gjerne seia at Thommessen på denne måten møter publikum på heimebanen deira. (Det motsette, at publikum møter musikken på heimebanen til komponisten, er jo elles gjerne tilfellet når det gjeld moderne musikk.) Han har lånt på fleire måtar, til dømes ved å låna motivmateriale eller ved å etterlikna annan musikk.

 Materialet har han så omarbeidd på sin måte. Han har òg lånt formskjelett frå andre verk, men det er det sjølvsagt vanskelegare å oppfatta for lyttaren.

 Eit av Thommessens hovudverk er det store heilkveldsstykket \_Et glassperlespill\_ (1979-84). Det har undertittelen \_Neo-Roccoco-Borger-Romantikk\_ og er sett saman av seks delar. Gjennom desse delane vert lyttaren presentert både for Händels \_Water Music,\_ Griegs \_a-mollkonsert\_, amerikansk filmmusikk, Beethovens 8. symfoni og Verdis \_Requiem\_ som ekstranummer!

 Ein av delane er \_Makrofantasi over Griegs a-mollkonsert.\_ Her er Thommessen så vidt innom innleiingstemaet og hovudtemaet i l. satsen i Griegs konsert. Deretter tilrettelegg han dette materialet på sin måte, slik at tema gradvis fjernar seg frå utgangspunktet.

 DØME 16 \_Grieg: Innleiinga i 1. sats i a-mollkonserten\_

{{Sjå notehefte.}}

--- 271 til 340

DØME 17 \_Thommessen: Makrofantasi, takt 209-210\_

{{Sjå notehefte.}}

{{Bilete av Gestalt formel}}

Et Glassperlespill er òg interessant ved at det illustrerer ein måte å strukturera eit verk på. Verket er ein "formelkomposisjon". Det tyder at ein idé, ein "formel", har vore modell både for storforma og for detaljar i verket. Denne formelen er avleidd av innleiinga i Griegs a-mollkonsert. Legg merke til korleis spenningsgangen i \_Et Glassperlespill\_ samsvarar med formelen.

{{Bilete, Spenningsgangen i Et Glassperlespill: Omgjort til liste}}

-- I Pedagogisk Ouverture:

-- II Makrofantasi

-- III Hinsides Neon

-- IV Korsymfoni over Beethovens 8.

-- V Gjennom Prisme

-- VI Ekstranummer over Verdis Dies Irae

{{Slutt}}

Thommessen følgde i 1984 etter Finn Mortensen som professor i komposisjon ved Noregs Musikkhøgskole, og har hatt mykje å seia for komponistutdanninga i Noreg. I 1988 vart Lasse Thoresen professor i komposisjon.

 \_Lasse Thoresen\_ (1949—) har vore inspirert av fleire retningar, både serialisme, elektronisk musikk og minimalisme. Han har òg arbeidd med mikrotonale intervall.

 I ei særstilling i produksjonen hans står multimedieverket \_Skapeben\_ frå 1977.I dette verket smeltar både instrumentalmusikk, elektronisk og konkret musikk, film og dans saman i ein heilskap.

 Fleire av dei viktigaste verka av \_Synne Skouen\_ (1950—) er knytte til scenen. Sentralt i produksjonen hennar står balletten Volven frå 1988, som vart ein stor suksess då han vart oppførd på Den norske opera. Skouen har òg laga musikk til mange teaterstykke og til dramaproduksjonar i fjernsyn og radio. Eit av dei mest kjende instrumentalverka hennar er klaverstykket \_Hils Domitila!\_ frå 1980.

 Darmstadtskulens serialisme fekk eigentleg lite å seia i Noreg. Her tok dei fleste komponistane nokså raskt avstand frå denne avantgardismen. Den nyvenlege retninga vart, som me hugsar, eitt av alternativa. Men ute i Europa heldt komponistar fram

--- 272 til 340

med å vidareutvikla Darmstadtskulen. Det la i sin tur grunnlaget for nye modernistiske retningar. I 1980-åra har ein del yngre komponistar i Noreg igjen søkt seg mot den internasjonale modernismen. Dei har reist til Nederland, USA, London eller Paris for å læra. Me kan nemna komponistar som \_Åse Hedstrøm\_ (1950–), \_Cecilie Ore\_ (1954–) og \_Rolf Wallin\_ (1957—). Typisk for denne komponistgenerasjonen er at dei bruker datamaskina som hjelpemiddel i komponeringa.

 Datamaskina har opna for bruk av nytt materiale i komponeringa. Wallin har til dømes brukt ein spesiell type matematiske formlar som vert kalla \_fraktalar\_. Fyrste gongen han brukte dei, var i \_Onda di ghiaccio\_ for 16 instrumentalistar frå 1989. \_Stonewave\_ for seks slagverkarar frå 1990 er komponert med same teknikken.

 DØME 18 \_Wallin: Stonewave, opninga.\_

{{Sjå notehefte.}}

Det er modernismens forteneste at så mykje nytt musikalsk materiale er vorte tilgjengeleg for komponistane i etterkrigstida. Fraktalar er eitt døme frå 1980-åra. Det vert stendig forska for å utvida det musikalske materialet, mellom anna ved forskingssenter som IRCAM-senteret i Paris. Her arbeider komponistar og ingeniørar side om side for å utforska kva teknologien kan gjera mogleg.

 Korleis musikken i framtida vil lyda, er det ingen som kan seia noko sikkert om. Teknologien vil utvikla seg vidare. Det omfattande

--- 273 til 340

materialet komponistane alt har til disposisjon, vil også vidare frametter skapa grunnlag for mykje verdfull musikk. Samstundes skal det verta interessant å følgja vidare den tilnærminga som er mellom dei ulike sjangrane, mellom klassisk musikk, jazz og rock.

{{Bilete: Fraktalar gjev fascinerande mønster når dei vert viste grafisk på ein dataskjerm. Her ser me det såkalla Mandelbrotsettet, oppdaga av Benoit Mandelbrot. Det kan ein forstørra, gjerne millionar av gonger, og ein oil sjå at formene på makro- og mikroplanet alle er i slekt med kvarandre.}}

--- 274 til 340

## xxx2 Oppgåver

>>>1: Lytt til eit av Stockhausens \_Klavierstucke\_. Prøv å beskriva korleis han bruker dei ulike elementa i musikken (rytme, tonehøgd, klang, dynamikk m.m.).

>>>2: Lytt til \_Gesang der Jünglinge\_ av Stockhausen. Prøv å laga ein gradert skala over språklydane du høyrer, frå dei tydelegaste setningane til fonem som liknar elektronisk lyd.

>>>3: Set opp John Cages pianoverk 4'33" på eit konsertprogram. Registrer reaksjonane til publikum.

>>>4: Lytt til \_Threnos\_ av Krzysztof Penderecki. Kva verkemiddel nyttar han, og kva uttrykk har musikken?

>>>5: Lytt til Lacrimosa-satsen i Ligetis \_Requiem\_, Kva verkemiddel nyttar han? Korleis er uttrykket i satsen? (Samanlikn gjerne med Mozart).

>>>6: Lytt til fyrste delen av operaen \_Einstein on the Beach\_ av Philip Glass. Prøv å laga eit grafisk bilete av musikken.

>>>7: Lytt til 1. sats frå \_Blåsekvintett\_ opus 4 av Finn Mortensen. Beskriv stiltrekka i musikken.

>>>8: Egil Hovland er kjend for å kombinera fleire stilartar i musikken sin. Lytt til heile eller delar av \_Rorate\_ av Hovland. Følg med i notane medan du lyttar. Kva stiltrekk høyrer du?

>>>9: Lytt til \_Epitaffio\_ ("gravskrift") av Arne Nordheim. Beskriv stiltrekka i musikken. Verker er skrive til minne om fløytisten Alf Andersen og er inspirert av eit dikt av Salvatore Quasimodo. Diktet er slik:

\_Alle står åleine ved jordas hjarte gjennombora av ein stråle frå sola og brått er det kveld\_

Samanlikn musikken med diktet. Gjev musikken assosiasjonar til diktet, i så fall korleis?

>>>10: Lytt til \_Calibans Warning\_ frå balletten \_Stormen\_ av Arne Nordheim. Kva slags klangmateriale (instrumental-/vokalmusikk m.m.) bruker Nordheim? Kva trekk i musikken er typiske for Nordheim? Set deg inn i handlinga i operaen og kva som skjer i scenen \_Calibans Warning\_ (les plateomslaget eller liknande). Caliban har den eigenskapen at han har ei spalta røyst, ei «spegelrøyst». Korleis synest du dette spegelprinsippet kjem fram i musikken? (Lytt mellom anna til songarane.)

>>>11: Lytt til \_Makrofantasi over Griegs konsert i amoll\_ av Olav Anton Thommessen. Korleis har Thommessen brukt Griegs konsert i komposisjonen sin? Korleis oppfattar du spenningsgangen i \_Makrofantasi over Griegs konsert i amoll?\_ Samanlikn med figuren over spenningsgangen i \_Et Glassperlespill\_ (side 271). Stemmer figuren med det du høyrer?

--- 275 til 340

# xxx1 Kapittel 8: Kapittel 7 Jazz

{{Bilete: Romare Bearden: The Street, 1964}}

--- 276 til 340

## xxx2 Innleiing

I 1918 kom det fyrste negerorkestret frå USA til Europa og heldt konsertar i Paris. Det vart lagt mykje merke til, og i dei næraste åra kom det fleire negerensemble frå USA. Eitt av dei vart herostratisk vidgjete i Oslo då trommeslagaren avslutta ein konsert i aulaen på Universitetet med å "showa" rundt i salen og slå trommestikkene mot marmorbystane av dei tidlegare leiarane i Det akademiske Kollegium. Men slike musikargjestingar var sjeldne, og i den ansvarlege radiokanalen NRK vart det mest ikkje spela jazz før etter 1945. Jazzen vart fyrst og fremst spreidd på den private forbruksmarknaden via grammofonindustrien.

 I januar 1917 vart den fyrste grammofonplata med jazzmusikk spela inn hos Victor Talking Machine Company's studio i New York. Heile jazzhistoria er sterkt knytt til plateindustrien, som spreidde denne notelause musikken fyrst utover det nordamerikanske kontinentet og sidan på kort tid til resten av verda.

 Den nye musikken vart raskare teken på alvor i Europa enn i USA. Dei fyrste jazztidsskrifta var \_Music\_ i Brussel (1924) og \_Melody Maker\_ i London (1926). Den fyrste seriøse jazzlitteraturen vart såleis til i Europa.

 Den nye musikkforma nådde oss i Noreg like etter fyrste verdskrigen, men utviklinga hadde starta lenge før og hadde røter attende til den tida det vart drive handel med slavar frå Vest-Afrika til koloniane i Nord-Amerika.

### xxx3 Bakgrunn

Jazzen oppstod i New Orleans. Han vart skapt av svarte og var ei blanding av afroamerikansk tradisjon og musikken til dei kvite. Omgrepet jazz dukka opp fyrst på 1900-talet. Før me ser nærare på musikkstilen, skal me sjå litt på bakgrunnen for at han utvikla seg.

{{Tidslinje: Omgjort til liste.}}

-- Blues 1885-

 -- Dixieland 1900-1940

 -- Ragtime 1885-1900

 -- New Orleans N.O. i Chicago 1900-1930

 -- Louis Armstrong 1900-1971

 -- Duke Ellington 1899-1974

 -- Swing 1930-1940

 -- Miles Davis 1926-1991

 -- Ornette Coleman 1930-

 -- N.O. Dixie revival

 -- Bebop 1940-1950

 -- Jan Garbarek 1947-

 -- Cool 1950-1960

 -- Hard Bop, Modal jazz, Fri jazz 1960-1970

 -- Elektrisk jazz, jazzrock og funk 1970-

{{Slutt}}

--- 277 til 340

{{Bilete: Dansande og syngande slavar. Måler i USA, tidleg 1900.}}

Slaveimporten til Amerika førde til eit møte mellom afrikansk og europeisk kultur. Både den svarte kyrkjemusikken og blues og jazzmusikken er resultat av dette møtet.

#### xxx4 Svart kyrkjemusikk

Dei britiske og franske koloniherrane hadde teke med seg den europeiske musikkulturen sin over Atlanterhavet. Slavane hadde med seg sin kultur, og det viktigaste elementet i musikken deira var rytmen. Dei viktigaste instrumenta var trommene og stemma, jamvel om også andre instrument var i bruk i Afrika. Musikkforma var kollektiv og tett knytt til dans, ja så tett at musikken og dansen nesten var to sider av same saka.

 I Amerika tok dei kvite herrane trommene frå slavane. Det hadde fleire grunnar. Ein av dei var misjoneringa til dei kvite. Men etter kvart som slavane tok til seg trua, vart religionsutøvinga eit forum der dei kunne gje uttrykk for lengsler og von. No gjorde dei det utan trommer, men med eit viktig lån frå den europeiske kulturen: \_Funksjonsharmonikken\_ og den treklangbaserte musikkoppfatninga vart eit grunnelement både i kyrkjemusikk, blues og jazz. Seinare har svært mange svarte musikarar henta inspirasjon nettopp frå barndomens kyrkjebesøk.

 Jamvel i dag, heilt mot slutten av 1900-talet, er det vanleg at svarte og kvite i USA held gudstenester kvar for seg. I dag har det ikkje fyrst og fremst politiske årsaker. Den viktigaste grunnen er at gudstenestene er svært ulike. Det har kulturelle årsaker, og viktigast i denne samanhengen er musikken.

 \_Vekselsongen\_ er viktig i svart kyrkjemusikk. Vekselsong mellom prest og kyrkjelyd eller mellom forsongar og kor er høgt utvikla og mykje brukt.

 \_Formene\_ i denne kyrkjemusikken er stort sett henta frå salmetradisjonen.

--- 278 til 340

\_Negro spirituals\_ er dei svarte sin parallell til dei åndelege songane. Ein spiritual har ofte eit nokså langsamt tempo, han er ikkje utprega rytmisk og er ofte ein solosong. Slik sett er han eit blandingsprodukt med få trekk frå den opphavlege svarte musikken. Tekstane kunne ha utgangspunkt i bibelske forteljingar, slik som i \_Go Down Moses.\_ Der vert det sunge om israelsfolket som slavar under egyptarane og om korleis Moses førde dei ut or slaveriet. Mange tekstar er trøystande og handlar om at du får løn i himmelen for slitet her på jorda.

 \_Gospelsongane\_, eller evangeliesongane, oppstod i grenselandet mellom blues, jazz og kyrkjemusikk. Gospel er komponert musikk som ikkje har grodd fram frå "folkedjupet" slik som spiritualsongen. Ein føresetnad for at denne stilen skulle oppstå, var at dei svarte flytta nordover til byane. Med urbanisering av dei svarte miljøa vart skiljet mellom den religiøst akseptable og den syndige musikken svakare eller heilt borte. Blues og jazz var i utgangspunktet verdsleg (og dermed syndig). Gospelsong var opphavleg ei rein vokal form, men det vart stendig viktigare med rytmeseksjon og akkompagnerande instrument. Frå å vera dominert av bluesinspirerte songarinner, er gospelen no meir dominert av grupper frå kvartettar til kor, og det er vanleg å bruka føresongar. Gospelmusikken vart i sin tur viktig for utviklinga av rhythm & blues og soulmusikken.

#### xxx4 Blues

Svart musikkultur har òg røter i verdslege og kvardagslege tradisjonar, som til dømes ymse typar arbeidssongar. Det er likevel \_bluesen\_ som er den viktigaste verdslege musikkforma. Han fekk mykje å seia for utviklinga av jazzen, og seinare også for rockemusikken.

{{Bilete: The Fiske Jubilee Singers, 1870}}

Blues er opphavleg ei vokal musikkform. I denne stilen gav

--- 279 til 340

negerslavane uttrykk for melankolien sin, sorga og nauda si. Bluesen inneheldt personlege bodskapar som ikkje var knytte til kyrkja, men til kvardagslege hendingar og til sosiale og politiske tilhøve.

 Den tidlege bluesen, som ofte vert kalla countryblues, hadde regionale variasjonar. Forma vart likevel snart standardisert, og rundt fyrste verdskrigen hadde det \_klassiske bluesskjemaet\_ utvikla seg. I dette skjemaet er det tolv taktar, som igjen er delte inn i tre periodar på fire taktar kvar. Også akkordmønsteret er heller fast.

{{Bilete: omgjort til liste.}}

-- 1. Del

 -- T T T T

-- 2. Del

 -- S S T T

-- 3. Del

 -- D D T T

{{Slutt}}

Det klassiske 12-taktars bluesskjemaet. Det finst mange variasjonar av dette grunnmønsteret.

DØME 1 \_Brent Bloch/Frank Cook/Glen Schwartz: Long Handled Shovel. Tradisjonell blues der skjemaet har dei vanlegaste variasjonane.\_

{{Sjå notehefte.}}

Tempoet er mest alltid medium-slow og taktarten mest alltid 4/4. Teksten er nesten lik i fyrste og andre perioden, og forma vert dermed ei slags AAB-form. Teksten vert utførd på mindre enn fire taktar, slik at resten av perioden vert instrumental. Resultatet liknar på vekselsongprinsippet me kjenner frå andre svarte musikkformer.

 Grunnstemninga i blues er klagande og vemodig, eller \_blue\_ om ein vil, men ein blues er aldri sentimental. I tillegg til å dekkja stemninga, refererer ordet blue òg til bestemte tonar, såkalla blue notes eller \_blåtonar\_. Det er tonar som ikkje kan spelast av eit temperert instrument eller noterast på vårt vanlege femliners notesystem. Det er som oftast på det 3. og 7. steget på skalaen me finn blåtonane. Songaren eller instrumentalisten lèt tonen falla til ei svevande plassering. 3. steget vert då ein slags nøytral ters, medan leietonepreget forsvinn frå det 7. steget. Det kan lagast blåtonar på alle stega, og etter andre verdskrigen har det vorte nokså vanleg å gjera det på 5. steget. Bruk av blåtonar finst ikkje berre i bluessjangeren, men førekjem i alle former for svart musikk.

--- 280 til 340

#### xxx4 Ragtime

\_Ragtime\_ var ein pianostil som fyrst oppstod i St. Louis og breidde seg derfrå frå ca. 1870. I denne stilen vart europeisk salong og dansemusikk kombinert med måten banjo vart spela på. I venstre handa heldt ein 2/4-takten regelfast. Høgre handa spela ein synkopert melodi (ordet ragtime kjem av "ragged time": sundriven eller lurvete tid.) Rundt hundreårsskiftet vart stilen svært virtuos. Den viktigaste komponisten var den svarte pianisten \_Scott Joplin\_ (1868-1917).

 DØME 2 \_Opningstaktane frå Scott Joplins The Entertainer.\_

 Det er kanskje det aller mest kjende ragtimestykket.

{{Sjå notehefte.}}

Ragtimekomponistane var skolerte, og musikken var komponert musikk som på mange måtar heldt seg til pianotradisjonen frå 1800-talet, men stilen "svingar" som jazzmusikk. Det vart ikkje improvisert i ragtime, men ragtimetema vart seinare mykje brukte som utgangspunkt for jazzimprovisasjon.

### xxx3 New Orleans frå hundreårsskiftet til 1917

New Orleans hadde ved inngangen til 1900-talet rundt 300 000 innbyggjarar, fordelte på mange folkeslag og rasar. Byen var hamneby for sørstaten Louisiana og ein viktig flåtebase for marinen. Han hadde eit omfattande tilbod av underhaldning og forlysting, og forbruket av underhaldnings- og dansemusikk var stort. Det var vanleg å bruka orkester ved alle slags festar utandørs, paradar og opptog, ja til og med ved gravferder.

 Orkestra nytta dei instrumenta dei kunne få tak i, og det ville i praksis seia avlagde militærinstrument. Musikarane spela altså på trompetar, klarinettar, trombonar, tubaer og trommer. Dei var uskolerte og kunne ikkje notar. Dei spela difor etter øyra. Trompeten var det førande instrumentet, klarinetten laga forsiringar, og trombonen spela andrestemme, men alle bandmedlemene var likeverdige, og det var lite rom for personleg utfalding. I tillegg til trommer kunne banjo (seinare gitar eller piano) nyttast, men den lydsvake kontrabassen var sjeldan i bruk.

 Det var desse orkestra som spela den aller fyrste jazzmusikken. Repertoaret var militærmarsjar dei hadde høyrt, slagerar og blues frå deira eiga tid. Men det lét annleis av desse orkestra enn

--- 281 til 340

når kvite musikarar spela dei same melodiane. Mangel på skolering og notekunnskap må ha vore ein del av årsaka. Dei spela fritt, musikken "svinga", og jamvel om det ikkje fanst improvisasjon i dagens tyding av ordet, var det byrjinga. Instrumentale soloar fanst knapt i New Orleans-stilen. Alle spela og improviserte saman i noko ein kan kalla kollektiv improvisasjon.

 Heller ikkje rytmisk var denne musikken lik dagens jazz. Rytmen likna marsjrytmen, og tyngda vart lagd på 1. og 3. slaget. Ingen i orkesteret gjekk langt bort frå grunnrytmen eller frå hovudmelodien.

 Stjerna mellom orkesterleiarane like etter hundreårsskiftet var \_Buddy Bolden.\_ Det vart påstått at han spela så sterkt at det kunne høyrast over heile New Orleans. Det var eit viktig poeng i ei tid der alt naturlegvis gjekk føre seg akustisk, og der dei som spela sterkast, drog mest folk.

 Aktiviteten i forlystingskvarteret i New Orleans var særleg intens etter 1897. Då fekk bystyrerepresentanten Sidney Story vedteke eit framlegg om at prostitusjon berre skulle vera tillate i eit avgrensa område rundt Basin Street. Det var dette området som på folkemunne straks vart døypt \_Storyville\_.

 Innandørs var det ikkje alltid orkestra passa. Skulle stemninga vera intim, var det ofte betre med ein pianist. Her var det marknad for solopianistar, og ragtimestilen fekk på denne måten eit gjennombrot også utanfor dei svarte sin eigen kultur. Særleg stakk pianisten \_Ferdinand "Jelly Roll" Morton\_ (1885-1941) seg ut. Han var ikkje meir smålåten enn at han påstod at han hadde funne opp jazzen i 1902, og hevda òg å ha skapt ragtimestilen.

{{Bilete: Buddy Boldens Band. Buddy Bolden med kornetten sin står i bakerste rekkje nr. 2 frå venstre.}}

--- 282 til 340

#### xxx4 Dixieland

{{Bilete: Jelly Roll Morton, 1923}}

Også kvite byrja snart å spela jazz. Den kvite utgåva av New Orleans-jazzen var ikkje så lett å skilja frå stilen til dei svarte, men var nok som regel litt meir varsam og "penare". Det er vanleg å bruka nemninga \_Dixieland\_ om den versjonen av New Orleans-jazzen dei kvite musikarane spela. Det var eit slikt kvitt orkester som gjorde den aller fyrste plateinnspelinga i jazzhistoria. I 1917 spela \_The Original Dixieland Jazz Band\_ to låtar inn på ei 78-plate. Orkesteret hadde då alt hatt suksess med "light-versjonen" sin av New Orleans-jazzen i New York. Det tok endå fire år før den fyrste svarte innspelinga kom. Plateinnspelinga førde til at også andre enn dei som oppsøkte klubbane nattestid, fekk del i musikken, og han spreidde seg snøgt. Det var dermed gjort klar bane for mange nye orkester, og grammofonbransjen vart fort storindustri. Alt i midten av 1920-åra var det totalt selt over 150 millionar plater. Mykje av dette var jazz. Det fekk òg mykje å seia at musikken vart spreidd gjennom radioen.

 Jazzhistoria var byrja i og med ragtime, dixieland og New Orleans-stilen.

#### xxx4 Kva er så jazz?

Det er ikkje lett å gje ein presis musikalsk definisjon av kva jazz er. Mange har prøvd på det, utan at ein har kome til allmenn semje om nokon av framlegga. Det mest gjevande utgangspunktet ser ut til å vera å sjå på jazz som ein \_måte å spela på\_, for deretter å peika på typiske trekk ved spelestilen i jazz. Me ser med andre ord meir på \_korleis\_ det vert spela, enn på kva som vert spela.

 Det som følgjer, er eit forsøk på å lista opp dei viktigaste elementa i denne spelestilen, men det må ikkje forståast slik at alle momenta må vera til stades før me kan kalla musikken jazz.

 \_Hot intonasjon\_ er eit omgrep som dekkjer eit kjensleladd uttrykk. "Dirty tones" i blåseinstrumenta er ei etterlikning av dei "ureine" tonane i den svarte songtradisjonen. Desse "dirty tones" fekk ein fram ved hjelp av mellom anna glissandoar og vibrato, skjelving, brummelydar og sukk.

 \_Blåtonane\_ har me alt nemnt. Svevinga, oftast mellom stor og liten ters og septim, fungerer som ei fargelegging og tilslører dur-moll-kjensla.

 \_Beat\_ tyder grunnpuls, og når alle grunnpulsslaga vert markerte, har me \_downbeat\_. I \_backbeat\_ er 2. og 4. taktslaget sterkare. Viktigare som trekk i jazzmusikken er likevel \_offbeat\_. Omgrepet tyder avvik frå den regulære grunnpulsen i form av synkopar, eller mindre avvik frå grunnpulsen ved at det vert spela litt føre

--- 283 til 340

eller litt etter slaget (å liggja frampå eller bakpå). Elles er det, som me alt har vore inne på, viktig at musikken "svingar", og rytmisk presisjon eller "timing" er heilt naudsynt for å få det til.

 \_Call and response\_ (eller vekselsong eller responsorial) er òg eit sentralt prinsipp. I praksis tyder det veksling mellom forsongar og gruppe, solist og orkester eller ulike seksjonar i eit band. Afrikansk tradisjon er utgangspunktet, men prinsippet er, som me har sett, òg viktig i kyrkjemusikk og blues.

 \_Improvisasjon\_ vart etter kvart eit heilt sentralt element i jazz. Han kan vera kollektiv eller solistisk. Improvisasjonen kan vera ei slags ornamentering av melodien, vera basert på akkordskjemaet i melodien eller på skalaer. Me skal også seinare sjå at solisten i utgangspunktet kan stå heilt fritt.

### xxx3 Chicago

Då forlystingskvarteret Storyville i New Orleans vart stengt i 1917, reiste mange musikarar til Chicago. På den tida var det dessutan mange svarte som flytta nordover av andre grunnar. Slik hadde det seg at New Orleans-stilen fekk sin glansperiode i Chicago, der også dei fleste viktige innspelingane i stilen vart gjorde.

 Innpå 1920-åra var jazz vorte eit moteord og eit symbol på det nye og vitale Amerika. Jazzmusikarane hadde gode tider, og trass i at det var forbodstid, var nattelivet i Chicago livleg.

 I Chicago hadde fleire virtuose stjerner base. Dei viktigaste var \_King Oliver (1885-1938), Louis Armstrong\_ (1900-1971) og \_Jelly Roll Morton\_, som alle hadde flytta nordover frå New Orleans. Armstrong kom til Chicago på invitasjon frå King Oliver og vart andrekornettist i hans \_Creole Jazz Band.\_ Med dette bandet gjorde Armstrong den fyrste plateinnspelinga si i 1923.

{{Bilete: King Oliven Creole Jazz Band i Chicago 1923. Louis Armstrong sit som nr. 3 frå venstre. King Oliver står bak med kornetten sin.}}

--- 284 til 340

{{Bilete: Louis Armstrong}}

Samarbeidet mellom Oliver og Armstrong bar frukter, og noko av det viktigaste ved samarbeidet var at dei to tok meir i bruk improvisasjon i musikken. I musikken la dei inn korte \_breaks\_, det vil seia "rytmehol" på frå to til fire taktar, der kompet stogga opp og rytmen dermed berre var underforstått. I desse rytmehola improviserte dei to saman.

 I 1925 var Armstrong (som òg vart kalla Pops og seinare oftast for Satchmo) i New York. Der spela han i Fletcher. Hendersons storband. Dette bandet spela ein meir arrangert musikk enn Olivers band, og dei nytta òg reine solistinnslag.

{{Bilete: Louis Armstrong og The Hot Five i Chicago, 1925}}

--- 285 til 340

Då Armstrong returnerte til Chicago etter eitt års tid, gjorde han ein serie plateinnspelingar som må kallast dei fyrste høgdepunkta i jazzhistoria. Til desse innspelingane sette han saman gruppene \_Hot Five\_ (1925) og \_Hot Seven\_ (1927). Jamvel om dei berre eksisterte som studioband, vart dei dei fyrste supergruppene i jazzhistoria.

{{Ramme}}

Muskrat Ramble vart spela inn av Louis Armstrong fyrste gong 26/2-1926. Skjemaet har 32 taktar. Han brukte 2 rundar kollektiv improvisasjon fyrst og sist, og 3 rundar soloimprovisasjon imellom.

{{Ramme slutt}}

DØME 3 \_Edward "Kid" Ory: Muskrat Ramble, 1926\_

{{Sjå notehefte.}}

--- 286 til 340

{{Sjå notehefte.}}

--- 287 til 340

På denne tida hadde somme orkesterleiarar teke til å nytta større besetningar. Gitar og piano kom i staden for banjoen, kontrabassen tok plassen til tubaen, og saksofonane vart tekne i bruk. I denne utviklinga var ikkje Armstrong nokon pådrivar, men til gjengjeld var han banebrytande på eit anna område. Han gjorde jazzen \_solistisk\_, og frå no av vart \_improvisasjon\_ ein stendig viktigare del av jazzmusikken.

 Ei naturleg følgje av at improvisasjon vart viktigare, var at det vart lagt meir vekt på akkordskjemaet. Harmonisk dreia jazzmusikken seg fyrst om enkel treklangsharmonikk, men fire- og femklangar vart etter kvart introduserte. Somme arrangørar og musikarar, særleg mellom dei kvite, var likevel tidleg opptekne av meir avansert harmonikk og kunne sin Debussy og Stravinskij.

 Praksis i jazzmusikken vart no å presentera ein melodi, for så å improvisera over melodien og det akkordskjemaet han var bygd over. Men 4/4-takten var stendig heilt dominerande, og repertoaret var for det meste blues og dei populære melodiane i tida. I tillegg kom det fleire og fleire originalkomposisjonar.

 Det absolutt mest vanlege formskjemaet i populærmelodiane på den tida var ei 32-taktars AABA-form. Forma gjer at melodien lett festar seg hos lyttaren, og ho er òg eit godt utgangspunkt for improvisasjon. Ho var difor mykje nytta av jazzmusikarane. Det fanst òg meir samansette formskjema, som likna på forma til dei gamle militærmarsjane.

 Plateinnspelingar var framleis avgrensa av at ei plateside hadde ei speletid på tre og eit halvt minutt, men som regel fekk likevel fleire musikarar høve til å markera seg solistisk. Det vart etter kvart svært viktig å kunna setja sitt personlege preg på musikken gjennom dei solistiske innslaga. I tillegg til dette kravet til særpreg og kreativitet var det naturlegvis ein føresetnad at musikken hadde det rette rytmiske drivet, at han "svinga".

 Dei svarte i USA fekk etter kvart større kjøpekraft, og salet av plater auka. Særleg var det ein stor marknad for blues. Den bluessongarinna som nådde ut til det største publikummet, var \_Bessie Smith\_ (1898-1937).

 Jamvel om jazzen som musikkform etter kvart hjelpte til med å bryta ned rasebarrierane, seier det noko om tilhøva på den tida at alle utgjevingar mynta på farga kjøparar, vart kalla "Race Records". Likevel hadde musikkforma teke over heile det nordamerikanske kontinentet ved slutten av 1920-åra.

 Etter krakket på børsen i New York i 1929 kom brått depresjonen og avløyste dei økonomiske oppgangstidene. Nattelivet i Chicago stilna av, og New York overtok no som sentrum for jazzutviklinga.

{{Bilete: Bessie Smith}}

--- 288 til 340

### xxx3 Swing- og storbandperioden (ca. 1930-1940)

Plateinnspelingane i 1920-åra var byrjinga på kommersialismen i jazzen. Swingstilen, som dominerte i 1930-åra, vart ein enorm kommersiell suksess, og dei små solistiske banda voks til big bands (storband).

 Ordet swing vert brukt i fleire tydingar. Det tyder, som nemnt, generelt den stilen som dominerte i 1930-åra. Det kan òg meir direkte tyda den rytmefiguren som dominerte stilen, og måten han vart utførd på (sjå notedømet). I tillegg snakkar me altså om at musikken "svingar" når stemninga og temperaturen i musikken skal skildrast. På denne måten kan ordet brukast om all jazzmusikk, og vert etter kvart nokså ofte brukt om annan musikk òg.

 DØME 4 \_Grunnrytmar i jazz.\_

{{Sjå notehefte.}}

{{Bilete: Armstrong og Ellington på Tony's Tavern, Chicago 1936}}

--- 289 til 340

{{Bilete: Benny Goodman}}

Standardbesetninga i storband vart etter kvart ein massingseksjon med fire trompetar og fire trombonar. I treblåsarseksjonen var det med to altsaksofonar, to tenorar, ein barytonsaksofon og ein klarinett. I rytmeseksjonen (eller "kompet") var det med gitar, piano, bass og trommer.

 Det kan verka som eit paradoks at orkesterstorleiken voks midt i dei verste åra i depresjonen. Men danselokala vart større og større, noko som stilte krav til orkesterstorleiken. Det ser òg ut til at kravet til luksus og show i underhaldningsbransjen auka i takt med at økonomien vart dårlegare.

 Større orkester måtte føra til meir arrangert musikk. I storbandstilen veksla det ofte mellom arrangerte parti og parti der ein eller fleire av solistane i orkesteret improviserte. Jamvel om arrangementa i fyrstninga kunne vera nokså enkle, var denne forma mykje meir bunden enn ho hadde vore før, og i somme orkester vart det mest ikkje improvisert.

 Det vart no vanleg å bruka \_riff\_ (kort rytmiske og melodiske vendingar på frå to til fire taktar som vert gjentekne). Satsen var såleis ikkje lenger berre samansett av mange einingar på 12 eller 32 taktar. Riff vart ofte brukte som bakgrunn for solistar som improviserte.

 Som nemnt vart swingstilen ein kommersiell suksess. Men det meste av pengane var det dei kvite som tente, jamvel om det var dei svarte som stod bak dei fleste musikalske nyvinningane.

{{Bilete: Count Basie}}

Dei mest kjende storbandleiarane var \_Duke Ellington\_ (1899-1974), \_Count Basie\_ (1904-1984) og \_Benny Goodman\_ (1909-1986). Me har før òg så vidt nemnt \_Fletcher Henderson\_ (1898-1952). Han var pioner med bandet sitt i 1920-åra, og mange av dei viktigaste solistane i swingperioden hadde vore innom bandet hans. Stilen hans vart likevel ingen stor suksess før han i 1930-åra vart arrangør for den kvite klarinettisten Benny Goodman.

 Goodman sette saman eit eige storband i 1934, hadde eige radioprogram og tente ein formue på musikken sin. Han var ein ambisiøs og dugande musikar, og han var den fyrste kvite som tok svarte med i orkesteret sitt. Det siste var slett ikkje uproblematisk, særleg på turnear i sørstatane. Mellom dei svarte musikarane han nytta, var pianisten \_Teddy Wilson\_ (1902—1986) og vibrafonisten \_Lionel Hampton\_ (1913–). Wilson gjorde seinare mange innspelingar saman med Billie Holiday, og Hampton skaffa seg etter kvart ein solid posisjon som leiar av eige orkester.

 Count Basie starta som bandleiar i 1935, og mange meiner at orkesteret hans vart eit av dei aller beste i swingepoken.

 Musikken bandet spela, hadde sterke røter i bluesen, og improvisasjon spela ei sentral rolle. Arrangementa var ikkje utanom det vanlege, og nytta i stor grad riff som bakgrunn for solistane. Det som skaffa bandet den solide posisjonen, var det utrulege rytmiske drivet i orkesteret og svært gode solistar. Viktigast av desse solistane var tenorsaksofonisten \_Lester Young\_ (1909-1959).

 Lester Young hadde stort rytmisk og melodisk oversyn, og

--- 290 til 340

han hadde ein tone i instrumentet sitt som var heilt ulik alle andre tenorsaksofonistar. Han var lys og spinkel, han spela utan vibrato og kom til å skapa skule for svært mange saksofonistar seinare. Stilen hans var "cool", i motsetnad til det "hotte" stilidealet særleg Armstrong var eksponent for, og som hadde dominert jazzen til då.

 Basies orkester hadde då også både presisjon, driv og "sving" samstundes som dei hadde ein mjuk og diskré spelemåte. Lester Youngs komposisjon \_Lester Leaps In,\_ som orkesteret spela inn i 1939, kan stå som døme på korleis eit typisk stykke swingmusikk i denne stilen kunne byggjast

{{Ramme}}

FORM OG OPPBYGGING AV \_LESTER LEAPS IN\_

\_Lester Leaps in\_ har ci AABA-form på 32 taktar, og ved innspelinga i 1939 fekk låten 6 choruses. Forma kan skjematisk setjast opp slik:

\_intro\_ 4 taktar

\_1 chorus\_ Temapresentasjon

\_2 chorus\_ Tenorsaksofon solo

\_3 chorus\_ Framleis tenorsolo, no med \_stoppkor\_ (Fotnote 1) i A-delane

\_4 chorus\_ 4- taktars \_chase\_ (Fotnote 2) mellom piano og tenorsaksofon

\_5 chorus\_ A\1 2 taktar riff og 6 taktar tenorsolo

A\2 2 taktar riff og 6 taktar pianosolo

B Rytmeseksjonen aleine i 8 taktar

A\3 taktar riff og 6 taktar tenorsolo

\_6 chorus\_ A\1 2 taktar riff og 6 taktar pianosolo

A\2 2 taktar riff og 6 taktar pianosolo

B Rytmeseksjonen aleine i 8 taktar

A\3 2 taktar riff og kollektiv improvisasjon

Fotnote 1) "Stoppkor" tyder at kompet ikkje markerer meir enn einaren i annankvar eller fjerdekvar takt.

Fotnote 2) "Chase" tyder vekselspel/»duell» mellom 2 eller fleire improviserande solistar som avløyser kvarandre etter 2, 4 eller 8 taktar. Her altså etter 4 taktar.

{{Ramme slutt}}

Jamvel om Basies orkester kanskje var det beste, var det Duke Ellington som var den mest ruvande komponisten. Den posisjonen Ellington skaffa seg i jazzhistoria, er det ingen som overgår.

--- 291 til 340

#### xxx4 Duke Ellington (1899-1974)

{{Bilete: Duke Ellington}}

Edward Kennedy (Duke) Ellington vart fødd i Washington D.C. I 1923 skipa han ein kvartett og prøvde å etablera seg i New York. Dei fyrste åra der var vanskelege, men i 1927 losna det. Orkesteret fekk platekontrakt, og i desember òg fast engasjement på Cotton Club i Harlem. Orkesteret hadde Cotton Club som base fram til 1932. Det gav økonomisk tryggleik at tilhøva låg til rette for musikalsk utvikling, og ikkje minst at orkesteret gjennom dei jamne radioprogramma frå Cotton Club vart kjent over heile USA. Ellington-bandet var eit av dei fyrste svarte orkestra som kom til i radiosendingar i USA.

 Etter Cotton Club-tida følgde ei omfattande turnéverksemd i USA og Europa, og orkesteret hadde stor kommersiell suksess. Noko av æra for det hadde nok Irving Mills, som fram til 1940 var Ellingtons manager. Mills var tilhengjar av glad og enkel dansemusikk i rein swing- eller underhaldningsstil, og la nok band på kreativiteten til Ellington.

 Fyrste delen av 1940-åra vart ein svært produktiv periode, men frå midten av 1940-åra førde problem i platebransjen til at det i lange periodar ikkje vart spela inn plater. Interessa for storband var òg minkande, og alle dei mest kjende storbanda, utanom Ellington-bandet vart lagde ned, i alle høve for ei tid. Jazzfestivalen i Newport i 1956 førde til eit nytt gjennombrot for Ellington-bandet, og ein ny produktiv periode følgde. Ellington hadde stor suksess og var aktiv både som musikar og komponist heilt til han døydde 75 år gammal.

{{Bilete: Duke Ellington-bandet}}

Besetninga i Ellingtons orkester var svært stabil. Han behandla og betalte musikarane godt. Mange av dei vart verande i orkesteret

--- 292 til 340

svært lenge, ja somme vart der heile sitt vaksne liv. Denne stabiliteten var bra for orkesteret, både musikalsk og sosialt.

 Ellington valde musikarar som hadde særpreg, og som var individualistar og særskilt dugande på sine instrument. Det, saman med at Ellington skreiv og arrangerte mykje med tanke på einskildmusikarar i bandet, gav orkesteret ein heilt eigen klangfarge.

 Den mest suksessrike av solistane til Ellington var altsaksofonisten \_Johnny Hodges\_ (1906-1970). Han sat i Ellingtons orkester frå han var 22 år til han døydde, berre avbrote av ein fireårsperiode fyrst i 1950-åra då han prøvde seg på eiga hand. Han kom attende til bandet fordi han oppdaga at han aldri kom til å finna ein like god akkompagnatør som Ellington.

 Sjølve komposisjonsprosessen var ofte ein kollektiv prosess. Ellington kunne introdusera eit tema som dei andre så improviserte over. Det var likevel Ellington som styrde prosessen og sette saman det endelege resultatet. Mange av musikarane i Ellington-bandet står oppførd som komponistar, åleine eller som medkomponistar, på kjende "Ellington-låtar". Det mest kjende dømet er naturlegvis kjenningsmelodien til bandet, \_Take The "A"-train,\_ som \_Billy Strayhorn\_, Ellingtons medpianist og medarrangør i mange år, har komponert.

 Svært mange av komposisjonane til Ellington er i dag å rekna som standardlåtar. Han var dugande med små former, og særleg har dei mange balladane frå 1930-åra vorte ståande som milestolpar.

 Stilistisk er det vanleg å dela komposisjonane til Ellington inn i fire kategoriar: jungle style, standard style, mood style og concerto style.

 \_Jungle style\_ er nemninga på den stilen bandet utvikla i tida ved \_Cotton Club\_ i Harlem, New York. Her skulle gjestene få oppleva eksotiske stemningar og lydar frå jungelen. I tillegg til uvanleg mange og ulike rytmeinstrument førde det mellom anna til at instrumentalistane etterlikna skrik og røyster ved avansert mute-bruk og "growl"-effektar (growl tyder eigentleg knurr). Ved hjelp av mutar, ulike blåseteknikkar og røystebanda kunne særleg trompetisten \_Bubber Miley\_ og trombonisten \_Joe "tricky Sam" Nanton\_ etterlikna mellom anna menneskerøyster med instrumenta sine. Growl-teknikken gav eit svært intenst, uttrykksfullt og kjensleprega uttrykk. Mellom dei mest kjende innspelingane i denne stilen er \_Black and Tan Fantasy\_ frå 1927 og \_The Mooche\_ frå 1928.

 Nemninga \_standard style\_ vert brukt om dei mange populære og kjende melodiane Ellington produserte. Mellom dei kan me nemna \_Sophisticated Lady\_ frå 1932 og \_Don't Get Around Much Anymore\_ frå 1940.

 \_Mood style\_ vert brukt om romantiske balladar prega av raffinert klanghandtering i orkestreringa og av bluesliknande stemningar. Typisk for denne kategorien er \_Mood Indigo\_ frå 1930 og \_Solitude\_ frå 1934.

--- 293 til 340

\_Concerto style\_ er ein kategori som femner om alle dei større og lengre verka av Ellington. Alt med \_Creol Rhapsody\_ frå 1931 sprengde Ellington "treminuttsramma" (speletida på ei 78-plateside er tre minutt). Seinare følgde mange verk der Ellington brukte ein kollasjliknande komposisjonsteknikk. Her brukte han fleire ulike tema sette saman i skiftande tempo og i ulike toneartar.

 Med suitane og konsertane sine var Ellington ein føregangsmann i jazzen. Mellom suitane bør \_Black, Brown and Beige\_ frå 1943 og \_The Perfume suite\_ 1945 nemnast. Mellom 1965 og 1973 produserte Ellington òg tre "kyrkjekonsertar" \_(Sacred Concerts).\_ Her nytta han songsolistar og kor i tillegg til orkesteret og solistane der.

#### xxx4 Billie Holiday (1915-59) og Ella Fitzgerald (1918-96)

{{Bilete: Billie Holiday}}

To store kvinnelege jazzsongarar fortener å verta nemnde spesielt. Det er Billie Holiday og Ella Fitzgerald.

 \_Billie Holiday\_, også kalla "Lady Day", vert av mange rekna som den aller største av dei kvinnelege songarane. Stilen hennar var like typisk for den vokale swingstilen som Bessie Smiths stil var typisk for den klassiske bluesen.

 Ho slo igjennom i midten av 1930-åra og gjorde svært mange innspelingar som står som klassikarar. Samarbeidet hennar med Teddy Wilson og Lester Young var særleg vellukka.

 Billie Holiday var ei av dei fyrste som forstod at mikrofonbruk kunne revolusjonera måten songstemma vart brukt på. Stilen hennar er utenkjeleg utan mikrofon, og han minner mykje om måten Lester Young spela saksofon på.

 Stemma hennar var ikkje stor og hadde eit avgrensa omfang, men ho hadde eit lågmælt, melankolsk og intenst uttrykk. Ho sleit òg hardt som farga og kvinneleg musikar. Kanskje er det difor \_Strange Fruit\_ frå 1939 vart ei av dei mest kjende innspelingane hennar. Denne songen er ein sterk musikalsk protest mot rasediskriminering. Den "rare frukta" teksten handlar om, er liket av ein lynsja neger som heng i eit tre.

 Billie Holiday fekk mykje å seia for andre utøvarar, og innspelingane hennar kjem stendig i nye utgjevingar.

 \_Ella Fitzgerald\_ slo igjennom like tidleg som Billie Holiday. Namnet hennar er likevel fyrst og fremst knytt til etterkrigsjazzen, og ho hadde ein uvanleg lang og suksessrik karriere.

 Ella var ein svært virtuos songar. Ho utvikla ein vokal bopstil som me kallar scat i 1940-åra, til dømes i \_How High the Moon.\_ Seinare vart ho òg ein av dei heilt store balladetolkarane. I 1950-åra gav ho ut mange "songbooks" med songar av dei store amerikanske songkomponistane Gershwin, Kern, Porter og Berlin på plateselskapet Verve.

--- 294 til 340

{{Bilete: Ella Fitzgerald}}

Ho turnerte verda rundt, song med dei aller fremste musikarane og spela inn ei mengd plater med svært varierande repertoar og besetning.

### xxx3 Bebop (ca. 1940-1950)

{{Bilete: Thelonius Monk}}

Kring 1940 byrja musikarar frå storbanda å søkja saman i mindre solistiske ensemble (combos) i jam sessions, gjerne etter at dei kom frå jobb om natta. Dei søkte nye musikalske utfordringar og eksperimenterte med improvisasjon.

 Storbandswing var underhaldningsindustri i stort format. Dette reagerte mange musikarar på. Pionerane i utviklinga av det som skulle verta bebopstilen, oppfatta seg meir som kunstnarar enn som underhaldarar. Det hadde òg samanheng med eit veksande sosialt medvit mellom dei svarte i USA. Eit ny sjølvmedvit var i ferd med å koma i staden for den underdanige og undertrykte rolla dei farga i tidlegare generasjonar hadde hatt.

 Samlingsstaden var \_Mintons Playhouse\_ i Harlem, og der oppstod den stilen som er vorten kalla bebop (eller berre bop). Mellom dei viktigaste musikarane i denne gruppa var pianisten \_Thelonius Monk\_ (1917-82), trompetisten \_Dizzy Gillespie\_ (1917-1993) og altsaksofonisten Charlie Parker (1920-1955).

 Denne nye stilen var svært ulik swingstilen, og han provoserte både kritikarar, eldre musikarar og publikum. For fyrste gong oppstod det ei generasjonskløft i jazzen. Nokon revolusjon var det likevel ikkje.

--- 295 til 340

{{Bilete: Dizzy Gillespie}}

Bopen var på mange måtar ei avspegling av tida han oppstod i. Han var påverka av moderne seriøs musikk og av intellektuelle storbymenneske. Tempoet var høgt, og solistane spela ein straum av snøgge tonar.

 Det sentrale formprinsippet var ikkje nytt. Blåsarane spela fyrst melodien eller temaet. Så følgde improvisasjonar, og til slutt vart temaet gjenteke.

 Melodiane var mykje godt sette saman av raske sekstendedelspassasjar, avbrotne av pausar. Melodiane vart presenterte unisont. Soloane var svært kompliserte både rytmisk og harmonisk.

 DØME 5 \_Denne Parkerfrasen frå My Melancholy Baby (1950) er ein typisk bop-frase\_

{{Sjå notehefte.}}

Som før var utgangspunktet ofte ein blues eller ein gammal slager. Men no var improvisasjonen det absolutt viktigaste. Det harmoniske materialet vart ofte utvida ved å byta ut eller leggja til akkordar, og ved å byggja ut akkordane og bruka alterasjonar. Særleg var det vanleg å senka kvinten. Det var òg vanleg å ta berre akkordskjemaet til ein gammal slager for å leggja ein heilt ny melodt på underlaget. Eit slikt dome er Parkers \_Ornithology\_, som er bygd over skjemaet til \_How High the Moon.\_

--- 296 til 340

DØME 6 \_Charlie Parkers Ornithology\_

{{Sjå notehefte}}

Rytmeseksjonen heldt pulsen gåande og batt musikken saman som før. Men skiljet mellom rytmeseksjonen og resten av bandet vart no mindre skarpt, og funksjonen til dei einskilde instrumenta endra seg ein del.

 Trommeslagaren brukte ridecymbal, eller hihat, for å markera den faste rytmen. I tillegg kunne han laga frie figurar på skarptromma og basstromma, ofte som kommentarar til solisten.

 Bassen markerte som før alle fire slaga i takten. Bassisten skulle laga ei logisk walking bass-line med utgangspunkt i akkordskjemaet, og dessutan støtta solistane under improvisasjonane deira.

 Pianisten overlét no meir av rytmemarkeringa til bassen og trommene. Funksjonen til pianisten var no som akkompagnatør å binda saman blåse- og kompgruppa. Dessutan var han solist på line med blåsarane.

 Bopmusikken vart aldri ein like stor kommersiell suksess som swingmusikken. Derimot steig ryet jazzen hadde som kunstart, med bopen, og han vart sedd på som meir likeverdig med klassisk kammermusikk. Musikarane var ikkje lenger underhaldarar, men verka sinte, utilnærmelege og var (svarte) kunstnarar. Dei var "coole" og kunne til og med finna på å venda publikum ryggen medan dei spela. Den tekniske vanskegraden i bop var dessutan høg, og improvisasjonane verka abstrakte og fjerne i høve til melodiane publikum kjende. Det kan nok ha medverka til at New Orleans-stilen fekk ein renessanse om lag samstundes som bopmusikken slo igjennom.

--- 297 til 340

#### xxx4 Charlie Parker (1920-1955)

{{Bilete: Charlie Parker}}

Charlie (Bird) Parker var den mest ruvande bopmusikaren. Han fekk òg ein enorm innverknad på andre jazzmusikarar både i samtida og seinare, og innverknaden hans har hatt mykje å seia for den moderne jazzen.

 Bird var kanskje det aller største improvisasjonsgeniet i heile jazzhistoria, men han fekk aldri orden på privatlivet sitt. Han gjekk på heroin frå han var 15 år og var svært upåliteleg og vanskeleg å samarbeida med. Han vart berre 34 år gammal og døydde etter ein karriere som eigentleg varte i berre sju-åtte år. Trass i det greidde han mirakuløst nok å setja gigantiske musikalske spor etter seg.

 Birds spel var frodig og energisk. Han var uvanleg kreativ med altsaksofonen mellom hendene. Han spela fort, og dei fantasifulle soloane var både rytmisk og harmonisk svært komplekse.

 Parker gjorde mange plateinnspelingar som står som klassikarar i jazzhistoria. Nokre av dei viktigaste gjorde han saman med Dizzy Gillespie. Han samarbeidde òg ein kort periode med Miles Davis, og han sette saman mange eigne grupper. Improvisasjonane hans kunne verta til komposisjonar, dei var gode å høyra på og vart analyserte og pugga av ei mengd jazzmusikarar. Somme av desse komposisjonane, til dømes \_Billie's Bounce,\_ er bygde over ei standard tolvtaktars bluesform. Nokre av dei hadde originale harmoniskjema, men dei fleste var bygde over standardskjema. Mange av desse komposisjonane vart i sin tur standardlåtar og utgangspunkt for nye improvisasjonar. \_Donna Lee,\_ som er bygd over \_Back Home Again in Indiana,\_ kan stå som Døme på ein slik komposisjon.

 DØME 7 \_Charlie Parker/Miles Davis: Donna Lee\_

{{Bilete}}

[]

{{Slutt}}

--- 298 til 340

### xxx3 Cooljazz

{{Sjå notehefte.}}

Det kom naturlegvis reaksjonar på bopmusikken, og me har alt nemnt at New Orleans-stilen fekk ein renessanse. Fyrste halvparten av 1950-åra vart dominert av coolstilen.

 Den avslappa og tilbakelente spelemåten Lester Young stod for, vart utgangspunkt for ei gruppe, for det meste kvite musikarar. Desse coolmusikarane spela lågare, meir avdempa og meir legato enn bopmusikarane. Linene var mykje meir melodiske og lyriske enn linene i bopen. Dei spela dessutan på ein skolert klassisk måte, og musikken hadde ofte eit arrangert kammermusikalsk preg. Element av europeisk kunstmusikk som imitasjon og kontrapunkt var ikkje uvanleg, og det er lett å spora påverknad både frå Bach og frå kunstmusikken på 1900-talet i mykje av coolmusikken.

 Omgrepet cool kan difor seiast å dekkja ein reflektert, intellektuell stil i kontrast til ein kjensleladd og impulsiv "hot" bopstil. For å få best mogleg oversyn deler me musikarane i denne epoken i tre grupper, jamvel om nokre av musikarane går att i fleire samanhengar. Dei tre er Lennie Tristano og medmusikarane hans, Miles Davis' Capitolband og ei gruppe vestkystmusikarar der barytonsaksofonisten Gerry Mulligan var sentral.

 Den blinde pianisten \_Lennie Tristano\_ (1919-1978) budde i New York og grunnla der sin eigen skule i 1951. Han brukte etter kvart mykje av tida si på undervisning og spela sjeldan ute. Han hadde ei svært høg stjerne mellom andre musikarar, og mykje av det han gjorde, peika langt framover.

 Tristano gjorde derimot aldri nokon kommersiell suksess, og musikken hans var så sær at det hende klubbeigarar betalte han for å lata vera å spela. Improvisasjonane hans var svært frie og lange og var heilt sentrale i musikken hans. Solospelet var avansert akkordisk med fleire akkordskifte i takten, sjølv når tempoet var høgt. Melodisk var spelet dominert av lange liner som hadde færre store sprang enn linene til til dømes Parker.

 Alt i 1949 gjelde han faktisk så langt at han med gruppa si gjorde ei innspeling der ingenting var avtala på førehand. Ein slik total fridom sjokkerte sjølv staben i studioet der opptaket vart gjort.

 Dei forlét lokalet, men heldigvis utan å slå av opptaksutstyret.

 Denne aller fyrste "frijazz"-låten heitte \_Intuition\_ og vart utgjeven på plate.

 Tristano-krinsen, der også altsaksofonisten \_Lee Konitz\_ var

--- 299 til 340

sentral, har nok mykje av ansvaret for at cooljazzen fekk ord på seg for å vera kald, kjenslelaus og intellektuell.

{{Bilete: Miles Davis}}

I 1948 sette trompetisten Miles Davis (1926-1991) i samarbeid med arrangøren Gil \_E\_vans saman eit nimanns orkester som vart kalla \_Capitolbandet\_ eller \_Tubabandet\_. I tillegg til dei vanlege instrumenta hadde dette bandet med tuba og valthorn.

 Bandet eksisterte berre nokre få veker, men feide gjeve ut plata \_Birth of the Cool.\_ Både klangleg og når det galdt arrangementa, skilde denne musikken seg ut frå bopmusikken. Klangen var dempa og tett, og harmonikken og arrangementa var med på å byggja opp under derte klangbiletet.

 Den veksande amerikanske film- og tv-industrien på den amerikanske vestkysten drog til seg mange musikarar. Der var det gode pengar å tena, og mange jazzmusikarar jobba i studioorkester der. Musikken som vart spela, var avdempa og legato i spelemåten og inneheldt mange element frå europeisk kunstmusikktradisjon.

{{Bilete: Gerry Mulligan}}

\_Gerry Mulligan\_ (1927-1995) var sentral i dette miljøet og vart lagd merke til med ein pianolaus kvartett. Besetninga var tromper, barytonsaksofon, bass og trommer. Her vart bassen brukt som eit instrument meir likeverdig med blåseinstrumenta, og dei to blåsarane og bassen danna til saman harmoniane. Det var ikkje lett å forsterka basslyden, og det førde til at dei andre spela svært avdempa. Linene var melodiske og lineføringa i samspelet ofte nokså kontrapunktisk. Ein viktig medspelar for Mulligan var trompetisten \_Chet Baker\_ (1929-1988). Samspelet dei imellom i \_Line for Lyons\_ er typisk for den stilen dei utvikla.

 DØME 8 \_Gerry Mulligan: Line for Lyons\_

{{Sjå notehefte.}}

--- 300 til 340

Coolstilen hadde altså eit litt kjølig og akademisk preg samanlikna med hopen. Nokre av musikarane oppnådde likevel ein viss kommersiell suksess. Til dømes fekk Dave Brubecks gruppe ein stor hit i slutten av 1950-åra med låten \_Take Five\_ av saksofonisten Paul Desmond.

 Det var no tydeleg at jazzmusikk var vorten ein kunstmusikalsk sjanger. Gjennombrotet for rocken i midten av 1950-åra medverka òg sterkt til å fortrengja jazzen frå frontlina i underhaldningsbransjen, og forsterka dermed dette inntrykket.

### xxx3 Hard bop

{{Bilete: Art Blakey}}

På austkysten av USA, fyrst og fremst i New York, slo det avslappa akademiske preget i coolstilen mindre godt til. Her søkte dei attende til det opphavlege uttrykket. Somme gjorde det ved å dyrka eldre jazz, og somme dyrka rock. Men det vart dei som spela hard bop, som kom til å dominera andre halvparten av 1950-åra.

 Ein del unge jazzmusikarar spela hardtsvingande og kraftig og la styrke og kjensle i musikken sin. Stilen vart kalla \_hard bop\_ eller av og til neobop. Desse musikarane var teknisk dugande og hadde gode musikkteoretiske kunnskapar. To trommeslagarar, \_Art Blakey\_ og \_Max Roach\_, hadde sentrale roller i denne stilen.

 Art Blakey (1919-1991) danna gruppa \_The Jazz Messengers\_ i 1955. Trommespelet hans var dynamisk, og han nærast piska solistane fram. I staden for ei jamn markering av alle fire taktslaga brukte han hihaten til å markera det 2. og 4. slaget. Musikken hadde melodiske tema som kunne syngjast, men var elles lik bopen i form. Eit viktig trekk ved denne musikken er at han tydeleg søkjer attende til jazzens røter i bluesen. Også Max Roach hjelpte til med å fa jazzen "attende på sporet". I kvintetten hans stod improvisasjonen heilt sentralt.

#### xxx4 Miles Davis (1926-1991)

Miles Davis vart det største namnet i den moderne jazzen. Han kom inn i bopmiljøet tidleg i 1940-åra, og han tok ei tid Dizzy Gillespies plass i Parkers kvintett. No hadde han ikkje teknikk til å spela som Dizzy, så han utvikla sin eigen stil. Ansatsane hans kunne verka upresise, han nytta pitch-bend, han varierte klangen i hornet, og han brukte mykje mute.

 Denne litt sarte tonen var det han utnytta i samarbeid med Gil Evans. Elles var det mange kvite musikarar i Tubabandet, og kvite dominerte òg elles coolmusikken, som me har høyrt. Dermed vart Davis kritisert for å spela for lite "svart".

 Det var likevel ikkje denne kritikken, men rusproblem som heldt han borte frå rampelyset i åra som følgde. I motsetnad til Parker greidde han å verta kvitt problemet, og i 1955 var han

--- 301 til 340

attende på toppen. Der vart han resten av livet sitt.

 Miles Davis vart ein sentral person i mykje av den nyskapinga som gjekk føre seg frå midten av 1950-åra. Han eksperimenterte med improvisasjon, og langspelplata Kind of Blue frå 1958 vart ein milestolpe. Det var den fyrste innspelinga der det vart nytta modal improvisasjon

 Utgangspunktet for melodiane og improvisasjonane var modale skalaer, ikkje akkordskjemaet. Komposisjonane inneheldt no langt færre akkordskifte enn det som hadde vore vanleg før. Til dømes er det i låten \_So What\_ 16 taktar d-moll, 8 taktar ess-moll og så 8 nye taktar dmoll. Over denne klangbotnen vert det spela på doriske skalaer.

 Miles Davis samarbeidde heile tida med unge musikarar og hadde ei eiga evne til å "utdanna" nye frontfigurar i jazzen. Pianistane \_Herbie Hancock\_ (1940–) og \_Chick Corea\_ (1941—) var mellom dei som var innom "skulen" hans. Miles Davis var òg alltid tidleg ute med å ta opp nye impulsar og tekniske nyvinningar. I 1960-åra fekk trommeslagaren ei viktigare rolle, og elbass og elpiano vart tidleg teke i bruk hos Davis.

 Langspelplata \_Bitches Brew\_ frå 1969 vert rekna som den fyrste jazz-rockplata (men somme rockemusikarar var tidlegare ute med å ta i bruk element frå jazzmusikken). Her var låtane bygde opp rundt riff eller ostinat, som igjen var utgangspunkt for soloane. Elles var det rytmiske elementet og sjølve klangfargen i denne musikken viktig.

 I 1980-åra gjorde Miles Davis fleire funkprega innspelingar, han gav synthesizeren plass i instrumentariet sitt og tok òg i bruk sequenserar og samplerar.

{{Bilete: Miles Davis}}

{{Ramme}}

I modal improvisasjon eller skalaimprovisasjon er det ein eller fleire modale skalaer (til dømes dorisk og miksolydisk) som er utgangspunkt for melodiane og improvisasjonane, ikkje akkordskjemaet slik det er i harmonisk improvisasjon. Inndelinga av musikken i åttetaktars periodar heldt ein likevel på. Det var fyrst og fremst dei skalaeigne tonane som vart nytta, men improvisasjonane vart meir kromatiske etter kvart. Skalaimprovisasjonen "frigjorde" musikarane frå å tenkja i akkordar og akkordskjema. Akkordane vart no brukte som statiske klangar utan funksjonsharmoniske samband til andre akkordar. Desse klangane vart etter kvart utvida, og det vart òg teke i bruk andre, gjerne orientalskinspirerte skalaer. Pianisten \_Bill Evans\_ (1929-1980) er kanskje den som, i tillegg til Miles Davis, tilførde mest til utviklinga av den modale jazzen.

{{Ramme slutt}}

--- 302 til 340

### xxx3 Frijazz

{{Bilete: Ornette Coleman}}

Dersom me ser på jazzhistoria som ein slags evolusjon, hadde utviklinga nådd eit slags klimaks i og med bopen. Med den gryande borgarrettsrørsla i USA utvikla det seg eit svart opprør. Dei som stod i spissen for det, såg at det var viktig å ha ein eigen svart kulturell identitet. Musikk som føresette at utøvarane var fortrulege med europeisk musikkteori, måtte difor møta kritikk mellom den svarte avantgarden.

 Det som no kom, må kunne kallast ein revolusjon. Dei forkasta fast tempo og puls og laga musikk utan melodi og harmoni. Det måtte naturlegvis skapa forrykande debatt, ikkje berre mellom publikum, men òg mellom musikarar. Gjev slik musikk meining, er det musikk, kan han "svinga", og er det i det heile mogleg å vurdera han? Diskusjonen galdt det som er vorte kalla frijazz.

 Altsaksofonisten \_Ornette Coleman\_ (1930—) er den viktigaste representanten for denne retninga. Han nytta titlar på låtane sine som skildra ei stemning eller ei kjensle, til dømes \_Sadness\_ eller \_Peace\_. Med slike utgangspunkt lét han ideane strøyma fritt og laga utruleg mange uvanlege lydar på saksofonen sin.

 Jamvel om denne musikken manglar det meste av dei tradisjonelle elementa i musikk, har han eit intenst uttrykk. Frijazzen henta òg inspirasjon frå ikkje-europeiske musikkulturar, mellom anna arabisk og indisk musikk, og svært få spela i røynda heilt fritt. Musikarane hadde til vanleg ei ramme dei heldt seg innanfor. Dei søkte heile tida nye måtar å bruka instrumenta på, og mange nye perkusjonsinstrument vart innførde.

 Musikken nådde eit svært smalt publikum, som paradoksalt nok ofte var kvite europearar. Samstundes vart denne atonale jazzen ein møtestad for avantgarden innanfor jazz og innanfor kunstmusikken.

 Omgrepet frijazz vert ofte knytt til sinne, hat og protest. Eit slikt bilete vart òg skapt av ei gruppe kritikarar og musikarar frå New York, men det er langt frå dekkjande for all frijazz. Det utvikla seg snart eit breitt uttrykksregister innanfor frijazzen gjennom musikarar som \_Sun Ra, Carla Bley\_ og ikkje minst \_John Coltrane.\_

#### xxx4 John Coltrane (1926-1967)

John Coltrane kom med som tenorsaksofonist i kvintetten til Miles Davis i 1955 og spela saman med han til 1960. Då hadde han oppnådd status som ein av dei musikarane som fekk mest å seia i si tid, og kom til å dominera jazzen i 1960-åra saman med Coleman.

 Mot slutten av 1950-åra vart omgrepet "sheets of sound" nytta for å skildra Coltranes stil. I soloane spela han så fort at resultatet vart meir enn ei rekkje tonar etter kvarandre. Tonane kom så fort, og med så mange over- og undertonar, at resultatet likna

--- 303 til 340

det ein pianist kunne få fram ved å spela mange brotne akkordar fort etter kvarandre.

 Frå og med innspelinga \_My favorite things\_ (1960) konsentrerte han seg meir om det melodiske og rytmiske. Samstundes vart han òg tydeleg påverka av indisk, arabisk og afrikansk musikk. Coltrane utvikla seg gjennom heile livet sitt, og fekk svært mykje å seia for andre jazzmusikarar.

### xxx3 1970-åra

Å finna ein stilart som dominerer tiåret, slik me tidlegare har gjort, er ikkje lenger mogleg når me kjem til 1970-åra.

 Musikarane var opptekne av å finna sin eigen stil, og jazzen drog igjen publikum etter at popmusikken nesten heilt hadde overkøyrt han midt i 1960-åra. Me skal her berre dra opp hovudtendensane i tiåret.

 Me har alt nemnt \_Bitches Brew\_ som starten på jazz-rocken. Mange musikarar jobba etter kvart i grenselandet mellom jazz og rock, og det er døme både på rockeband som nytta jazzpåverka solistar, og på jazzband som lånte element frå rock. Tilskotet frå rocken var fyrst og fremst elektrifiseringa av instrumenta, og dessutan rytmisk påverknad. Rock var òg bandmusikk i motsetnad til den solistisk orienterte jazzen. "Kompromisset" kunne vera kollektiv improvisasjon. Det er naturleg å nemna bandet \_Weather Report\_ i denne samanhengen.

 Som ein slags reaksjon på den lydsterke, elektrifiserte jazzen dukka det opp solistar og duoar som spela utan komp. Dei spela musikk i slekt med europeisk romantisk kammermusikk, og utnytta òg at forsterking no gjorde det mogleg å bruka akustiske instrument på heilt nye måtar.

 Midt i 1970-åra fekk me òg ei ny mainstreamrørsle. I 1950-åra brukte ein ordet mainstream om swingmusikken. No tyder ordet om lag all tidlegare jazzmusikk frå New Orleans og Armstrong til Miles Davis før 1969.

 Frijazzen fekk òg ein ny generasjon musikarar i 1970-åra. Dei var veldig medvitne dei afrikanske røtene sine og kalla musikken sin "stor svart musikk".

 Det utvikla seg òg etter kvart musikarar som smelta saman rock, jazz og andre musikkulturar til ei blanding som ikkje lèt seg omtala med tradisjonelle merkelappar.

 I sum kan me difor litt ironisk seia at trass i at det var 1960-åra me kalla frijazzens tiår, var det i 1970-åra jazzmusikarane gjorde som dei ville.

--- 304 til 340

### xxx3 Jan Garbarek (1947–)

{{Bilete: Jan Garbarek}}

Den norske jazzmusikaren som har markert seg sterkast internasjonalt, er saksofonisten og komponisten \_Jan Garbarek.\_ I 1960-åra var han — som svært mange andre unge saksofonistar – påverka av Ornette Coleman, og nytta somme av dei same verkemidla. Men Garbarek spela med klassisk europeisk saksofonlyd. På mange måtar "romantiserte" og forskjønna Garbarek frijazzen med den melodiske og lyriske stilen sin.

 Garbarek har samarbeidd med, og spela inn plater saman med, mange utanlandske musikarar, til dømes langspelplata \_Belonging\_ saman med pianisten \_Keith Jarret\_ i 1974. Særleg har han markert seg med sopransaksofonspelet sitt i kammermusikkprega jazzgrupper og har med instrumentklangen sin hatt stor innverknad på amerikanske saksofonistar.

 I 1970-åra var også Garbarek innom jazz påverka av fjernare musikkulturar (såkalla \_verdsmusikk)\_. Han arbeidde med norsk folkemusikk, og han har gjort plateinnspelingar i samarbeid med folkevisesongaren Agnes Buen Garnaas.

 Eit samarbeid med den vokale kvartetten The Hillard Ensemble i 1993 resulterte i plata \_Officium\_. Her blandar Garbareks sopransaksofontonar seg med gregoriansk song og mellomalderhymnar i ei oppsiktsvekkjande vakker klangblanding.

--- 305 til 340

### xxx3 Tendensar i 1980- og 1990-åra

I 1980-åra auka interessa for storbandswing igjen. Det dukka opp mange nye storband, og mange unge musikarar jobba med stilen.

 Også bopen fekk ein renessanse i 1980-åra, ikkje minst i Europa, der mange eldre amerikanske bop musikarar slo seg ned. Men mange unge musikarar, både amerikanske og europeiske, ser ut til å syta for at denne "renessansen" held fram mot tusenårsskiftet.

 Jazzrocken vart òg vidareutvikla. Her vart frie improvisasjonar av blåsarar blanda med eit nokså funky komp. (Om funk sjå neste kapittel.) Kategorien jazzrock er nokså vid og er det segmentet av jazzmusikken som fekk størst marknadsdelar i 1980-og 1990-åra. Det vil i denne samanhengen føra for langt å gå inn på ulike greiner av jazz-rocken, men \_Miles Davis, John McLaughlin\_ (1942–), \_Jaco Pastorius\_ (1951-1987), \_Pat Metheny\_ (1954—) og \_Herbie Hancock\_ vert ofte nemnde mellom dei som har levert dei viktigaste musikalske tilskota til kategorien.

 Jazzen etablerte seg i Europa kort tid etter at han oppstod i USA. Samstundes med denne kulturoverføringa oppstod det rundt omkring brytingar mellom jazzen og nasjonale stiltrekk som førde til ulike blandingsformer. Det har resultert i både \_baskerjazz, latinjazz, sigøynarjazz og jazz på svenska\_ for å nemna noko.

 Meir allment bruker ein av og til termen \_etnojazz\_ for å setja namn på krysskulturelle improvisasjonsformer som involverer jazz- og rockemusikarar, folkemusikarar og improvisasjonsmusikarar frå utanomeuropeiske kulturar. I Noreg er det stendig større interesse for blandingsformer som inkluderer norsk folkemusikk og ulike former for etnisk musikk i improvisasjonar med jazz som utgangspunkt.

--- 306 til 340

## xxx2 Oppgåver

>>>1: Lytt til nokre av Louis Armstrongs innspelingar med Hot Five eller Hot Seven frå 1920-åra. Kva kjenneteiknar spelestilen? Korleis opplever du grunnpulsen i denne musikken (samanlikn gjerne med ragtime og swing)?

>>>2: Lytt til nokre av Duke Ellingtons innspelingar i Jungle Style. Kva kjenneteiknar denne spelestilen? Samanlikn desse med Armstrongs stil.

>>>3: Lytt til nokre av Duke Ellingtons innspelingar frå rundt 1940 (til dømes \_Mood Indigo).\_ Samanlikn denne stilen med nokre av Count Basies og Glenn Millers innspelingar frå same tida.

>>>4: Lytt til nokre av dei tidlegaste innspelingane til Charlie Parker, til dømes \_Billie's Bounce\_ frå 1945. Korleis er stemninga i musikken, og kva kjenneteiknar denne stilen? Samanlikn gjerne med swingstilen.

>>>5: Lytt til nokre av Billie Holidays innspelingar, til dømes \_Can't Help Lovin' that Man\_ frå 1937, eller \_St. Louis Blues\_ frå 1940. Kva kjenneteiknar hennar måte å syngja på? Korleis vil du karakterisera denne musikkstilen?

>>>6: Lytt til \_Boplicity\_ og \_Israel\_, til dømes frå \_The Birth Of The Cool\_ med Miles Davis og det vidgjetne «tubabandet». Kva besetning høyrer du? Kva særmerkjer spelestilen til dette bandet? Samanlikn denne stilen med den Charlie Parker og Dizzy Gillespie stod for.

>>>7: Samanlikn måten Bill Evans og Miles Davis spelar \_Round Midnight\_ på. (Stykket finst på \_Conversations With Myself\_ (1963) og samleutgjevinga \_Classics\_.)

>>>8: Lytt til ei innspeling med Ornette Coleman. Korleis vil du karakterisera stilen hans?

>>>9: Lytt til innspelingar med Herbie Hancock og Chick Corea og samanlikn dei. Samanlikn deretter spelestilen deira med stilen til Bill Evans.

>>>10: Be lærarane dine om å få høyra favorittinnspelingane deira, og få dei til å forklara kvifor dei liker nett den musikken.

--- 307 til 340

# xxx1 Kapittel 9: Kapittel 8 Rock

{{Bilete: George Segal: Rock 'n' Roll Combo, 1964}}

--- 308 til 340

## xxx2 Rockens røter

I 1951 vart det starta eit radioprogram i Cleveland, Ohio, med den noko utradisjonelle tittelen \_Moondog's Rock and Roll Party\_. Programleiaren heitte Allan Freed. Ideen til denne tittelen var henta frå ein rhythm & blues-låt med Wild Bill Moore frå 1947: \_We're Gonna Rock, We're Gonna Roll.\_ Det var fyrste gongen at omgrepet \_rock and roll\_ (forkorta \_rock 'n' roll)\_ vart brukt som nemning på ein musikalsk stil. Opphavleg var orda "rock" og "roll" svarte slanguttrykk for å ha samlege.

 Musikken som Allan Freed spela i sine program, var for det meste \_rhythm and blues\_ med svarte utøvarar. For fyrste gong kunne ein høyra "svart" musikk i eit radioprogram som primært vende seg til kvite lyttarar. Det vart starten på det kommersielle gjennombrotet for rock and roll. Før 1950-åra var slutt kunne ein høyra denne musikken på mest alle radiokanalane i USA.

 Rock and roll, eller berre \_rock\_, som stilarten seinare skulle verta heitande, har røtene sine i blues, rhythm and blues, gospel, jazz og country and western. Det er difor viktig å vita noko om desse Formene.

### xxx3 Blues

{{Bilete:Muddy Waters}}

Som me såg i jazzkapitlet, hadde blues eksistert som musikkform mellom negrane i USA heilt sidan slavetida. Bluesen utvikla seg i fleire leier. Me Fekk \_country blues, city blues\_ og \_boogie woogie\_, for å nemna nokre variantar. Ein viktig stilskapar i overgangen frå country blues til city blues var \_Robert Johnson\_ (1911-1938), som spela inn platene sine i midten av 1930-åra.

 Etter at den elektriske gitaren kom i bruk, vart Chicago eit sentrum For bluesen. \_Chicagobluesen\_ var meir rytmisk enn tidlegare bluesformer. Han var råare i uttrykket og inneheldt ofte Frekkare tekstar. Dei mest kjende utøvarane var \_Howlin' Wolf\_ og \_Muddy Waters\_. Chicagobluesen har hatt mykje å seia For utviklinga av rocken. Gruppa The Rolling Stones har til og med henta namnet sitt Frå ein blues av Muddy Waters: \_Rollin' Stone.\_

### xxx3 Rhythm & blues

Rhythm & blues er i slekt med Chicago-bluesen. Denne musikken vart framført av små "combos" på fem-seks mann. Ei vanleg besetning var bass, trommer, elgitar, piano og saksofon. Det leiande bandet var \_Louis Jordans Tympani Five\_. Jordan Fekk den fyrste store hiten sin med \_Choo Choo Ch'Boogie\_ i 1946.

 Rundt 1950 byrja fleire rhythm & blues-band å leggja om rytmen Frå ei jamn markering av alle fire slaga \_downbeat\_, eller av

--- 309 til 340

1. og 3. slaget i takten, til ei markering av 2. og 4. slaget i takten. Det kallar me \_backbeat\_ eller \_offbeat\_. Det hadde vore vanleg lenge i gospelmusikken.

### xxx3 Doowop

I 1940-åra oppstod det ein vokalgruppetradisjon innanfor gospelrørsla. I mangel av instrument og ein stad å øva vart det løysinga for tusenvis av svarte grupper. Stilen utvikla seg til det me kallar \_doowop\_. Tre-fire personar song bakgrunnsharmoniar der dei brukte rytmiserte stavingar som "doo-wop" (av det namnet), til vanleg song ein i falsett, medan ein annan song ei svært låg basstemme. Ofte hadde dei med eit enkelt komp, til dømes piano, bass og trommer. Ei kjend gruppe var The Moonglows. I 1950-åra vart The Drifters og The Platters dei mest suksessrike svarte vokalgruppene. Mange seinare artistar og band – til dømes Paul Simon – har henta musikalske idear og inspirasjon frå denne stilen.

### xxx3 Country and western

Dei fleste kvite rockemusikarane i 1950-åra hadde nokre av dei musikalske røtene sine i countrymusikken. Det gjeld mellom andre Elvis Presley (1935-1977), Jerry Lee Lewis (1935—) og Buddy Holly (1936-1959). Heilt fram til 1920-åra var denne musikkforma identisk med landsbygd musikken. Mykje av denne musikken har opphavet sitt i folkemusikken frå dei britiske øyane. Innvandrarane hadde med seg sin dansemusikk og sine balladar som dei tok vare på i generasjon etter generasjon. Best overlevde denne musikken i dei søraustlege fjellområda i USA. Musikken frå desse traktene vart kalla \_hillbilly\_ (= fjellbonde).

 Den instrumentale countrymusikken vart etter kvart kalia \_bluegrass\_, medan den vokale fekk namnet \_country and western\_. Kjende artistar i 1930- og 1940-åra var Jimmy Rodgers og The Carter Family. Etter andre verdskrigen vart Hank Williams (1923-1953) den store soloartisten innanfor countrymusikken. Williams song med ei nasal røyst som etter kvart vart stilskapande. Musikken bans hadde røter både i tradisjonell countrymusikk og blues, men han brukte òg stilelement frå swingjazz. Blandinga mellom country og swing kallar me \_western swing\_. Eit anna kjenneteikn var bruken av steelgitar. Fleire av låtane til Williams har vorte klassikarar, til dømes \_Jambalaya\_ og \_Long Gone Lonesome Blues.\_

--- 310 til 340

## xxx2 Rock i 1950-åra

\_Rock and roll\_ vert brukt som nemning på rock frå om lag midten av 1950-åra. Det er viktig å presisera at rock and roll ikkje er eit eintydig stilomgrep, men ei blandingsform som etter kvart fekk mange variantar. Ein av grunnane til dette mangfaldet ligg i at dei ulike rock and roll-variantane vart utvikla på ymse stader i USA. Dermed oppstod det regionale skilnader.

 Det er òg viktig å sjå rock and roll i lys av dei sosiale tilhøva på femtitalet. Etter andre verdskrigen fekk USA ei høgkonjunkturtid som førde til at ungdom hadde meir pengar og fritid enn før. Det gav grobotn for eit generasjonsmedvit mellom ungdom, særleg i byane. Både musikk, klede, språk og omgangsformer vart viktige middel for å skapa ein eigen identitet.

### xxx3 Coverperioden

Frå 1952 til 1954 var det vanleg at kvite artistar spela inn såkalla \_coverversjonar\_ av "svarte" rhythm & blues-låtar. Det var "polerte" versjonar som ikkje skulle verka støytande på det kvite publikummet. Eit døme er \_Shake, Rattle and Roll\_ som Bill Haley & The Comets spela inn, men som den svarte artisten Joe Turner hadde laga. Haley laga ein lettare rytme og endra litt på det erotiske innhaldet i teksten. Samstundes laga bandet ei anna innspeling som skulle verta endå betre kjend. Det var \_Rock Around The Clock.\_ Låten vart ein formidabel hit etter at than vart brukt i filmen \_Blackboard Jungle\_ (Noreg: "Vend dei ikkje ryggen", 1955).

 1955 vart eit vendepunkt. Dette året greidde den svarte rhythm and blues-musikaren \_Fats Domino\_ (1928–) å selja mest like mange plater av \_Ain 't That A Shame\_ som Pat Boonc gjorde med sin coverversjon av den same songen.

{{Bilete: Folk som dansar på 50-talet}}

--- 311 til 340

### xxx3 Elvis Presley (1935-1977)

{{Bilete: Elvis Presley rundt 1957

Elvis Presley voks opp i fattigkvartera i Memphis. Der fekk han høyra både blues, gospel og countrymusikk. 19 år gammal vart han oppdaga av \_Sam Phillips,\_ som åtte plateselskapet \_Sun\_ i Memphis. Phillips hadde jobba mykje med bluesinnspelingar og skal ha sagt til dei tilsette: "Gje meg ein kvit gut som kan syngja med svart "feeling", og eg har ein braksuksess!" Han skulle få rett.

 Presley debuterte i 1954 med blueslåten \_That's All Right Mama\_ utan at det vart nokon stor suksess. Men i Suns platestudio utvikla Elvis stilen sin, godt hjelpt av gitaristen Scotty Moore og bassisten Bill Black. Han var svært allsidig og kunne syngja alt frå blues til kjensleladde balladar. Dette utnytta Sam Phillips i marknadsføringa: Han plasserte ein rock and roll-låt på den eine sida av singelen, på den andre ei countryvise. Elvis' tidlege stil kallar me \_rockabilly\_, som er ei samansmelting av rock og hillbilly. Lydbiletet på platene er kjenneteikna av mykje romklang ("baderomsklang"). Besetninga var ein akustisk bass som vart spela slik at strengene slo borti halsen, ein elektrisk gitar med eit lett countrykomp og ei skarptromme.

{{Ramme}}

I byrjinga av 1950-åra vart den gamle 78-plata erstatta av 45-singelen. 78-plata var scor, klumpete og lett å øydeleggja. Singelen var liten, lett og slitesterk og heller billeg. Langspelplata vart òg teken i bruk på denne rida. I fyrste omgang til innspeling av kunstmusikk, men etter kvart også til jazz og rock. Frå 1960 og tram til midten av 1980-åra var lp-en den viktigaste fonogramtypen. Då overtok CD-en gradvis marknaden.

{{Ramme slutt}}

Presley gav i alt ut fem singlar på selskapet Sun. På denne tida greidde han å skaffa seg eit namn over store delar av USA. I 1955 gjekk han over til RCA, eit av dei mektigaste selskapa i underhaldningsindustrien. Her kunne han dra nytte av ei profesjonell marknadsføring, som snart gav resultat. Singelen \_Hound Dog Don't be cruel\_ selde i over tre millionar eksemplar i USA.

 I åra som følgde, oppnådde Presley å verta så vidkjend som berre dei færraste kunne drøyma om. Men samstundes vart han meir og meir eit offer for plateselskapa sitt ynske om å tena mest mogleg.

--- 312 til 340

### xxx3 Chuck Berry (1926–)

{{Bilete: Chuck Berry}}

Charles Edward "Chuck" Berry er den einaste av dei kjende rock and roll-musikarane som konsekvent skreiv sine eigne låtar. Som stilskapar har han fått svært mykje å seia for utviklinga i rocken.

 I Berrys tekstar finst alle dei ingrediensane me gjerne reknar heng saman med tenåringskulturen i 1950-åra: raske bilar, dundrande jukeboksar på den lokale kafeen, elleville festar og eit tilsynelatande sorglaust liv. Alt fortalt med ein intelligent humor og eit godt poetisk handverk. Rock and roll handla for det meste om å ha det gøy!

 Chuck Berrys musikalske førebilete var bluesartistar som B.B. King, Muddy Waters og T-Bone Walker. Riffteknikken hadde han truleg lært hos Louis Jordan.

 Det er kanskje som gitarist Berry har hatt mest å seia. Han gjorde elgitaren til det dominerande instrumentet innanfor rock. Gitarspelet hans skapte skule. Særleg vart gitarintroane hans legendariske.

 DØME 1 \_Gitarintro til Johnny B. Goode (1958)\_

{{Sjå notehefte.}}

--- 313 til 340

Berry står bak mange rockeklassikarar: \_Roll Over Beethoven, Johnny B. Goode, School Days, Sweet Little Sixteen,\_ for å nemna nokre. Mange britiske rockegrupper har brukt låtar av Berry (The Beatles, The Rolling Stones, The Animals).

### xxx3 Nokre andre viktige rock and roll-artistar

Etter at Elvis hadde forlate Sun, vart Carl Perkins (1932—) den viktigaste artisten til Sam Phillips. Perkins skreiv og framførde songar i rockabillystil. Den mest kjende er \_Blue Suede Shoes:\_

{{Ramme}}

You can knock-a-me down, step on my face, slander my name all over the place.

Do anything that you wanna do, but uh-hu honey, lay off them shoes and don't you step on my blue suede shoes...

{{Ramme slutt}}

I 1956 debuterte Jerry Lee Lewis på Sun. Lewis er kjend for eit halsbrekkande pianospel. Han spela boogie woogie med perkusive tangentslag ("hamring") i diskantregisteret og glissando over heile tangentbrettet. Dei ville sceneframføringane hans vare illgjetne. Lewis var artisten som sjokkerte det etablerte borgarskapet i USA, og som fekk mange til å stempla rock and roll som ein fare for ungdomens moral. Låtar som \_Breathless\_ og \_Great Balls Of Fire\_ overlét ingenting ril fantasien.

 Også Little Richard (1932–) var kjend som ein stor scenekunsmar. Ein av dei mest kjende songane hans er \_Tutti Frutti.\_ Heile teksten er sett saman av mange nonsensuttrykk: "A wop bob a loo bob a wop bam boom." Det er eit kjenneteikn for mange rock and roll-tekstar: Ord er lyd som ein kan leika seg med og bruka i ein musikalsk samanheng.

## xxx2 Rock i 1960-åra

I slutten av 1950-åra var dei fleste rockeartistane fullstendig underlagde plateselskapa sine ynske om profitt. Selskapa hadde oppdaga at det kunne vera mykje å henta kommersielt i rock and roll. Men for ikkje å støyta nokon ynskte dei å fjerna trekk ved musikken som kunne setjast i samband med opprør, sex eller annan "umoral". Det resulterte i ei forflating av musikken og bana veg for mange artistar som var "snillare", "penare" og dermed kunne selja lettare til det store fleirtalet av publikum. Det har vorte brukt mange nemningar om denne musikken.

--- 314 til 340

Døme er \_teeny bop, milksap\_ og \_schlock\_. Den glattpolerte overflata fekk alvorlege sprekker då det kom for dagen mykje korrupsjon (payola) i marknadsføringa.

### xxx3 Phil Spector

Phil Spector starta som plateprodusent for plateselskapet Atlantic. I 1960 starta han sitt eige selskap \_(Philles)\_. Spector vart tidleg medviten om kor viktig sjølve lydbiletet ("sound") var for å få eit godt produkt. Denne haldninga har prega rocken sidan då. I rock er \_sound\_ ein vesentleg del av sluttproduktet anten det gjeld plater eller konsertar.

 Phil Spector eksperimenterte med å bruka fleire og fleire musikarar for å skapa eit "symfonisk" lydbilete. Eit illustrerande døme er innspelinga av \_River Deep – Mountain High\_ med \_Tina Turner\_ (1938—), der over hundre musikarar var i aksjon. \_The Phil Spector Wall Of Sound\_ vart eit omgrep. Spector la òg stor vekt på nyansar: Til dømes gjorde den nye stereoteknikken \_panorering\_ mogleg, det vil seia kvar i lydbiletet dei enkelte instrumenta skulle kunna høyrast.

### xxx3 Soul

Soul er ei musikkform som forenkla kan forklarast som ei samansmelting av blues og gospel. Den vart (og er) dominert av svarte artistar. Den fyrste og kanskje den største stilskaparen var \_Ray Charles\_ (1930–). Innspelingane hans frå siste halvdelen av 1950-åra skapte skule. Eit døme er \_What'd I say\_ frå 1959. Soul har utan tvil samanheng med det aukande politiske medvitet mellom dei svarte i USA i byrjinga av 1960-åra. Soulartisten \_James Brown\_ (1933—) seier det slik: "Say It Loud ~ I'm Black and I'm Proud". Det var to sentra for soul i USA: Detroit og Memphis.

 I Detroit låg plateselskapet \_Tamla Motown,\_ og det var det fyrste svarte plateselskapet som greidde å slå igjennom internasjonalt. Det kom ikkje minst av at musikken var fin som dansemusikk. Han passa mellom anna godt på dei mange diskoteka som hadde teke til å veksa opp. Det mest karakteristiske trekket ved innspelingane på Tamla Motown var måten elbassen vart spela på: ein markert bassgang, med korte strengeslag og mykje bruk av riffigurar. Det vart eit førebilete for den seinare diskomusikken.

 Ein av dei fremste artistane i Tamla-stallen var songaren \_Diana Ross\_ (1944—) i gruppa \_The Supremes.\_ Diana Ross rådde over eit breitt register frå det tøffe og rå til det mest sensuelle. I 1970-åra (sjå side 327) vart \_Stevie Wonder\_ (1950—) den artisten som fekk mest å seia på Tamla Motown. Som musikar, og ikkje minst i kraft av personlegdomen sin, har han hatt særs mykje å seia for

--- 315 til 340

den seinare generasjonen av svarte rocke- og jazzmusikarar.

 \_Memphis-stilen\_ er meir bluespåverka når det gjeld både tekst, melodi og harmonikk. Andre trekk er den sterke fokuseringa på vokale prestasjonar. Me far ei kjensle av at solisten "gjev alt". Eit typisk døme er \_Otis Redding\_ (1941-1967) og låtar som \_Try a Little Tenderness\_ og \_I've Been Loving You Too Long.\_ Andre mannlege artistar var den tidlegare nemnde James Brown (1933—) og Wilson Pickett (1941—). Pickett er mest kjend for låten \_In the Midnight Hour.\_

 Mellom kvinnelege soulutøvarar har Aretha Franklin (1942—) ei særstilling. Hennar gospelrøter kan me høyra tydeleg i låtar som \_I Never Loved a Man\_ frå 1966. Som eit førebilete for mange andre artistar er ho vorten kalla "The Queen of Soul".

{{Bilete: Aretha Franklin}}

### xxx3 Tidleg engelsk rock

England skulle verta eit sentrum for dei viktigaste hendingane innan rock i 1960-åra. Det var engelske rockemusikarar som greidde å blåsa nytt liv i rocken som kommersielle krefter i USA nesten hadde kvelt. Dette ville vore umogleg utan ein sterk amerikansk kulturpåverknad i engelske ungdomsmiljø heilt sidan andre verdskrigen. Eit tidleg utslag av denne påverknaden er musikksjangeren \_skiffle\_, som dukka opp rundt 1956. Den viktigaste artisten var \_Lonnie Donegan\_ (1931—)- Skiffle var ei blanding av mange folkelege musikkformer: alt frå engelske revyviser til amerikansk country-blues. Instrumenta kunne vera banjo, gitar, vaskebrett, kam og "kosteskaftbass".

 Mellom dei fyrste engelske rockeheltane var Tommy Steele (1936–) og \_Cliff Richard\_ (1940–). Viktigare vart likevel kompgruppa til Cliff Richard, The Shadows. Deira instrumentalinnspelingar og særeigne sound, der gitaristen Hank Marvin spela ei sentral rolle, vart kopierte over store delar av Vest-Europa.

### xxx3 The Beatles

Medlemene i The Beatles voks opp i Liverpool. På dei mange klubbane og kneipene i hamneområdet og langs elva Mersey lærde dei å kjenna både skiffle, blues, country og rock and roll. Det var spelejobbar i dette miljøet, og seinare i Hamburg, som la grunnlaget. The Beatles starta som eit rock and roll-band. Bandet spela låtar av mellom andre Chuck Berry, Buddy Holly og Little Richard. Nokre låtar var og inspirerte av tidleg Motown-stil, til dømes \_Twist and Shout.\_ Men sounden skilde seg klårt frå dei amerikanske førebileta. Dei brukte mellom anna ikkje saksofon. Derimot var gitaren sentral, med lead-, komp og bassgitar. Det vart kalla "Mersey-sound".

--- 316 til 340

{{Bilete: The Beatles: John Lennon, Ringo Starr, George Harrison, Paul Mc Cartney}}

I 1961 vart Brian Epstein manager for bandet. Etter å ha gjort dei unge musikarane noko meir tiltalande med tanke på klede og hår skaffa han dei platekontrakt. Den fyrste singelen, \_Love Me Do,\_ kom uti 1962.

 I åra fram til 1965 slo The Beatles igjennom både i England og i USA. Platene selde i millionopplag. Gruppemedlemene fekk nærast status som nasjonalklenodium og\_\_ vart utsette for ei kolossal imitering og idolisering. Nye grupper dukka opp overalt. Mange tok til å snakka om rockemusikken som den viktigaste eksportartikkelen England hadde.

 Dei tidlege produksjonane til Beatles var enkle og prega av tydeleg speleglede. Dei song bra, ofte trestemt. Det hadde dei lært ved mellom anna å lytta på Motown-plater og The Everly Brothers, ein amerikansk songduo. Dessutan spela dei alle instrumenta sjølve. Feite strykararrangement, som var vortne vanlege i amerikansk rock, fanst ikkje. Me finn òg stiltrekk som akkordforflyttingar i sekundsteg og mediantar (tersar), og plagale kadensar (subdominant – tonika), til dømes i \_Yesterday\_.

 Langspelplatane \_Rubber Soul\_ frå 1965 og \_Revolver\_ innebar ei kunstnarleg nyorientering for gruppa. Mellom anna brukte George Harrison ein sitar (indisk strengeinstrument) på låten \_Norwegian Wood.\_ Det hadde samanheng med at dei orienterte seg mot populariserte variantar av hinduisk meditasjon.

 Produsenten \_George Martin\_ fekk stendig meir å seia for plateproduksjonane til bandet. Dei mange ideane hans i samband med arrangement og innspelingar sette tydelege spor. Platene vart meir og meir eit resultat av ei heilskapstenking der alt frå komponering, tekstskriving, innspeling, plateomslag og sound var med.

--- 317 til 340

George Martin brukte ofte kunstmusikalske verkemiddel. På \_Eleanor Rigby\_ vart det brukt strykekvartett som underlag til Paul McCartneys song. Den tørre strykeklangen gav assosiasjonar til det borgarlege samfunnet og forsterka dermed teksunnhaldet om å vera utstøytt og einsam.

 DØME 2 \_Lennon/Mc Cartney: Eleanor Rigby\_

{{Sjå notehefte.}}

--- 318 til 340

Etter 1966 slutta The Beatles å gje konsertar. Dei konsentrerte seg heilt og fullt om studioarbeid. I 1967 kom lp-en \_Sgt\_. \_Pepper's Lonely Hearts Club Band,\_ som av mange vert rekna som meisterverket til gruppa. Albumet har eit heilskapleg preg, mellom anna ved at låtane går over i kvarandre. Tekstane har ofte eit psykedelisk biletspråk, til dømes i \_Lucy Ln The Sky With Diamonds.\_ Som vanleg var dei fleste songane skrivne av John Lennon og Paul McCartney. Den kanskje beste songen på dette albumet er \_A Day In The Life.\_ Her er det òg med ein elektronisk lydmontasje som var inspirert av Stockhausen.

 Etter Sgt. Pepper gav The Beatles ut tre album. Det siste, \_Let It Be,\_ kom i 1970. Same året vart The Beatles offisielt forkynt oppløyst.

### xxx3 The Rolling Stones

I byrjinga av 1960-åra var London eit sentrum for bluesbasert musikk. Gudfaren for dette miljøet var ein tidlegare jazzmusikar, \_Alexis Korner\_ (1928-1984). Bandet hans, \_Blues Incorporated\_ (skipa i 1957) vart ein god skule for mange bluesentusiastar. Mellom dei mange musikarane som spela i Korners band, var trommeslagaren Charlie Watts, saksofonisten Brian Jones (som drøymde om å få spela gitar), gitaristen Keith Richard og vokalisten Mick Jagger. Saman med bassisten Bill Wyman starta dei sitt eige band, \_The Rolling Stones\_, i 1962.

 The Rolling Stones (Stones) starta med å spela musikk i grenselandet mellom rhythm & blues og rock and roll. I 1963 spela dei inn den fyrste singelplata si: Chuck Berry-låten \_Come On.\_

{{Bilete:The Rolling Stones ca. 1965: Keith Richards, Mick Jagger, Charlie Watts, Brian Jones og Bill Wyman}}

--- 319 til 340

I motsetnad til The Beatles kom Stones til å marknadsføra seg som rebellar og vulgære "pøblar". I ein marknadsføringskampanje heitte det: "Would you let your daughter go with a Rolling Stone?"

 Musikken avspeglar i stor grad dette rebellbiletet. Han er aggressiv, rå og intenst rytmisk. I stilen hadde Stones' fyrste innspeling greie førebilete i amerikanske bluesartistar som Bo Diddley og Muddy Waters. Men Mick Jaggers vokalstil var spesiell, ei slags blanding av det kraftfulle og nonchalante. Eit av førebileta hans var soulsongaren James Brown.

 I 1965 byrja dei å skriva sitt eige materiale. På lp-en \_Out Of Our Head\_ hadde dei laga sju sjølvkomponerte låtar. Mellom dei \_The Last Time\_ og \_Satisfaction\_, kanskje den mest kjende rockelåten i 1960-åra. Låten byggjer på eit riff der elgitaren har fuzzklang (forvrengd klang), ein ny teknikk den gongen.

 Lp-en \_Aftermath\_, som kom i 1966, låg nærare Beatles i stil. Til og med ei varsam kjærleiksvise, \_Lady Jane,\_ fekk plass her.

 Åra fram mot 1970-åra vart svært turbulente med stoffmisbruk og rettssaker. Men Stones heldt fram med å laga briljante plater som \_Beggars Banquet\_ frå 1968, \_Let it Bleed\_ frå 1969 og \_Sticky Fingers\_ frå 1971. Dette siste albumet inneheld rockeklassikaren \_Honky Tonk Woman.\_

### xxx3 Engelsk bluesrock

Det engelske bluesmiljøet vart utgangspunktet for mange band som meir eller mindre baserte all musikken sin på blues. Eit sentralt band var \_John Mayall's Bluesbreakers.\_ Fleire av dei musikarane som frå midten av 1960-åra utgjorde kjernen i den engelske blues-boomen, var innom dette bandet. Det gjeld til dømes gitaristen Peter Green, som seinare starta \_Fleetwood Mac.\_ Mest kjend er nok gitaristen \_Eric Clapton\_ (1945—), som saman med trommeslagaren Ginger Baker og bassisten Jack Bruce starta bandet \_Cream\_. Cream var det fyrste bandet som fekk status som "supergruppe" på grunn av at medlemene var eminente musikarar. Triobesetninga stilte store krav til musikarane.

 Bluesrocken har fleire stilistiske kjenneteikn. Det viktigaste er improvisasjon. Før var improvisasjon heller sjeldan kost i rockesamanheng. I bluesrocken vart det eit grunnprinsipp. Ei følgje av det var at låtane vart lengre, og at forma vart meir komplisert. På Creams lp-ar \_Disraeli Gears\_ og \_Wheels Of Fire\_ finn me fleire døme på det. Improvisasjon gjelde ofte saman med virtuositet. Det var òg eit nytt element i rock. Mange av musikarane innanfor bluesrock var virtuosar på instrumenta sine. Eit godt døme er gitaristen Jimi Hendrix. Han skal me koma attende til.

--- 320 til 340

### xxx3 Bob Dylan (1941–) og folkrock

{{Bilete: Bob Dylan i starten på karrieren sin}}

Robert Allen Zimmerman, eller Bob Dylan som han seinare kalla seg, vart fødd i Minnesota nær den kanadiske grensa. Det store musikalske førebiletet hans var songaren \_Woody Guthrie\_ (1912-1967). Guthrie hadde vore aktiv som omstreifande trubadur heilt sidan 1930-åra. Hans våpen i kampen mot urett i samfunnet var songen og gitaren. "This machine kills fascists" stod det skrive på gitaren til Guthrie. Tjue år gammal kom Bob Dylan til New York, der han vart kjend med Guthrie og andre artistar innanfor borgarrettsrørsla.

 Dylans debut-lp, som kom i 1962, var tydeleg påverka av Guthries stil. Plata inneheld tradisjonelle bluessongar og to sjølvkomponerte songar. Men Dylan var utruleg produktiv, og snart stod han fram med berre eigne songar. I motsetnad til mange rockeartistar i samtida var Dylan engasjert i politiske og sosiale spørsmål. I samband med Cubakrisa i 1962, då atomtrugsmålet for alvor vart reelt, skreiv Dylan \_A Hard Rain's A-Gonna Fall.\_ Noko seinare skreiv han \_The Times They Are A-Changin',\_ som var ein kommentar til kåra dei svarte hadde i USA. Dylans stil var påverka av det enkle i den kvite, amerikanske folkesongtradisjonen. Songane var ekte og jordnære utan noka form for påklistra virtuositet. Han brukte munnspel til eige akustisk gitarkomp, og song med ein lett svevande intonasjon. Som Guthrie brukte han ofte "talking-blues", der teksten vart "snakkesungen".

 Bob Dylan hadde heilt frå starten i karrieren sin eit ynske om å spela rock. Det skjedde fyrst i 1965 på lp-en \_Bringing It All Back Home,\_ der det på den eine sida er hard, elektrisk rock. På dette albumet finst klassiske Dylan-låtar som \_It's All Over Now Baby Blue, Maggie's Farm\_ og \_Mr Tambourine Man.\_

 På lp-en \_Highway 61 Revisited\_ var det elektriske klangidealet endå tydelegare. Albumet inneheld ein av Dylans mest kjende songar, \_Like a Rolling Stone.\_ Betre enn mange andre kunne Dylan setja ord på det mange ungdomar tenkte og kjende:

{{Dikt:}}

How does it feel

How does it feel

To be on your own

With no direction home

Like a complete unknown

Like a rolling stone?

{{Dikt slutt}}

--- 321 til 340

Med denne låten, som varer i heile seks minutt, innleidde Dylan eit opprør mot den såkalla "treminuttsgrensa", som var det vanlege på singelen. Lange låtar var det same som mindre inntekter, meinte jukebokseigarane. Det fekk dei rett i. I dag er jukeboksane vortne kostbare antikvitetar, eller dei er hamna på museum.

 Som tekstforfattar var Dylan i stendig utvikling. Han vart den fyrste store rockepoeten i historia. Også musikalsk vart platene meir varierte. Høyr til dømes Al Koopers orgelspel på lp-en \_Blonde On Blonde\_ frå 1966.

 Etter ein lengre pause med personlege kriser gav Dylan ut \_John Wesley Harding\_ i 1968. Musikken var ei blanding av country og gamle balladar. Denne tendensen vart endå meir forsterka på \_Nashville Skyline,\_ som kom året etter.

 Bob Dylan var berre ein av mange artistar og band som henta inspirasjon og musikalske idear frå folkemusikken. Me kan òg nemna dei amerikanske banda \_The Byrds\_ og \_The Band.\_ Me kallar gjerne denne musikken \_folkrock\_. Ei trendsetjande gruppe var den engelske \_Fairport Convention\_. Dei brukte irsk og skotsk folkemusikk som utgangspunkt for sin variant av rock. Dei vart det viktigaste engelske folkrockbandet i 1960- og 1970-åra med plater som \_Unhalfbricking\_ (1969) og \_Rising for the moon\_ (1975).

### xxx3 Eksperimentell rock

I siste halvdelen av 1960-åra dukka det opp mange band som ville utforska og ta i bruk nye verkemiddel i rocken. Denne eksperimenteringa resulterte i eit mangfald av stilvariantar. Interessante engelske grupper i denne samanhengen var i tillegg til Cream, \_The Who\_ og \_Jimi Hendrix Experience.\_ Felles for desse gruppene var triobesetninga: elgitar, elbass og trommer. The Who var kjend for dei ville sceneshowa sine der gitarknusing og ramponering av forsterkarar var vanleg. Dessutan spela dei med eit veldig høgt volum. Det var vorte mogleg med dei kraftige forsterkarane som Marshall-fabrikken hadde utvikla. Samstundes kunne ein no ta i bruk større konsertlokale. Stadionkonsertar vart meir og meir vanlege. Også dei store rockefestivalane i Woodstock og på Isle of Wight høyrer med i dette biletet.

 Den amerikanske elgitaristen \_Jimi Hendrix\_ (1942-1970) utnytta maksimalt alle dei tekniske nyvinningane. I 1966 starta han bandet \_The Jimi Hendrix Experience.\_ Hendrix gjorde \_feedback\_ til sitt varemerke. Det inneber at gitarmikrofonane plukkar opp lyden direkte frå forsterkar-høgtalaren, lyden går i ring og kan "opparbeidasr" til ei intens "hyling". Hendrix oppnådde å rå nesten totalt med feedback. I tillegg brukte han effektar som \_Wahwah\_ (raske diskant/bass-endringar) og \_fuzz\_ (forvrenging). Hendrix' musikk har greie røter i bluesen. Men gjennom sin virtuose

--- 322 til 340

teknikk og raffinerte bruk av klangfargar, dynamikk og harmoniar, skapte han ein stil som var heilt unik. Han har hatt mykje å seia for mange musikarar innanfor både rock og jazz. Sentrale lp-ar er \_Are You Experienced?, Axis: Bold As Love\_ og \_Electric Ladyland.\_

{{Bilete: Jimi Hendrix}}

Eksperimentering med ymse klangeffektar vart svært vanleg i rock som hadde tilknyting til hippierørsla.

 Hippiekulturen utvikla etter kvart ei romantisering omkring bruk av rusmiddel. I rocken vart det viktig å finna fram til ein sound som signaliserte ei kopling mellom musikk og den rusopplevinga til dømes LSD og marihuana kunne gje. Me kallar denne retninga for \_psykedelisk rock\_ eller \_acid rock\_. Dei fleste gruppene som var aktive i 1960-åra, var påverka av denne stilen. Kjende trendsetjande amerikanske band var \_Velvet Underground\_ \_(Waiting for the Man),\_ \_Jefferson Airplane\_ \_(White Rabbit),\_ \_Doors\_ \_(Break On Through to the Other Side),\_ og \_Grateful Dead\_ \_(Dark Star).\_ Fleire kjende engelske band var påverka av denne stilen. I tillegg til The Beatles og The Rolling Stones gjeld det band som \_Pink Floyd\_ \_(Saucerful of Secrets)\_ og \_Moody Blues.\_

 For fleire rockemusikarar vart hippiekulturens frie omgang med alkohol og stoff ein tragedie. I 1970 døydde Jimi Hendrix. Året etter døydde vokalisten i The Doors, \_Jim Morrison\_ (1943-1971).

{{Ramme}}

Hippierørsla hadde sitt utspring på den amerikanske vestkysten, særleg i og rundt San Francisco. Ho oppstod som ein reaksjon mot materialismen i det amerikanske samfunnet. Delar av rørsla var òg politisk aktive i motstanden mot Vietnamkrigen. Hippiane trudde på eit alternativt samfunn som var i pakt med naturen, og som bygde på kollektive løysingar. Fri sex og bruk av narkotika inngjekk i denne filosofien. Slagordet var «make love not war».

{{Ramme slutt}}

--- 323 til 340

I 1970 døydde òg ein av rockens mest kjende kvinnelege artistar av ein overdose heroin. Ho heitte \_Janis Joplin\_ (1943-1970). Joplin hadde Bessie Smith, bluesdronninga frå 1920-åra som sitt store førebilete. Joplin song med ei kraftig bluesrøyst og ei enorm innleving. Kjende låtar er \_Me & Bobby McGhee\_ og \_Mercedes Benz.\_

 Fleire band brukte stiltrekk frå jazz og kunstmusikk. Dei skal me koma attende til i neste kapittel.

{{Bilete: Janis Joplin}}

## xxx2 Rock i 1970-åra

I byrjinga av 1970-åra dekka omgrepet rock eit mangfald av stilvariantar. Frå å vera ei musikkform som primært var utvikla for ungdom, vart det i 1970-åra laga rock for dei fleste aldersgrupper. Den fyrste generasjonen av rockarar var vorten "too old to rock and roll, too young to die" for å sitera Ian Anderson i Jethro Tull. Rocken var i ferd med å verta stoverein i breie lag av samfunnet. Dessutan var det vorte ei internasjonal musikkform og difor ein viktig lekk i den multinasjonale økonomien.

 Rock i 1970-åra kan fortona seg som eit einaste virvar av sjangrar og grupper som skiftar stil frå plate til plate. Men det lèt seg òg gjera å finna stilretningar som går som raude trådar gjennom heile tiåret. Me skal sjå nærare på nokre av dei.

### xxx3 Kunstrock

Denne nemninga bruker me på rock som i stor grad er påverka av prinsipp henta frå kunstmusikken. Andre nemningar er \_symfonisk rock\_ og \_progressiv rock\_.

 Kunstrocken har fleire fellestrekk. Sentralt står "lån" av musikalske idear frå europeisk og amerikansk kunstmusikk. Det kan vera alt frå direkte bruk av tema og melodiar til ei kunstmusikalsk grunnhaldning til det ein held på med. Mange ynskte å sprengja dei tradisjonelle rammene i rock og laga eit heilskapleg "kunstverk". Eit anna kjenneteikn er virtuose musikarar. Låtane er ofte vanskelege både rytmisk, tonalt og i form. Det har gjeve denne stilen ein relativt høg status mellom musikkritikarane. Det vert òg lagt stor vekt på sound.

--- 324 til 340

Ei av dei fyrste gruppene som nytta seg av lån frå kunstmusikken, var det engelske bandet \_Procol Harum.\_ Den store hiten deira \_A Whiter Shade of Pale\_ frå 1967 har same akkordrekkja som Air frå Bachs orkestersuite nr. 3 i D-dur. I 1970-åra vart dette endå meir vanleg. Hos bandet \_Emerson, Lake & Palmer\_ florerer det med sitat og lån frå ymse komponistar. I 1972 gav dei ut sin eigen versjon av Musorgskijs \_Pictures at an Exhibition ("Bilete frå ei utstilling").\_ Gruppa Yes har laga eige arrangement av \_Kareliasuiten\_ av Sibelius.

 Felles for mange grupper innanfor kunstrocken var ynsket om å laga lp-ar som bygde på ein grunnidé, såkalla \_konseptplater\_. Døme på det er \_A Night At The Opera\_ med \_Queen\_, \_The Lamb Lies Down on Broadway\_ med \_Genesis\_ og \_Thick As a Brick\_ med \_Jethro Tull.\_

 Ei sentral gruppe gjennom 1970-åra var \_Pink Floyd.\_ Dei hadde utgangspunkt i den psykedeliske stilen frå 1960-åra. I 1970 gav dei ut lp-en \_Atom Heart Mother,\_ som var laga i ein tilnærma symfonisk stil. Store delar var arrangerte og nedskrivne på notar. Mellom anna vart det brukt eit kor og eit messingensemble. Bruken av lydmontasjar — som me òg finn i dette verket – vart eit varemerke for Pink Floyd. Seinare gav dei ut \_Dark Side Of The Moon,\_ som vart ei av dei mest selde rockeplatene nokon gong. Pink Floyd la stor vekt på lydkvalitet og at konsertane skulle gje publikum ei totaloppleving. Dei var mellom dei fyrste banda som brukte lyseffektar under konsertane.

 Somme grupper henta inspirasjon frå den modernistiske kunstmusikken. Det gjeld til dømes Frank Zappa (1940-1994) og gruppa hans The Mothers Of Invention. Zappa var mellom anna påverka av den amerikanske komponisten Edgar Varèse (sjå side 227). Varèses \_Ionisation\_ frå 1931 gjorde eit kolossalt inntrykk på den 15 år gamle Zappa. Zappas musikk er ofte bygd opp i kollasjform der små tema, raske avbrot, rock and roll og verbale innslag inngår i ein heilskap. Tekstane er ofte medvite smaklause og vulgære. Målet er nok mange gonger å ironisera. Alt i 1967 laga han svar på hippiekulturen og The Beatles: \_We're Only In It For The Money.\_

 \_David Bowie\_ (1947—) er vanskeleg å plassera i nokon bås. Han er prototypen på rockeartistar som gjer "image" til ein livsstil. Han bytte stendig image og pendla musikalsk mellom soul, disko og avantgardisme (modernisme). I \_Ziggy Stardust\_ frå 1972 framstiller han ein biseksuell person.

 Grupper som \_Kraftwerk\_ og \_Tangerine Dream\_ skapte ein rock som var basert på elektronikk, ofte med avantgardistisk forteikn. Det går heller klåre liner frå komponistar som Schaeffer og Stockhausen til desse gruppene. Dei var pionerar på synthrockområdet og vart viktige førelauparar for den seinare house- og hip-hop-stilen.

--- 325 til 340

### xxx3 Jazzrock

Jazzrock vert brukt både om rock som er jazzpåverka og om jazz som har teke i bruk element frå rock (Miles Davis og Chick Corea). Ei anna nemning er \_fusion\_. I dette kapitlet er det naturleg å konsentrera seg om musikarar som hadde bakgrunnen sin i rock.

 I 1967 starta den amerikanske gitaristen Mike Bloomfield bandet \_Electric Flag\_. Det var rockens fyrste «storband». Besetninga var på heile åtte mann, mellom dei ein tenorsaksofonist og ein trompetist. Bandet vart ein førelaupar for \_Blood, Sweat & Tears\_ og deira gjennomarrangerte musikk som blanda rock og jazz. Denne stilen vart vidareutvikla av gruppa Chicago, som i stil låg nærare rock. Sams for desse amerikanske banda var bruken av blåsargruppe saman med eit rockekomp.

 Jazzrock har fleire kjenneteikn. Som regel vert det nytta elektriske instrument, og akustiske instrument vert "elektrifiserte" med den lydtilverkinga som dermed er mogleg. Dersom me samanliknar med tradisjonell jazz, vil me i jazzrocken stort sett finna heller enkle harmoniske strukturar med ei eintydig tonal forankring. Det melodiske idealet er prega av kantabilitet (at det er lett å syngja). Også i denne musikkforma inngår instrumental virtuositet. Det er tydeleg hos ei gruppe som \_Mahavishnu Orchestra\_, som vart starta av gitaristen \_John McLaughlin\_. Her vert hardrockideal og jazz blanda. Sentral er lp-en \_The Inner Mountain Flame\_ (1971).

 Også gruppa \_Santana\_ har tydeleg forankring i jazzrock. I tillegg byggjer dei stilen sin på afrokubansk polyrytmikk og ein tett perkussiv sound. Gitaristen – Carlos Santana – vert rekna som ein viktig stilskapar innanfor den såkalla \_latinrocken\_.

### xxx3 Hardrock

Hardrock vert òg kalla for \_heavy metal\_. Mange grupper innanfor denne stilen står i gjeld til tidlege grupper som Kinks, Who og tidleg Rolling Stones. Endå tydelegare vert linene bakover til bluesband som til dømes Cream.

 Hardrock er ofte bluesbasert med mykje bruk av riff, eit kolossalt høgt volum og "akrobatisk" gitarvirtuositet. Vidare finn me ein djup og markert bass som vert støtta opp av eit tungt og nærast "atletisk" trommespel. Vokalistane syng ofte i eit svært høgt og pressa lægje.

 Mange reknar \_Led Zeppelin\_ som det fyrste store hardrockbandet. Det vart starta i 1968 av gitaristen Jimmi Page og vokalisten Robert Plant. \_Whole Lotta Love\_ er eit døme på Led Zeppelins stil i 1969. Mange grupper følgde i Led Zeppelins spor. Ein viktig stilskapar var \_Deep Purple\_. \_Smoke On The Water,\_ som dei laga i 1972, vert rekna som ein klassikar. Vokalisten Ian Gillan skapte

--- 326 til 340

ein vokalstil som vart eit ideal innanfor hardrock. Døme 3 \_Riffet frå Smoke On The Water\_

{{Sjå notehefte.}}

Andre kjende band innanfor hardrock var \_Black Sabbath\_ og AC/DC. Fleire band spekulerte i eit versting-image. Det gjeld til dømes Black Sabbath og Kiss (Knights In Satan's Service). Desse gruppene prøvde heilt målmedvite å nå dei yngste og mellomste tenåringane med ein stil som inneheldt voldsprega tekstar, sterke innslag av sadisme, satanisme og okkultisme.

{{Ramme}}

Reggaekulturen er nær knytt til den rastafariske rørsla på Jamaica. Rastafariarane tilber Haile Selassie (keisar i Etiopia frå 1930 til 1974) og ser på seg sjølve som ei av dei tolv stammene i det gamle Israel. Dei trur Haile Selassie vil frigjera dei frå undertrykkinga under dei kvite. Dette politiskreligiøse opprøret, hatet og forbitringa pregar tekstane. Medlemene er lette å kjenna att på det ukjemde håret ("rastafletter"). Røyking av "ganja" (marihuana) er ein del av rørsla.

{{Ramme slutt}}

### xxx3 Reggae

Reggaemusikken har utgangspunktet sitt mellom dei svarte på Jamaica. Som blues og gospel har reggae tydelege afrikanske røter. I fattigkvartera rundt hovudstaden Kingston på Jamaica vart det utvikla ein musikkstil som mellom anna henta næring frå den tradisjonelle dansemusikken \_mento\_, og frå den såkalla \_ska-stilen\_. Ska-stilen var ei blanding av tradisjonell karibisk musikk og rhythm & blues frå New Orleans-området.

{{Bilete: Bob Marley}}

Reggaemusikken har ein spesiell rytmikk der markeringa av dei einskilde taktslaga vert fordelt mellom instrumenta. Dermed får kvart taktslag sin spesielle klangfarge og artikulasjon. Basstemma går ofte på treklangsfigurar og er fylt med pausar og korte stakkatolaup. I motsetnad til rock er det sjeldan at bassen markerer einarar. Kompgitaren har synkoperte stakkatomarkeringar på to og fire. Trommene har som regel steelbandlyd med

--- 327 til 340

markerte trearar. Tempoet er til vanleg "seigt", noko døsig, men har ein nærast hypnotisk intensitet.

 DØME 4 \_Reggaekomp\_

{{Sjå notehefte.}}

Reggae vart populær i Europa frå midten av 1970-åra. Spesielt slo han til mellom arbeidarungdom og etniske minoritetar i storbyane. Den viktigaste og mest framgangsrike reggaemusikaren var \_Bob Marley\_ (1945—1981). Han fekk internasjonalt gjennombrot med låten \_No Woman No Cry\_ i 1975, etter at Eric Clapton hadde spela inn Marley-låten \_I Shot The Sheriff\_ året før.

### xxx3 Funk og disko

Funk er oppfølgjaren i 1970-åra av den tidlegare omtala soulmusikken. Han har klåre sambandsliner til soulpionerar som James Brown og Wilson Pickett. Mellom dei mange artistane som spela ei viktig rolle i utviklinga av funkmusikken, bør \_Stevie Wonder\_ (1950—) nemnast. Hans \_Superstition\_ (1972) vert rekna som ein klassikar innan denne sjangeren. Ein endå viktigare nøkkelfigur var \_George Clinton\_ (1940-) med gruppene \_Funkadelic og Parliament.\_ Omfanget av den store produksjonen

--- 328 til 340

til Clinton er på line med Frank Zappas, og ber preg av stor originalitet. Større kommersiell suksess hadde \_Sly & The Family Stone\_ og \_Isaac Hayes\_ (1943—). Funkmusikken er generelt meir kompleks enn den enkle og dansevenlege soulmusikken frå 1960-åra.

 Også diskostilen har røtene i soulmusikken frå 1960-åra. Det var den viktigaste dansemusikken i 1970-åra, retta inn mot diskotekkulturen. Det knytte seg sterke økonomiske interesser til denne musikkstilen. Industrihaldninga til diskomusikk resulterte ofte i "glatte" og "polerte" plateinnspelingar.

 Disko er ein funksjonell musikk som legg vekt på augneblinken her og no. Ei gradvis utvikling over lengre tid høyrer i mindre grad heime i denne stilen. Det viktigaste kjenneteiknet til denne musikken er ein maskinjamn puls som til vanleg ligg mellom 120 og 150 slag i minuttet. Alle fire slaga i takten vert markerte. Både bass, basstromme og skarptromme er lagde langt framme i lydbiletet. Eit anna kjenneteikn er mykje bruk av riff, gjerne i blås.

 \_Barry White\_ (1944–) og \_Donna Summer\_ (1948—) var mellom dei fyrste reine diskoartistane. Donna Summer vart sjølve prototypen på fenomenet "diskodronning". Endå større suksess hadde gruppa \_Bee Gees\_. Ho hadde laga musikken til filmen \_Saturday Night Fever,\_ som kom i 1977. Filmmusikken selde i omkring 25 millionar eksemplarar! Medlemene i Bee Gees song med ein lys, nasal tremoloklang. Det kjem godt fram på låtar som \_Stayin' Alive\_ og \_Night Fever.\_ Stilen har hatt mykje å seia for utviklinga av house- og teknomusikken i 1980- og 1990-åra.

{{Sjå notehefte.}}

### xxx3 Punk og new wave

I midten av 1960-åra ynskte mange rockarar i England og USA å markera fråstand frå den retninga rocken etter kvart hadde teke. Dei var leie gigantomanien som rådde grunnen i bransjen, og som gav seg utslag i store stadionkonsertar, pengegriske superstjerner og industritankegang. Visuelt uttrykte dei det gjennom å kle seg i fillete klede, farga håret og pynta seg med sikringsnåler. Dei kalla det "punk", det amerikanske ordet for "ramp". Punkrørsla har òg samanheng med frustrasjon over arbeidsløyse og dårlege sosiale kår generelt i samfunnet, særleg i England.

 Ei viktig inspirasjonskjelde for mange punkarar i starten var det amerikanske bandet \_Velvet Underground\_ og dei artistane som hadde bakgrunn frå det. Her høyrde \_Lou Reed\_ (1943—) og den kvinnelege vokalisten \_Nico\_ (1938-1988) til. Velvet Underground samarbeidde i mange år med den amerikanske kunstnaren

--- 329 til 340

Andy Warhol. Dei skapte ein stil som hadde mange likskapstrekk med minimalismen i kunstmusikken (om minimalisme, sjå side 257). \_Iggy Pop\_ (1947–) var mellom dei artistane som vidareførde denne tradisjonen.

 Punkrockarane hadde ofte ei medviten antiprofesjonell haldning til det dei heldt på med. Raffinement og virtuositet var nærast bannlyst. Stilen er enkel, primitiv, energisk og spontan. Det vert brukt få akkordar. Rytmen er snøgg med harde markeringar.

 Tekstane har ofte politiske undertonar. Dei skildrar den vonlause og rådville kjensla mange har i eit samfunn prega av stor arbeidsløyse og framtidspessimisme. For den som ikkje kjenner røynda sett frå ståstaden til punkaren, kan tekstane verka vulgære og støytande.

 Det mest kjende engelske punkbandet vart Sex Pistols. Den fyrste singelplata deira var \_Anarchy In The UK\_ frå\_\_ 1976. Året etter kom \_God Save The Queen,\_ som vart forboden å spela i BBC. Eit anna kjent engelsk punkband var \_The Clash.\_

 Nemninga \_New Wave\_ vart brukt om mange eksperimentelle retningar innanfor rock som hadde i seg mykje av punkens energi og opprør, men som hadde eit høgare musikalsk ambisjonsnivå. Eit godt døme er det amerikanske bandet \_Talking Heads\_. Også engelske \_Tom Robinson Band\_ bør nemnast. Tom Robinsons debut-lp frå 1978, \_Power In The Darkness,\_ er kanskje det beste dømet på politisk rock frå 1970-åra.

 Både punk og new wave førde til ei vitalisering av rockemusikken. Rocken fann att noko av det opphavlege, rebelske utgangspunktet sitt, samstundes som grensene for uttrykk vart utvida. Punken inspirerte mange "kjellarband" til å starta opp.

### xxx3 Tradisjon og fornying

Me har til no sett på nye retningar og artistar innanfor rocken. Det kan difor vera viktig å understreka at mange av gruppene og artistane frå 1960-åra heldt fram i stort sett same stilen i 1970-åra. Det gjeld både Paul McCartney, John Lennon, Rolling Stones, Diana Ross, Elvis Presley, Paul Simon og fleire. Til dømes laga Bob Dylan ei av dei aller beste platene sine i 1974: \_Blood On The Tracks.\_

 Ein annan kategori er alle dei nye gruppene og artistane som laga musikk i tradisjonelle rockestilar, utan at me kan snakka om direkte etterlikning eller mangel på individualitet. Mellom dei høyrer til dømes Bruce Springsteen (1949–), som i byrjinga stod fram som ein som førde Dylan-tradisjonen vidare. Frå og med lp-en \_Born To Run\_ frå 1975 laga han musikk i rocketradisjonen. Også Van Morrison (1945–) høyrer med i dette biletet. Han laga mange glimrande plater i 1970-åra med røter i jazz, soul og rhythm & blues. Mellom dei meir fargerike artistane finn me \_Elton John\_ (1947–), som hadde ein enorm suksess i

--- 330 til 340

1970-åra. Musikken hans var ei blanding av Beatles-inspirerte balladar og tradisjonell rock'n'roll. Balladar som \_Your Song frå.\_ 1971, \_Candle In The Wind\_ frå 1973 og \_Goodbye Yellow Brick Road\_ frå 1973 er vortne klassikarar.

 Mange artistar er det vanleg å plassera innanfor kategorien \_singer-songwriter\_. Det er artistar som mest berre skriv låtane sine sjølve, og som vel medmusikarar ut frå kva dei treng. I stil spenner dei over eit vidt felt. Ein gjengangar er låtar i balladestil, ofte blanda med stiltrekk frå country og folkrock. Kjende artistar er til dømes \_James Taylor\_ (1948—), \_Neil Young\_ (1945—), \_Joni Mitchell\_ (1943—), \_Leonard Cohen\_ (1934—) og \_Randy Newman\_ (1943–).

## xxx2 Rock i 1980-åra

Mangfaldet av stilartar heldt fram i 1980-åra òg. Det er viktig å vera klår over at rocken i 1980-åra bygde på ein snart 40 år gammal tradisjon. Me vil difor oppdaga at dei fleste nye artistane byggjer stilen sin på noko som alt var skapt. Samstundes var mange av dei "gamle" artistane framleis i full verksemd.

 Eit generelt trekk ved 1980-åra er at dei tradisjonelle handverkarhaldningane (til dømes det å vera dugande på instrumentet) som punken hadde neglisjert, igjen vart aksepterte. Grupper som \_Dire Straits\_ og \_Police\_ kan stå som døme på denne haldninga. Den individuelle og smakfulle gitarstilen til Mark Knopfler (Dire Straits) er fylt av respekt for faget. Det same finn me hos Police og \_Sting\_ (1951—).

 Videoen fekk gjennombrotet sitt i 1980-åra. Den amerikanske musikkanalen MTV tok til å senda videoar døgeret rundt. Det vart meir og meir vanleg at plateselskapa tok i bruk videoar når dei skulle marknadsføra nye plater. På slutten av 1980-åra hadde dei fleste banda teke dette mediet i bruk. Det har bana vegen for ein ny kunstart der lyd, bilete og tekst vert smelta saman til ein heilskap. Eit døme er den norske gruppa a-ha og videoen \_Take On Me.\_

 Synthesizeren vart det viktigaste instrumentet i 1980-åra, som både lydprodusentar og artistar greidde å utnytta på ein meir kreativ måte. Eit døme er gruppa \_Eurythmics\_. Mange bruker omgrepet \_synthrock\_ om denne typen rock.

 Den teknologiske utviklinga førde òg til at me fekk CD-en og digital opptaksteknikk. Ved utgangen av 1980-åra var vinylplata nesten borte frå platehyllene. Det gav musikkbransjen eit kjærkome høve til å gje ut gamle klassikarar på ny.

 Men den same teknologien og synth-rocken førde òg til at mange søkte bakover til røter til rocken, til det enkle og jordnære. Den såkalla rootsmusikken fekk mange tilhengjarar på slutten

--- 331 til 340

av 1980-åra. God, gammal gitarrock kom igjen på mote. Sørstatsbandet \_R.E.M\_. og \_Bruce Springsteen\_ er typiske for denne utviklinga.

 Me skal sjå nærare på nokre av tendensane innanfor rocken i 1980-åra.

### xxx3 Den nye hardrockbølgja

Hardrocken var ein viktig sjanger i 1980-åra òg. Grupper som \_AC/DC, Iron Maiden, Motorhead\_ og gitaristen \_Eddie Van Halen\_ med bandet sitt sytte for å blåsa nytt liv i denne stilen. Van Halen vidareutvikla gitarteknikken ved å bruka såkalla "two hand tapping". Det tyder at ein slår an strengene mot gripebrettet med høgre handa. I kombinasjon med at fingrane på venstre handa òg set an strengene, kan det gje utruleg raske laup. Denne dyrkinga av halsbrekkande snøgt spel er eit kjenneteikn på mykje av hardrocken i 1980-åra, både på godt og vondt.

 DØME 5 \_Van Halen/M. Anthony/D. Lee Roth: Eruption, transkripsjon av opninga.\_

{{Sjå notehefte.}}

Somme grupper, til dømes Metallica, kombinerte hardrockstilen med punk. Det vart kalla \_trash\_ eller \_speed metal\_. Med dei kontroversielle tekstane sine og den uforfalska råskapen tøygde dei grensene endå meir. Grupper som Bon Jovi gjekk andre vegen. Dei la meir vekt på melodiøse og fengjande refreng. I Noreg fekk denne stilen nemninga "puddelrock" av motstandarane.

--- 332 til 340

### xxx3 Hip-hop og rapp

{{Bilete: Ein som dansar hiphop}}

Hip-hop oppstod i byrjinga av 1980-åra i dei svarte fattigkvartala som Harlem og Bronx i New York. I filmen Beat Street vart musikken brukt som akkompagnement til \_breikdans\_. Det var ein dans i fristil med det målet å visa teknisk dugleik og å uttrykkja virtuositet. Dei robotliknande rørslene og dei raske rotasjonane på dansegolvet, eller gata, er typiske stiltrekk. Etter kvart utvikla det seg til ein eigen svart ungdomskultur der også \_graffiti\_ høyrde til som ein sentral del. Hip-hop-kulturen var uttrykk for eit ynske om å skapa sin eigen identitet i eit sterkt belasta miljø prega av narkotikamisbruk og bandekrigar. På sett og vis var det ein måte å overleva på. Denne kulturen spreidde seg snøgt til andre storbyar i USA og Europa.

 Musikken er prega av korte, stakkato bassfigurar, ein omfattande bruk av rytmeboks og \_rapping\_. Rapping eller \_rapp\_ er ein snøgg, ofte improvisert, "snakkesong" der ein snakkar rytmisk over musikken. Denne teknikken har liner heilt attende til jazzens scatsongarar.

 Hip-hop- eller rappstilen vert stort sett dominert av svarte artistar og produsentar. Nokre sentrale namn er \_De La Soul\_, \_Africa Bambaataa\_ og \_Tone Loc.\_

### xxx3 House

Til liks med hip-hop og rapp er house av amerikansk opphav. Stilen stammar frå Chicago. Musikken er laga for dansegolvet og har røter attende til disko. Stilen vert av mange sett i samanheng med narkotikumet ecstasy.

 Både rapp, hip-hop og house er utslag av dei teknologiske

--- 333 til 340

nyvinningane i 1980-åra. Samstundes er det musikkformer som det ikkje kostar all verda å laga. Med utgangspunkt i eksisterande låtar som vert sampla (teke opp digitalt), kan ungdom med teknisk innsikt leggja på sine eigne digitale rytmar og andre effektar (til dømes rapp) for å skapa eit nytt produkt. Det fyrste engelske bandet som baserte produksjonen på sampling, var \_M/A/R/R/S\_. Låten \_Pump Up The Volum\_ toppa hitlistene i England i 1987.

{{Bilete: Michael Jackson}}

### xxx3 Svart funk/soul

Den soulbaserte rocken i 1980-åra var dominert av to artistar: \_Prince\_ (1958–) og \_Michael Jackson\_ (1958–). Den mest kontroversielle av dei var Prince. I sceneshowa hans høyrde seksuell symbolikk til som ein vesentleg del av framføringa. Tekstane er innom mange tabuområde som incest, eller dei blandar religiøse og seksuelle halvkvedne viser. Musikalsk var han ein nyskapar som kombinerte stiltrekk frå funk, soul og rock til ein personleg stil. Det kommersielle gjennombrotet hans kom i 1984 med albumet og filmen \_Purple rain.\_

 Michael Jacksons karriere går attende til 1960-åra då han var barnestjerne i The Jackson Five. Heile karrieren hans er prega av ei umenneskeleg personfokusering frå media. Han vart den artisten som selde mest i 1980-åra. Ved utgangen av tiåret var det selt 30 millionar eksemplar berre av albumet \_Thriller\_. Som artist er Michael Jackson ein perfeksjonist når det gjeld både plater og sceneshow. Ikkje minst er han ein briljant dansar. Musikalsk har han røtene sine i soul og funk. Platene hans er produserte med ein sound som har ein avansert høgteknologisk detaljrikdom som kjenneteikn. Ofte har bassriffa ein framståande plass i lydbiletet. I albumet \_Bad\_ frå. 1987 finn me mange døme på det.

### xxx3 Kvinnerevolusjon

Rockens kvinnesyn har alltid vore prega av fordommar og klisjear. Ein bransje fullstendig dominert av menn får ta mesteparten av skulda. Godt hjelpt av det liberale kvinnesynet i punkrørsla fann mange kvinnelege artistar seg berre til rette i 1980-årsrocken enn tidlegare. Det gjeld mellom andre Suzanne Vega

--- 334 til 340

{{Bilete: Madonna}}

(1960–), som med den akustisk orienterte rocken sin nådde eit stort publikum.

 Likevel er det eitt namn som lyser over alle andre: Madonna Louise Vernon Ciccone, betre kjend som berre \_Madonna\_ (1958—). Madonna provoserte mange ved å spela medvite på kropp og sex i videoane og på konsertane sine, men utan å enda som eit gammaldags kvinneleg sexobjekt. Ho har heile tida markert seg på ein heilskapleg og overtydd måte, der ho sjølv laga ideane og fastsette reglane. Ho understrekar verdien av full kontroll over sin eigen seksualitet, og ho står fram som ein sterk og uavhengig kvinneskapnad. Det vert godt illustrert i \_Open Your Heart\_ frå 1986 og \_Express Yourself frå\_ 1989. Saman med Michael Jackson er Madonna eit godt døme på dei mange videoartistane i 1980-åra.

### xxx3 Politisk rock

Det meste av rocken i 1980-åra kan på ein eller annan måte karakteriserast som underhaldningsmusikk. Men somme artistar ynskte å formidla noko meir enn det tradisjonelle rocketekstar til vanleg gjorde. \_Peter Gabriel\_ (1950—) (tidlegare Genesis) freista ikkje berre å retta søkjelyset mot skeive sider ved verdssamfunnet, men var òg ein pådrivar for å få den vestlege verda meir interessert i musikk frå den tredje verda, såkalla \_world music\_. Det politiske engasjementet hans kjem tydeleg fram på låten \_Biko\_ frå 1980. I 1986 hadde han stor suksess med lp/CD-en \_So\_, som inneheld låtane \_Sledgehammer\_ i funk-rock-tradisjon, og \_Don't give up,\_ der han syng duett med \_Kate Bush\_ (1958—), ein annan av dei markante kvinnelege artistane frå 1980-åra.

--- 335 til 340

Typisk for 1980-åra var òg dei mange velgjerdskonsertane: \_USA for Africa, Live Aid, Band Aid\_ og fleire. \_Sting\_ og \_Bob Geldof\_ (1954–) er sentrale namn i denne samanhengen.

### xxx3 Eklektisisme

Eklektisisme er eit omgrep henta frå filosofien. Det tyder at ein medvite eller umedvite vel idear frå ymse filosofiske retningar som vert til ei ny eining. Ein bruker kort og greitt det ein liker. I rockemusikalsk samanheng vil det innebera at ein hentar stilelement frå fleire musikkstilar og blandar dei saman for å laga ein ny heilskap. Denne oppskrifta har i større eller mindre grad alltid vore der i rocken. Alle nye retningar har i seg element frå eklektisismen. \_Fusion\_ (blanding av jazz og rock), som me tidlegare har omtala, er eit døme på den eklektiske haldninga i 1970-åra. I 1980-åra vart det meir og meir vanleg, og det prega mykje av rockemusikken. Ein brukte det ein likte, og var ikkje redd for å kryssa sjangergrenser. Mange musikarar var musikalske kameleonar og opererte innanfor ulike retningar som etnomusikk, klassisk musikk, jazz og rock.

 Det engelsk-amerikanske bandet \_Talking Heads\_ representerer denne tendensen. Musikken deira inneheld stilelement frå mange ulike musikkretningar. På albumet \_Naked\_ frå 1988 brukte dei musikarar frå Sør-Amerika og Afrika. Musikken er ei blanding av tradisjonell rock og soul med ymse folkemusikkinnslag.

{{Bilete: Live Aid}}

--- 336 til 340

## xxx2 Oppgåver

>>>1: Rock and roll-låtar er ofte laga med utgangspunkt i blues og bruk av hovudtreklangane. Somme gonger vert det nytta eit 12-taktars bluesskjema, men ikkje alltid. Lytt til desse Elvis-låtane: \_Hound Dog, That's Alright Mama\_ og \_Heartbreak Hotel.\_ Tel taktar og set opp eit akkordskjema for kvar av desse låtane.

>>>2: Samanlikn Chuck Berry-låtane \_Roll Over Beethoven\_ og \_Come On\_ med versjonane til The Beatles og The Rolling Stones. Kva skil desse versjonane?

>>>3: Lytt til ei innspeling med Aretha Franklin. Korleis vil du beskriva hennar måte å syngja på? Kva skil songteknikken hennar frå klassisk songteknikk?

>>>4: Lytt til \_Penny Lane\_ (1967) med The Beatles. Kva instrument høyrer du? Kva av desse er tradisjonelle bandinstrument, og kva er meir utradisjonelle? Paul McCartney har sagt at han vart inspirert av J.S. Bachs \_Brandenburgkonsert nr. 2 i F-dur\_ under arbeidet med \_Penny Lane.\_ Lytt til fyrste satsen av denne konserten og finn ut kva han vart inspirert av.

>>>5: Lytt til \_Crossroads\_ (frå \_Wheels of Fire)\_ med gruppa Cream. Kva instrument høyrer du? Kva er særmerkt med spelestilen til dei einskilde medlemene? Korleis er låten bygd opp?

>>>6: Lytt til gruppa Fairport Convention og låtane \_Who Knows Where The Time Goes?\_ (frå lp-en \_Unhalfbricking)\_ og \_Hanging Song\_ (frå lp-en \_Babbacombe Lee).\_ Låtane representerer to sider ved stilen til gruppa. Kva synest du er karakteristisk for denne stilen?

>>>7: Lytt gjennom lp-en \_Thick As a Brick\_ med gruppa Jethro Tull (eller eit anna konseptalbum med eit anna band). Følg med i tekstvedlegget medan du lyttar. Kva er temaet på LP-en? Kva musikalske vetkemiddel vert brukte for å skapa eit einskapleg preg over lp-en?

>>>8: Lytt til David Bowies \_Rock'n 'Roll Suicide\_ frå lp-en \_Ziggy Stardust\_ (1972). Korleis vil du skildra lydbiletet på denne låten? Stikkord: panorering (høgre, venstre, framme, bak), separasjon mellom dei ulike instrumenta, dynamikk, vokalklang, instrumentklang, effektar (romklang, forvrenging). Samanlikn gjerne med lydbiletet frå dagens rock.

>>>9: Lytt til \_Time\_ frå lp-en \_Dark Side Of The Moon\_ (1973) med gruppa Pink Floyd. Kva vil du kalla innleiinga til denne låten? Kva synest du særmerkjer stilen til Pink Floyd her?

>>>10: Lytt til \_No Woman No Cry\_ frå lp-en \_Natty Dread\_ (1975) med Bob Marley. Kva handlar songen om? Kva skil rytmen i denne låten frå tradisjonell rockrytmikk?

>>>11: Lytt til \_I Feel Love\_ (1977) med Donna Summer. Beskriv rytmikken.

>>>12: Lytt til \_God Save The Queen\_ med gruppa Sex Pistols. Korleis kjem punkens opprør mot autoritetar til uttrykk gjennom tekst og musikk?

>>>13: Lytt til innspelingar med Jimi Hendrix og Eddie Van Halen. Begge vert rekna som stilskaparar på elgitar. Kva særmerkjer spelestilen til kvar av dei?

>>>14: Lytt til \_Billie Jean\_ med Michael Jackson. Kva instrument høyrer du? Beskriv denne musikkstilen. Sjå deretter musikkvideoen til denne låten. Synest du videoen greier å tilføra musikken noko nytt? Om ja: kva?

>>>15: Lytt til \_Express Yourself\_ (1989) med Madonna. Kva synest du særmerkjer Madonnas stil? Kva musikalske stiltrekk er typiske for 1980-åra i denne låten?

--- 337 til 340

# xxx1 Informasjon frå originalboka

## xxx2 Stikkordregister frå

a-ha 330

absolutt musikk 144, 162, 181, 213, 214

accompagnato-resitativ 43, 52

AC/DC 326,331

acid rock 322

affektlære 25, 38, 39, 47, 73

Africa Bambaataa 332

Agmis Dei 13

Albinoni, Tomaso 60, 74

aleatorikk 247, 252, 253, 262, 264

allemande 58

alterasjon 168

Anderson, Laurie 251, 252

antifonal sang 10

arie 43, 45, 47, 48, 51, 52, 53, 64, 66, 67, 70, 71, 73, 108, 109, 110, 133, 152, 181

Armstrong, Louis 276, 283, 284, 285, 287, 288, 290, 303, 306

ars antiqua 8, 12

ars nova 8, 12

atonal 27, 195, 197, 199, 220, 223, 233

Bach, Carl Philipp Emanuel 63, 69, 76, 82, 86, 91

Bach, Johann Christian 86, 97, 98

Bach, Johann Sebastian 17, 34, 38, 52, 54, 57, 58, 59, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 73, 74, 77, 111, 121, 138, 148, 201, 217, 233, 298, 324, 336

backbeat 282, 309

Baker, Chet 299

ballad opera 84

barbarisme 204, 213

Bartholdy, Felix Mendelssohn 138, 139, 140

Bartók, Béla 170, 184, 204, 205, 206, 207, 221, 226, 237, 240

Basie, Count 289, 290, 306

basso continuo 38, 54, 66

beat 282

bebop 276, 294

Bee Gees 328

Beethoven, Ludwig van 70, 76, 77, 79, 86, 96, 99, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 123, 126, 128, 129, 131, 144, 147, 148, 151, 162, 178, 194, 204, 270

bel canto 45, 47, 200

Bellini, Vinzenzo 132

Berg, Alban 184, 194, 199, 200, 201, 202, 235, 237, 242

Berlin, Johan Henrich 122

Berlioz, Hector 126, 128, 135, 144, 145, 146, 147, 149, 176, 178

Berry, Chuck 312, 313, 315, 318, 336

Berwald, Franz 174

Bibalo, Antonio 264

Bill Haley & The Comets 310

Bingen, Hildegard von 8, 11

Bizet, Georges 159

Black Sabbath 326

Blakey, Alt 300

Bley, Carla 302

Blood, Sweat & Tears 325

bluegrass 309

blues 276, 277, 278, 279, 280, 308, 311, 314, 319

Blues Incorporated 318

bluesrock 319,

bluesskjema 279

blåtone 223, 279, 282

Boccherini, Luigi 121

Bolden, Buddy 281

Bon Jovi 331

bordun-tonar 137

Boulez, Pierre 240, 241, 242, 243, 244

bourrée 58

Bowie, David 324, 336

Brahms, Johannes 126, 128, 147, 148, 160, 161, 162, 163, 177, 195, 204

Britten, Benjamin 221, 222

Brown, James 314, 315, 319, 327

Bruckner, Anton 163, 201

Bræin, Edvard Fliflet 259

buffoniststriden 85

Bull, Ole 135, 164, 165, 168

Burgunderskulen 8, 15

Bush, Kate 334

Buxtehude, Dietrich 34, 51, 52, 59, 63, 68

Byrd, William 27, 30

Cage, John 240, 247, 248, 249, 251, 252, 257, 274

call and response 283

cantus firmus 15, 20, 32, 235

canzona 28, 53, 54

Carissimi, Giacomo 52, 53

Cavalli 51

cembalo 30, 37, 103

Cesti 51

chaconne 57, 58

Charles, Ray 314

Chernbini, Luigi 122

Chicagoblues 308

Chopin, Frédéric 126, 135, 136, 137,

139, 140, 181, 223

Clapton, Etic 319

Clinton, George 327

Cohen, Leonard 330

Coleman, Ornette 276, 302, 304, 306

Coltrane, John 302, 303

comes 68

concerto grosso 60

concerto style 293

cooljazz 298

Corea, Chick 301, 306, 325

Corclli, Arcangelo 55, 60, 71, 74

country and western 309

Couperin d.y., François 60, 76, 80, 123

courante 58

coverversjon 310

Cream 319, 321, 325, 336

Credo 13

dadaisme 215, 226

dakapo-arie 45, 47, 51, 52, 73, 85

Das Gesanitkunstwerk (helhetskunstverket) 151

Davis, Miles 276, 297, 298, 299, 300, 301, 303, 305, 306, 325

De La Soul 332

Debussy, Claude 184, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 208, 215, 223, 236, 237, 287

Deep Purple 325

dei fem mektige 175, 176

den andre wienerskulen 194

den flamske skulen 8, 17, 22, 24

den klassisistiske retninga 147, 148, 173, 176

den nytyske retninga 147, 173

den venetianske skulen 23, 42, 265

det einsatsa karakterstykket for klaver 128, 129, 131, 138, 160

det griegske leiemotivet 169, 170

det konsetterende prinsipp 24, 42

det opplyste eineveldet 76

Dire Straits 330

disko 324, 327, 328, 332

dissonerande polyfoni 232

divertimento 94, 95, 105

dixieland 282

dobbeltkanon 17

dodekafoni 197, 264

Domino, Fats 311

Donegan, Lonnic 315

Donizetti, Gaetano 132

doowop 309

Dowland, John 32

downbeat 309

Dnfay, Guillaume 8, 15

Dunstable, John 13

dux 68

Dvořák, Antonín 176, 177, 195

Dylan, Bob 320, 321, 329

Egge, Klaus 231

eksposisjon 68, 87, 90, 93, 100, 102, 113, 114, 135, 138, 140, 234

eksposisjonsdel 86, 123

ekspresjonisme 195, 213, 229

ekspressiv stil 76, 82, 126

Electric Flag 325

elektronisk musikk 227, 240, 245, 246, 247,262, 271

Ellington, Duke 276, 289, 291, 306

Emerson, Lake & Palmer 324

Eno, Brian 258

ensemblekonsert 60

etnojazz 305

ettersetning 78

Eurythmics 330

Evans, Gil 299, 300

Fairport Convention 321, 336

fantasia 53, 59

Farinelli 46, 47

feedback 321

Fitzgerald, Ella 293, 294

Fleetwood Mac 319

--- 338 til 340

folkrock 320, 330

formelkomposisjon 245, 271

forseining 78

fraktal 272, 273

Franklin, Aretha 315, 336

Freed, Allan 308

Frescobaldi, Girolamo 54, 55

frijazz 276, 302, 303

fuge 54, 59, 68, 69, 74, 107, 119, 206, 217, 264

funk 327, 333

Funkadelic 327

fusion 325, 335

futurisme 215, 216, 222, 225, 226

fuzz 321

Gabriel, Peter 334

Gabrieli, Giovanni 24, 32, 265

gaillarde 29, 58

galant stil 76, 79, 80

Garbarek, Jan 276, 304

gavott 58, 199

Geldof, Bob 335

generalbass 38, 40, 41, 42, 53, 57, 60, 92

generalbasstidsalder 36

Gershwin, George 222, 223, 224, 225, 237, 293

Gestialdo, don Carlo 27, 32

gigg 58, 199

Gillespie, Dizzy 294, 295, 29", 300, .506

gjennomføring 68, 87, 90, 102, 113, 114

gjennomføringsdel 86, 94, 99, 100, 123, 172

Glass, Philip 258, 274

Glinka, Mikhail 175

Gloria 13, 22, 32

Gluck, Christoph Willibald 47, 70, 76, 85, 110, 122, 123, 132

Goodman, Benny 289

gospel 278, 311, 314

Gounod, Charles 159

grafisk notasjon 247, 255

grand opéra 132

Grateful Dead 322

gregoriansk song 20, 255, 260

Grieg, Edvard 126, 128, 167, 168, 169, 170, 172, 173, 174, 181, 190, 228, 231, 232, 265, 270, 271

Graven, Eivind 230, 231

growl 292

Grøndahl, Agathe Backer 173, 174

Guthrie, Woody 320

Halen, Eddie Van 331, 336

Hall, Pauline 232, 236

hammarklaver 103, 104

Hampton, Lionel 289

Hancock, Herbie 301, 305, 306

Händel, Georg Friedrich 34, 50, 59, 62, 70, 71, 72, 73, 74, 84, 92, 121, 270

hard bop 276, 300

hardrock 325, 331

Harrison, George 316

Haydn, Franz Joseph 70, 76, 77, 86, 91,

92, 93, 94, 95, 96, 99, 106, 113, 114, 117, 119, 121, 123, 128, 129, 131, 192, 194, 204

Hayes, Isaac 328

heavy metal 325

Hedstrøm, Åse 272

heilskapskunstverk 152

Henderson, Fletcher 289

Hendrix, Jimi 319, 321, 322, 336

hillbilly 309, 311

Hindemith, Paul 184, 216, 217, 240

hip-hop 332

hippierørsle 257, 322

Hodges, Johnny 292

Holiday, Billie 289, 293, 306

Holly, Buddy 309, 315

homofoni 16, 21, 25, 32

Honegger, Arthur 215, 216, 225, 226, 249

hot intonasjon 282

house 328, 332

Hovland, Egil 259, 262, 263, 274

humanisme 8

idée fixe 144, 145, 146, 149

imitasjon 14, 17, 18, 19, 255

impresjonisme 126, 184, 185, 186, 192, 208, 213, 228, 229, 230, 236

impulsgenerator 246

instrumentalteater 251

introduksjonsarie 110

Iron Maiden 331

Isaac, Heinrich 20

Ives, Charles 222, 223, 225

Jackson, Michael 333, 336

Janson, Alfred 267, 269, 270

Jarret, Keith 304

jazzrock 276, 305, 325

Jefferson Airplane 322

Jensen, Ludvig Irgens 229

Jethro Tull 324

Johansen, David Monrad 229, 230

John, Elton 330

John Mayall's Bluesbreakers 319

Joplin, Janis 323

Joplin, Scott 280

jungle style 292

kadens 45, 100, 102

Kagel, Mauricio 251

kammersonate 54

kanon 17, 69

kantate 43, 51, 52, 54, 64, 66, 67, 70, 74, 96, 122, 139,219

karaktervariasjon 115

Kiss 326

Kjerulf, Halfdan 165, 166, 174, 181

klangfargemelodi 202

klangflatemusikk 240, 252, 255, 260, 265

klavikord 103

koda 87, 102, 163, 172, 234, 235

Kolberg, Kåre 267, 268

kollasj 223, 256

kollektiv improvisasjon 281

koloratur 45, 48, 73, 84, 85, 110, 133

komisk opera 84

komplementærrytmikk 233

konkret musikk 245, 246

konsertform 100, 102, 104, 138, 140

kontrapunkt 54, 73, 232

Korner, Alexis 318

Kraftwerk 258, 324

kunstrock 323

Kvandal, Johan 259

Kyrie 13, 20, 21, 32

kyrkjesonate 54, 55, 86

kyrkjetoneart 10, 40, 137, 162, 176

Lasso, Orlando di 22

latin-rock 325

Led Zeppelin 325

Léhar, Franz 159

leiemotiv 146, 152, 153, 157, 180

Lennon, John 316, 317, 329

Leonin 11

Les Six 215

Lewis, Jerry Lee 309, 313

lied 130, 138, 139, 151, 176, 177, 181

Ligeti, György 255, 256, 265, 274

Lindeman, Ludvig Mathias 164

Liszt, Franz 126, 135, 147, 148, 150, 151, 173, 176, 178, 180, 204, 223

Louis Jordans Tympani Five 308

Lully, Jean-Baptiste 48, 58, 60

Luther, Martin 20

Lutoslawski, Witold 252, 253, 265

lyriske stykke 168, 169

Machaut, Guillaume de 8, 13

Madonna 334, 336

madrigal 24, 25, 27, 28

madrigalisme 25

Mahavishnu Orchestra 325

Mahler, Gustav 126, 177, 178, 179, 180, 181, 195, 200, 201, 220, 226, 269

mainstream 303

Marenzio, Luca 25

Marley, Bob 327, 336

M/A/R/R/S 333

Martin, George 316, 317

Martinez, Marianne 122

masurka 135, 137, 181

McCartney, Paul 316, 317, 318, 329, 336

McLaughlin, John 305, 325

melismatisk organttm 10

melisme 10, 20

melodisk rim 169

Memphis-stil 315

Mendelssohn, Fanny Hensel 139

Mendelssohn, Felix Bartholdy 62, 126, 139, 140, 144, 147, 148, 174, 181

mensuralnotasjon 12

mento 326

menuett 58, 86, 94, 113, 114

Messiaen, Olivier 240, 241, 242, 244, 249, 251

--- 339 til 340

Me tallica 331

metamorfoseteknikk 149, 150

Metheny, Pat 305

Milán, Luis de 29

Miley, Bubber 292

Milhaud, Darius 215, 216, 240, 249

milksap 313

Miller, Glenn 306

minimal art 257

minimalisme 240, 257, 258, 271, 329

Mitchell, Joni 330

modal improvisasjon 301

modale skalaer 10

modulerende rondo 60, 61

Monk, Thelonius 294

monodi 38, 40, 42, 51, 53

Monteverdi, Claudio 8, 25, 32, 34, 41, 44, 45, 51, 54, 74

mood style 292

Moody Blues 322

Morley, Thomas 30, 32

Morrison, Van 330

Mortensen, Finn 264, 271, 274

Morton, Ferdinand «Jelly Roll» 281, 282, 283

motett 11, 18, 22, 28, 51

Motorhead 331

motreformasjon 20, 35

Mozart, Wolfgang Amadeus 70, 76, 77, 78, 79, 84, 86, 87, 91, 96, 97, 98, 99, 100, 104, 105, 106, 107, 108, 110, 112, 113, 121, 122, 123, 128, 129, 131, 156, 192, 194

Mulligan, Gerry 298, 299

musikkdrama 151

Musorgskij, Modest 175, 187, 324

Nanton, Joe «tricky Sam» 292

negro spiritual 278

neobarokk 216, 217

neoekspresjonisme 241

neoldassisisme 184, 206, 208, 213, 214 217, 221, 242, 259, 260, 264

new wave 328, 329

Newman, Randy 330

Nico 329

Nielsen, Carl 174

Nissen, Erika Lie 174

nokturne 135, 136

Nono, Luigi 241

Nordheim, Arne 240, 265, 266, 274

Nordraak, Rikard 167

ny-serialisme 264

nyromantikk 269

Nystedt, Knut 259, 260, 261, 262

nytyskar 147, 177, 164, 180

nyvcnleg musikk 241, 267, 269, 271

obligatstemme 66

Ockeghem, Johannes 17, 198

offbeat 282, 309

Offenbach, Jacques 159

Oliver, King 283, 284

Olsen, Sparre 231

opera 42, 43, 45, 47, 48,51, 52, 53 62 70, 71, 72, 92, 96, 98, 106,110 112, 121, 122, 123, 128, 132, 133 134, 152, 153, 156, 158, 159, 172 176, 177, 180, 216, 217, 220, 223 224, 225, 258, 259, 264

opera buffa 47, 84, 85, 106, 159

opéra comique 84, 132, 159

opera seria 47, 70, 84, 85, 110

operette 159

oratorium 43, 52, 53, 66, 67, 71, 72, 73, 92, 96, 122, 138, 139, 216

ordinarietekstar 13

Ore, Cecilie 272

Ory, Edward «Kid» 285

Paganini, Niccolo 134, 135, 139, 148

Palestrina, Giovanni Pierluigi da 8, 20, 21, 22, 23, 32

panorering 314

pantonal 197

Paradis, Maria Thcresia von 122

parallelt organum 10

parameter 241, 242, 244, 257

Parisskulen 79

Parker, Charlie 276, 294, 295, 296, 297, 298, 300, 306

Parliament 327

parodimesse 20

pasjon 52, 67

passacaglia 57, 69, 163

Pastorius, Jaco 305

pavane 29, 58

Penderecki, Krzysztof 253, 254, 255, 256, 265, 274

performans 251

Pergolesi, Giovanni Battista 47, 60, 76, 84

Peri, Jacopo 43

periode 78

Perkins, Carl 313

Perotin 11

Phillips, Sam 311

pianoforte 103, 104

Pickett, Wilson 315, 327

Pink Floyd 322, 324, 336

Police 330

polonese 135, 137, 181

polyfoni 16, 20, 21, 32, 221, 231, 233, 235, 254

Pop, Iggy 329

postmodernisme 257, 270

Poulenc, Francis 215, 216

preludium 30, 53, 59, 69, 135

preparert klaver 248

Prés, Josquin des 8, 18, 19, 32

Presley, Elvis 309, 311, 329

primitivisme 213

Prince 333

programmusikk 144, 148, 160, 163, 173, 181, 188

programsymfoni 116, 144, 148, 149, 220

progressiv rock 323

Prokofjev, Sergej 219, 220

proprietekstar 13

psykedelisk rock 322

Puccini, Giacomo 158

puddelrock 331

punk 328. 329. 330, 331

punkimusikk 203

Purcell, Henry 49, 50, 221

Queen 324

Ra, Sun 302

ragtime 208, 276, 280

Rameau, Jean-Philippe 40, 49, 60

rapp 332, 333

Ravel, Maurice 192, 193, 237

realismen 158

recitativo accompagnato 85

recitativo secco 85

Redding, Otis 315

Reed, Lou 258, 329

reformasjonen 20

reggae 326, 327

Reich, Steve 257, 258

R.E.M. 331

reprise 87, 90, 94, 100, 102, 114, 234

resitativ 43, 45, 51, 52, 53, 64, 85, 119, 133, 152

responsorial sang 10

rhythm & blues 308

ricercare 28, 53, 54

Richard, Cliff 315

Richard, Little 313, 315

Richards, Keith 318

riff 289

Riley, Terry 257

Rimskij-Korsakov, Nikolaj 175, 176

ritomell 60

Roach, Max 300

rockabilly 311

Rodgers, Jimmy 309

rondo 60, 86, 94, 199

rootsmusikk 331

Ross, Diana 314, 329

Rossini, Gioacchino 132, 133, 134, 152

Russolo, Luigi 226

Salieri, Antonio 121, 122

Sanctus 13

Santana 325

sarabande 58

Satte, Erik 215, 237

Scarlatti, Alessandro 47, 71

Scarlatti, Domenico 76, 82

Schaeffer, Pierre 245, 324

schlock 314

Schubert, Franz 126, 128, 129, 130, 131, 132, 144, 147, 148, 181

Schumann, Clara 139

Schumann, Robert 126, 139, 140, 141, 144, 147, 148, 160, 161, 174, 181

Schütz, Heinrich 34, 51

Schönberg, Arnold 184, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 208, 232, 237, 240, 242

secco-resitativ 43, 47, 48, 52, 67, 70, 133

--- 340 til 340

serenade 105

serialisme 203, 240, 241, 242, 247, 249, 252, 256, 257, 262, 264, 265, 267, 271

Sex Pistols 329, 336

Sibelius, Jean 151, 174, 175, 269, 324

Simon, Paul 329

Sinding, Christian 228

sinfonia 47, 86

sinustonegenerator 246

Sjostakovitsj, Dmitrij 219, 220 221, 237

ska 326

skalaimprovisasjon 301

skiffle 315

Skouen, Synne 271

Sly & The Family Stone 328

Smetana, Bedřich 176, 177

Smith, Bessie 287, 323

solokonsert 41, 42, 60, 69

solosonate 53, 54

Sommerfeldt, Øystein 259

sonata da camera 54

sonata da chiesa 54

sonaterondo 86, 94

sonatesatsform 62, 82, 86, 87, 90, 94, 100, 107, 119, 135, 138, 144, 155, 180, 188, 199, 214, 234

songsyklus 178

sosialistisk realisme 219

soul 314, 324, 330, 333, 335

sound 314, 316, 333

Spector, Phil 314

speed metal 331

spinett 103

sprechgesang 196, 200

Springsteen, Bruce 329, 331

Stamitz, Johann 83, 86

standard style 292

Steele, Tommy 315

Steiner, Max 226

Sting 330, 335

Stockhausen, Karlheinz 240, 241, 244, 246, 247, 264, 274, 318, 324

stokastisk musikk 251

Strauss d.y., Johann 159

Strauss, Richard 151, 180, 195, 240, 269

Stravinskij, Igor 184, 207, 208, 209, 210, 212, 213, 214, 215, 219, 221, 237, 240, 287

Sttayhorn, Billy 292

stretto 68

Sturm und Drang 82, 92

støygenerator 246

suite 30, 53, 57, 58, 69, 213, 219

Summer, Donna 328, 336

Svendsen, Johan 173, 181, 228

swing 276, 288

syklisk form 86

symbolisme 186, 187, 189

symfoni 86, 92, 93, 94, 98, 112, 113, 114, 116, 117, 121, 128, 129, 132, 138, 144, 160, 162, 163, 168, 171, 173, 176, 177, 178, 179, 213, 214, 215, 216, 217, 219, 220, 231, 234

symfonisk jazz 224

symfonisk konsert 161

symfonisk rock 323

symfonisk dikt 148, 149, 151, 175, 176, 180

syngjespel 84, 107, 110, 121, 122, 134, 159

synthrock 330

Sæverud, Harald 232, 237

Søderlind, Ragnar 269

Tailleferre, Germaine 215, 216

Talking Heads 258, 329, 335

Tamla Motown 314

Tangerine Dream 324

Tartini, Guiseppe 60

Taylor, James 330

teeny bop 313

Telemann, Georg Philipp 34, 62

temadualisme 78, 86

tematisk arbeid 99

terrassedynamikk 42, 84

testo 52, 53

tettføring 68

The Band 321

The Beatles 313, 315, 318, 319, 322, 324, 336

The Byrds 321

The Carter Family 309

The Clash 329

The Doors 322, 323

The Drifters 309

The Everly Brothers 316

The Moonglows 309

The Mothers Of Invention 324

The Platters 309

The Rolling Stones 313, 318, 322, 325, 329, 336

The Shadows 315

The Supremes 314

The Who 321, 325

Thommessen, Olav Anton 270, 271, 274

Thoresen, Lasse 271

tilfeldig musikk 247

toccata 30, 44, 53, 59, 74

tolvtonemusikk 194, 197, 208

fom Robinson Band 329

Tone Loc 332

Torelli, Guiseppe 60

trash 331

Trientkonsilet 20

triosonate 54, 55, 74

Tristano, Lcnnie 298

trongføring 68

Tsjajkovskij, Peter 176, 187

Turner, Tina 314

Tveitt, Geirr 231

two hand tapping 331

uendeleg melodi 152

utviklingsprinsipp 99

Valen, Fartein 184, 232, 233, 234, 235, 237

Varése, Edgar 222, 227, 247, 324

Vega, Suzanne 333

Velvet Underground 322, 329

Venosa, Carlo Gesualdo da 25

verdsmusikk 304

Verdi, Giuseppe 126, 128, 156, 157, 158, 164, 181, 270

Verfremdungsteknikken 218

verismen 156, 158

vidarespinning 55, 59

virtuoskonsert 135, 140, 161

Vivaldi, Antonio 34, 60, 61

Wagner, Richard 126, 128, 147, 148, 151, 152, 153, 155, 156, 157, 163, 176, 177, 180, 181, 195, 225

Wah-wah 321

Wallin, Rolf 272

Waters, Muddy 308, 319

Weather Report 303

Weber, Carl Maria von 126, 134, 164, 176, 181, 240, 241

Webern, Anton 184, 194, 201, 202, 203, 237, 242

Weill, Kurt 217, 218, 237

western swing 309

White, Barry 328

Williams, Hank 309

Wilson, Teddy 289, 293

Wolf, Howlin' 308

Wolf, Hugo 177, 181

Wonder, Stevic 314, 327

Xenakis, Yannis 249, 251, 252, 255, 256

Young, Lester 289, 290, 293, 298

Young, Neil 330

Zappa, Frank 324, 328,

# xxx1 Informasjon frå originalboka

xxx2 Framside

Læreboka er godkjend av Nasjonalt læremiddelsenter (juli 1996) til bruk i vidaregåande skule på studieretning for musikk, dans og drama VK1 i faget musikkorientering. Godkjenninga er knytt til fastsett læreplan av januar 1995 og gjeld så lenge læreplanen er gyldig.

 Det må ikkje kopierast frå denne boka i strid med åndsverkslova eller avtalar om kopiering inngått med KOPINOR, Interesseorgan for rettshavarar til åndsverk. Kopiering i strid med lov eller avtale kan føra til erstatningskrav og inndraging, og kan straffast med bøter eller fengsel.

## xxx2 Innhald

Kapittel 1 Renessansen

 Innleiing 8

 Eit musikkhistorisk attersyn på mellomalderen 9

 Fleirstemd musikk 10

 Ars antiqua og ars nova 12

 Musikk i overgangen frå mellomalder til renessanse 13

 Renessansen 16

 Allment om musikken i renessansen 16

 Den flamske skulen 17

 Songen i den protestantiske kyrkja 20

 Katolsk kyrkjemusikk i seinrenessansen 20

 Den venetianske skulen 23

 Den verdslege musikken 24

 Nokre vanlege instrument i renessansen 31

 Oppgåver 32

Kapittel 2 Barokken

 Historisk oversyn 35

 Allment om barokkmusikk 36

 Eit utval av dei mest vanlege instrumenta i barokken 37

 Opera 42

 Opetaen i Venezia 45

 Operaen i Napoli 45

 Operaen i Frankrike 48

 Operaen i England 49

 Kyrkjemusikken på 1600-talet 51

 Motetten 51

 Kyrkjekantaten 51

 Pasjonen og oratoriet 52

 InstrumentaJmusikken på 1600-talet 53

 Frå ricercare til fuge 54

 Frå canzona til sonate 54

 Variasjonsformene 57

 Dansesatsane 57

 Komposisjonar av improviserande karakter 59

 1700-talsbarokken 59

 Italia og konsertforma 60

 Tyskland 62

 Johann Sebastian Bach 62

 England 70

 Georg Friedrich Händel 70

 Oppgåver 74

Kapittel 3 Rokokko og wienerklassisismen

 Innleiing 76

 Allment om musikken i perioden 1720–1820 77

 Rokokko 79

 Galant stil 79

 Ekspressiv stil 82

 Mannheimskulen 83

 Opera i den førklassiske perioden 84

 Wienerklassisismen 86

 Symfoniform og sonatesatsform 86

 Joseph Haydn 91

 Wolfgang Amadeus Mozart 96

 Gamle tasteinstrument 103

 Ludwig van Beethoven 111

 Andre komponistar i wienerklassisismen 121

 Noreg 122

 Oppgåver 123

--- 4 til 340

Kapittel 4 Romantikken

 Innleiing 126

 \_Romantikken fram til ca.\_ 1850 128

 Franz Schubert 129

 Opera 132

 Virtuosvesenet 134

 Frédéric Chopin 135

 Felix Mendelssohn Bartholdy 138

 To kvinnelege komponistar 139

 Robert Schumann 140

 Berlioz og programsymfonien 44

 Romantikken i tida ca. 1850-1890 147

 Den nytyske og den klassisistiske retninga 147

 Franz Listz og det symfoniske diktet 148

 Richard Wagner og musikkdrama hans 151

 Operaen i Italia – Verdi og verismen 156

 Fransk opera. Operette 159

 Johannes Brahms 160

 Anton Bruckner – symfonikaren mellom fløyane 163

 Nasjonalromantikken 164

 Noreg 164

 Edvard Grieg 168

 Griegs samtidige 173

 Norden elles 174

 Aust- og Mellom-Europa 175

 Seinromantikken 177

 Gustav Mahler 178

 Richard Strauss 180

 Oppgåver 181

Kapittel 5 1900-talet før 1945

 Innleiing 185

 Impresjonismen 186

 Claude Debussy 187

 Maurice Ravel 192

 Den andre wienerskulen og tonalitetsbrotet 194

 Bakgrunn 194

 Arnold Schönberg 194

 Alban Berg 199

 Anton Webern 201

 Folkemusikk som inspirasjonskjelde 204

 Béla Bartók 204

 Igor Stravinskij 207

 Neoklassisismen 213

 Stravinskij 213

 Les Six 215

 Tyskland 216

 Sovjetunionen 219

 Andre komponistar påverka av neoklassisismen 221

 Amerikansk musikk og futurisme 222

 Amerikansk musikk 222

 Futurisme 226

 Norsk musikk 228

 Tida før 1920 228

 Komponistgenerasjonen frå mellomkrigstida 229

 Oppgåver 237

Kapittel 6 1900-talet etter 1945

 Innleiing 240

 Serialismen 241

 Darmstadt 241

 Olivier Messiaen 241

 Pierre Boulez 242

 Karlheinz Stockhausen 244

 Konkret musikk og elektronisk musikk 245

 Konkret musikk 245

 Elektronisk musikk 245

 Kombinasjon av elektronisk musikk og konkret musikk 246

--- 5 til 340

 Kombinasjon av elektronisk musikk og levande musikk 247

 Tilfeldig musikk 247

 Nye retningar etter 1960 249

 Musikk som masse 249

 Instrumentalteater og performans 251

 Klangflatemusikk 252

 Kollasj, sitat og stilblanding 256

 Minimalisme 257

 Fusjon mellom klassisk og rytmisk musikk 258

 Norsk musikk 259

 Den fyrste etterkrigsgenerasjonen 260

 Arne Nordheim 265

 Nye alternativ til modernismen 267

 Mot slutten av hundreåret 270

 Oppgåver 274

Kapittel 7 Jazz

 Innleiing 276

 Bakgrunn 276

 New Orleans frå hundreårsskiftet til 1917 280

 Chicago 283

 Swing- og storbandperioden (ca. 1930-1940) 288

 Bebop (ca. 1940-1950) 294

 Cooljazz 298

 Hard Bop 300

 Frijazz 302

 1970-åra 303

 Jan Garbarek 304

 Tendensar i 1980- og 1990-åra 305

 Oppgåver 306

Kapittel 8 Rock

 Rockens røter 308

 Blues 308

 Rhythm & blues 308

 Doowop 309

 Country and western 309

 Rock i 1950-åra 310

 Coverperioden 310

 Elvis Presley 311

 Chuck Berry 312

 Nokre andre viktige rock and roll-artistar 313

 Rock i 1960-åra 313

 Phil Spector 314

 Soul 314

 Tidleg engelsk rock 315

 The Beatles 315

 The Rolling Stones 318

 Engelsk bluesrock 319

 Bob Dylan og folkrock 320

 Eksperimentell rock 321

 Rock i 1970-åra 323

 Kunstrock 323

 Jazzrock 325

 Hardrock 325

 Reggae 326

 Funk og disko 327

 Punk og new wave 328

 Tradisjon og fornying 329

 Rock i 1980-åra 330

 Den nye hardrockbølgja 331

 Hip-hop og rapp 332

 House 332

 Svart funk/soul 333

 Kvinnerevolusjon 333

 Politisk rock 334

 Eklektisisme 335

 Oppgåver 336

 Stikkordregister 337

:::xxx::: 29.08.19